

Una selva tan infinita

La novela corta en México (1872-2011)



EL
ESTUDIO

Una selva tan infinita

La novela corta en México (1872-2011)



COORDINACIÓN
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE

EDICIÓN
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE, GABRIEL M. ENRÍQUEZ HERNÁNDEZ,
ESTHER MARTÍNEZ LUNA, SALVADOR TOVAR MENDOZA
Y RAQUEL VELASCO

ÍNDICE ONOMÁSTICO
SALVADOR TOVAR MENDOZA

APOYO ACADÉMICO
CHRISTIAN SPERLING, MILENKA FLORES Y FABIOLA DEL VILLAR



f.l.m.
fundación para las
letras mexicanas

Textos de Difusión Cultural
Serie El Estudio
Universidad Nacional Autónoma de México
Coordinación de Difusión Cultural
Dirección de Literatura
Fundación para las Letras Mexicanas
México, 2011



Diseño de logotipo: Andrea Jiménez

Diseño de portada: Gabriela Monticelli

Ilustración: DR © Alejandro Benassini
(detalle de la instalación Inside Silence, 2010).

Primera edición: 13 de diciembre de 2011

DR © De la compilación: Gustavo Jiménez Aguirre y los editores.

DR © De los artículos: cada uno de los autores compilados.

DR © Universidad Nacional Autónoma de México
Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria,
04510, México, D.F.

DR © Fundación para las Letras Mexicanas
Liverpool 16, colonia Juárez,
06600, México, D.F.

ISBN: 978-607-02-2918-3 (Tomo I)

ISBN de la serie: 968-36-3758-2

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales

Impreso y hecho en México

**I. NOTICIAS (IN)CIERTAS DESDE
LA FRONTERA**

NUNCA HE ESCRITO UNA NOVELA LARGA

ÁLVARO ENRIGUE

TEORÍA DE LA SOMBRA

Francisco Suárez, jesuita y iusnaturalista español, profesor en la Universidad de Salamanca, prepara su clase sobre derecho canónico. La lección que escribe medita sobre el asesinato del rey Eduardo en Inglaterra. Siguiendo el método más ortodoxo y utilizando sólo categorías admitidas por las conclusiones del concilio de Trento, demuestra que en algunos casos, deshacerse de un déspota, aun mediante el asesinato, no es pecado. La clase resulta tan interesante, exitosa y adecuada a los proyectos de la Compañía de Jesús que se imprime en 1597 como un tratado: *De iuramento fidelitas*. Alguna vez pedí la primera edición del libro que lo contiene, *Disputationes metaphysicae*, en la sala de lectura de libros raros de la Biblioteca del Congreso en Washington D. C. y me la llevaron 45 minutos después, sin protocolos de seguridad. Es un libro modesto, definitivamente inofensivo. Hay en él una hermosa frase que terminó siendo incendiaria: “El que ha ocupado el trono no por justo título, sino por la fuerza y contra toda justicia, no es rey ni soberano, sino que simplemente usurpa el puesto y se comporta como su sombra”.

200 años después de que el tratado fue impreso, otro jesuita con menos fortuna, Francisco Xavier Clavijero, aprovechó las tremendas miserias de su exilio en Roma después de la ex-

pulsión de 1767 para escribir la monumental *Storia antica del Messico*, un tratado que definía a la Nueva España —antes de Humboldt—, como un espacio que se diferenciaba de la metrópoli por ser una ecología única, compleja y completa. Clavijero, que debió ser buen lector de Suárez, deja ver una y otra vez a lo largo de su *Storia antica* que esa ecología no podía depender de Europa porque su gobierno había sido usurpado a los naturales de la región: la corona española se comportaba como “su propia sombra”. Su libro causó tal convulsión entre sus colegas exiliados hispanoamericanos que pronto todos estaban escribiendo sus propias historias antiguas. La del jesuita mexicano no se imprimió hasta 1821, pero circuló traducida en manuscrito por él mismo —Miranda la leyó en Granada—. Las de sus compañeros alcanzaron pronto la prensa en sus regiones de origen, menos controladas que en la Nueva España. Clavijero inventó Latinoamérica y su invención desató las guerras de independencia del año 10.

Sea yo quien sea, en tanto una persona que ostenta un pasaporte expedido por un estado latinoamericano, lo soy por una sola frase escrita por Suárez. Mi caso lo comparten 117 millones de mexicanos, 360 millones de latinoamericanos; todos somos lo que somos porque Clavijero argumentó nuestra diferencia basado en la teoría de la sombra de Suárez.

Escribir narrativa es hacer un esfuerzo por combatir a la sombra, por poner luz en “lo que por la fuerza y contra toda justicia” ha dejado de ser verdadero. La narrativa es metonímica porque aspira a definir la parte de verdad en el todo confuso de la experiencia humana. En las novelas y los cuentos la parte A es igual a todo B porque algo se comporta, diría Francisco Suárez, como la sombra de lo usurpado.

TAL VEZ LA NOVELA NO EXISTA

Pero las novelas son mucho más que una metonimia. Y también mucho menos. Tienen —o deberían tener— un grupo de reglas,

costumbres temáticas, una forma general que las hace identificables. Sabemos cuando algo es una novela y cuando no: igual que nunca decimos “Mira una novela” cuando pasa un perro, tampoco decimos “estoy leyendo una novela” cuando revisamos un reportaje o un libro de cuentos. Hay, necesariamente, una particularidad en el género que lo hace distinguible de lo demás que está escrito.

La mayoría de los grandes libros de ficción cuenta intrigas de amor, muerte, o amor y muerte. Son la sombra usurpada de la experiencia emocional —Borges decía que todos los seres humanos tienen todas las experiencias humanas—. La muerte a veces es sólo simbólica, como en *La cartuja de Parma*, de Stendhal y el amor puede ser desatado por ciertos emblemas, como en *La guerra y la paz* de Tolstoi, pero el fin de la intriga siempre es el mismo: grandes pasiones con finales trágicos. Tal vez todas las novelas siempre se traten de lo mismo.

Además son libros vastos en donde se plantean relatos que a menudo ya sabemos en qué van a terminar: Raskolnikov o Madame Bovary están claramente condenados desde que inicia el relato de sus historias, de modo que la disciplina que motiva al lector a detenerse unas horas al día para saber cómo se desenlazan sus desdichas viene de un sitio que no es la curiosidad. Por más que la lectura de una novela pida siempre, como sintetizó Coleridge, un ejercicio de suspensión de la incredulidad, si el deseo de contemplar en detalle una caída fuera el motivo principal para leer un libro, al terminarse el realismo se habrían terminado los lectores.

Es posible decir que las novelas cuentan la organización de la vida interior en períodos específicos de tiempo, pero eso las limitaría a material de investigación para antropólogos e historiadores de la vida privada. También está el argumento de la ejemplaridad cervantina, según el cual las novelas tendrían algo de ilustración sobre la situación de los valores en el tiempo en que la pieza fue escrita. Es cierto que una buena novela siempre es un relato moral

—que los escritos bestiales del Marqués de Sade hayan afirmado la posibilidad de una manera de vivir intensamente rebelde a las convenciones axiológicas judeocristianas no los hace ejemplares, pero sí tan morales como una fábula de Esopo—. Y sin embargo, también es cierto que nadie lee novelas como parte de un proceso de edificación interior.

Muy probablemente la lectura de novelas civilice, ilustre, pule; nos haga ciudadanos más competentes en la medida en que ofrecen experiencias e ideas que no hemos tenido; a lo mejor gramaticalizan y norman a un nivel neuronal nuestra relación con el medio que nos intriga y somete, pero definitivamente leer novelas no nos hace mejores. No somos una especie que escarmiente en cabeza ajena, menos si la cabeza usurpa una sombra.

La literatura pregunta sobre las convenciones morales del período en que fue escrita —las cuestiona, las tuerce, se ríe de ellas—, pero si tiene éxito es precisamente porque nunca dicta un programa de recomposición para la sociedad que la produjo; y cuando lo hace tiende a disolverse después de un auge que más tarde no se entiende. La novela, entonces, tampoco es un mecanismo de demostración sociológica.

¿Quién lee hoy en día los relatos ultraprogramáticos del realismo socialista de los que se imprimieron miles y miles de ejemplares? —en caso de que alguien los haya leído alguna vez—. Los escritores de Europa del Este que seguimos leyendo murieron en el exilio o en la cárcel; y en el caso latinoamericano, la literatura cubana vigesémica que se sigue leyendo es la que resistió de manera abierta o soterrada al régimen de los Castro. El caso no es privativo de los totalitarismos de izquierda: de este lado de la cortina de acero, ya nadie se acuerda de que Jean-Paul Sartre fue considerado un escritor digno del Nobel por una novela como *La náusea*; un relato con tesis que causó tanto furor en su hora como olvido en la nuestra. Todavía más cerca de los lectores hispanoamericanos, *Santa*, de Federico Gamboa, sigue siendo una novela vibrante en la que la postura moral del narrador con respecto al problema de

la prostitución no está clara más que en su desprecio a los usos del positivismo de entresiglos, mientras que *Nacha Regules*, de Manuel Gálvez, que vendió centenas de miles de ejemplares en su momento y que proponía todo un sistema de higiene social a partir del mismo tópico, está perfectamente olvidada y con toda justicia: es simplemente ilegible porque lo que cuenta es un método y no lo que quiera que haga de lo literario algo resistente.

José Emilio Pacheco ha dicho que las novelas son el único mecanismo que le permite a una persona ponerse en el sitio de otra: vislumbrar un exterior desde un interior distinto al propio. Tiene razón, pero también es cierto que no leemos sólo para desatar sentimientos de solidaridad histórica. Jonathan Franzen, que ha dedicado muchos de sus esfuerzos como ensayista a desentrañar las razones del desprestigio reciente de la lectura, intentó encontrar, por vías similares a las de Pacheco, el grado cero del sentido de la escritura de ficción: llevarle al lector las noticias de lo real que un ser humano único —con su propia voz, su propia experiencia y su propia información genética— puede entregar. También tiene razón, pero eso no explica por qué unas voces resuenan a escala mundial y para siempre y por qué otras fracasan en su intento igual de legítimo por alcanzar a los lectores.

Las novelas son sólo novelas y lo único que se puede medir en ellas es el número de páginas, pero creo —aunque ya nadie hable nunca de ello— que su goce al final es solamente estético —en el mejor sentido de la palabra—. Las leemos para ver cómo fueron organizadas, cómo se podía contar esa historia que sí es moral y sí es ejemplar, que sí nos pone en el lugar del otro y sí nos trae noticias de lo real, que reseña una escisión en el tiempo en la que un pequeño gesto es metonimia de todo el universo —su sombra— pero que no podría ser contada de otra forma que aquella en que lo fue.

Vargas Llosa encontró una dicción, una sintaxis, un ritmo, una sabiduría privada que empataban a la perfección con la historia íntima de un grupo de muchachos a los que les disgustaba su

país y fracasaron tratando de cambiarlo. Escribió *Conversación en la catedral*. Lo mismo le pasó a Bolaño con el Distrito Federal de los años sesenta: *Los detectives salvajes* cuenta la historia del poeta ficticio Mario Santiago, pero sobre todo se cuenta a sí misma; relata de la única forma en que se podía relatar exitosamente la vida copiosa y revuelta de los personajes que lo rodearon.

Seguimos leyendo novelas porque suponen curiosas propuestas para la organización de las teorías de otros sobre el mundo —algo minúsculo—. Pero pasa que, como además cuentan historias con las que a menudo es posible empatizar, las leemos como si fueran emocionantes.

Dije en otro lado, a propósito de la forma en el cuento, que algunos de los que más me han impactado después de Chéjov son involuntarios. Cité uno magistral que recibí como documento adjunto en un correo electrónico: el currículum de un viejo amigo que comenzaba con posgrados en economía en universidades de clase mundial, seguía con toda clase de cátedras y puestos directivos —fue gerente general de la Sinfónica Nacional de México o director para toda la región oriental de México del banco del gobierno— y terminaba de pronto en una sola línea, escueta y brutal, anterior en diez años al envío: “Monje benedictino, Monasterio de Cristo en la Montaña, Nuevo México”. Lo que me admiró del relato era su perfecta autonomía con respecto a las retóricas de la narración tradicional: un currículum vítae es una forma de economía inmejorable si la vida que cuenta tiene un giro que la transforme en metonimia de algo más grande.

Por los días en que recibí ese currículum yo mismo desesperaba por encontrar una forma que me permitiera contar la historia de un parricida que recordara sus reencarnaciones y, en una de sus vidas, fuera capaz de sobreponerse al vicio tan desafortunado de asesinar al padre y así perpetuar su gobierno. De lo que se trataba era de demostrar, de esa manera oblicua que nunca nadie entiende porque al parecer cada quien lee en la ficción lo que se le da la gana, que el monoteísmo sólo vino a jodernos porque llenó el

mundo de fanáticos —religiosos, nacionalistas, capitalistas— y que estábamos mejor cuando Dios eran muchos —que es casi igual a ser ninguno—. Quería que fuera un cuento compacto, de diez o doce cuartillas, en las que el lector fuera como relámpago del futuro al pasado y de ahí a otros pasados y otros futuros hasta que el temporal le impidiera saber en qué período estaba realmente plantado el narrador, aunque fuera capaz de inferir la intensa felicidad de quien finalmente ha desechado la noción de jerarquía.

Quedé a deber ese cuento, que tal vez no quepa en ninguna forma, pero mientras probaba trazarlo como un currículum, se me fue aclarando que la única manera de contar esa historia era mediante una serie de novelas cortas que, sin dejar de serlo, se fueran trenzando y dispersando, atando y disolviendo. Una serie de novelas cortas que se interfirieran como cuando, en la carretera, la estación de radio de una ciudad a la que nos acercamos se superpone a las emisiones de nuestro iPod y se sostiene ahí hasta que dejamos el territorio que gobierna su frecuencia.

Nada se modificó sustancialmente en *Vidas perpendiculares* entre el momento en que pensé en escribir el cuento del parricida y la hora en que apareció publicado como una novela, salvo la forma. El personaje siempre fue el mismo, sus vidas perpendiculares también —aunque por supuesto había más en el proyecto original—, y eran más breves: entradas curriculares y no relatos de varias decenas de páginas con principio y fin. Pero no hubiera sido posible contarla si no hubiera encontrado una fórmula —en el sentido químico del término—, una estrategia sólo formal.

Contra lo que solemos pensar una vez que nos la creemos, componer canciones, escribir novelas o intervenir paisajes sólo sirve para que los paisajes sean intervenidos, las novelas sean escritas y las canciones compuestas. Eso es suficiente porque la marca del arte es parte de la sustancia humana, vale por sí misma. Está en el código.

¿EN QUÉ MOMENTO SE JODIÓ EL ESTILO?

Me parece, por ejemplo, que toda la obra de Sergio Pitlor —el escritor tutelar para mi generación en México— ha asediado con variaciones el problema de que lo real sólo adquiere sentido cuando se transforma en algo contado, pero no porque lo haga más digerible: leer una novela, a fin de cuentas, sólo sirve para que una experiencia humana deje un testimonio inútil, pero organizado. “La inspiración —anota Pitlor en *El mago de Viena*— es el fruto más delicado de la memoria”.

César Aira llega a las mismas conclusiones por la vía exactamente contraria. En las páginas preliminares de *La costurera y el viento* el autor le dedicó una meditación a los motivos de las letras: “Si he escrito —dice— es para interponer el olvido entre mi vida y yo. Ahí tuve éxito. Cuando aparece un recuerdo no trae nada, sólo la combinatoria de sí mismo con sus restos negativos”.

Sentarse a contar y a atender lo contado es un ejercicio elemental para el que sobran los demás pretextos. Escribimos sobre cosas que nos han rozado con la esperanza de que puestas en clave narrativa signifiquen algo más. Una historia es el saldo de una conciencia y nada más, un testimonio que no conduce a ningún lado, porque es un juramento sobre lo que no sucedió, pero podría haber sucedido —si no, no sería ficción.

Ahora bien: el pulso de los grandes escritores es siempre clarísimo, pero igualmente difícil de centrar: ¿por qué los libros de Vila-Matas terminaron gustándonos a todos aunque en nuestra primera lectura los encontráramos tan extravagantes?, ¿por qué creemos todos tan fervorosamente en Rodrigo Rey Rosa sin que nadie esté seguro de que lo entiende? Hay algo en la buena escritura que cualquiera con la formación literaria indispensable puede reconocer al vuelo, pero eso revolucionario que tiene un autor tarda muchos libros y muchos críticos en poder ser definido claramente: la sabiduría vital, la capacidad

para renovar la sintaxis, una dicción sorprendente, una peculiaridad en la voz que implica siempre una inflexión moral.

Y esos elementos y cualesquiera otros que conformen una gran escritura tampoco garantizan su permanencia, porque si no, serían reproducibles. El García Márquez de *El coronel no tiene quien le escriba* sigue siendo dueño de una potencia formidable que se renueva con cada lectura de las generaciones que nos persiguen, mientras las obras de quienes fueron exitosos epígonos suyos —*Como agua para chocolate* de Esquivel, *La casa de los espíritus* de Allende, *Un viejo que leía novelas de amor* de Sepúlveda— se han desdibujado a pesar de que hasta película tuvieron.

La pregunta, al final, es dónde está un autor en sus novelas, en sus cuentos, en las notas de crítica que va regando como cacas de oveja en el prado. Como ha dicho Umberto Eco, enunciarlo es anticuado, pero el autor está en su estilo: la manera irrepetible en que renueva el lenguaje disponiendo términos que a nadie más se le hubieran podido ocurrir. Poesía, escribió García Lorca, es decir: “Ciervo vulnerado”.

Borges pensaba que el estilo era una pura superstición y tal vez haya estado en lo cierto, en el sentido de que la gente escribe como escribe y ya. Un autor piensa lo que quiere decir y trata de decirlo. La forma en que adapta su idioma para trasladar una idea o una imagen a la letra es la resta de lo que pretendía y lo que le salió, porque a fin de cuentas el estilo es como las huellas digitales: todas son distintas y nadie es responsable por las que le tocaron, aunque sí de por dónde las deja impresas.

La literatura existe sólo porque la dicción y la sintaxis tienen la facultad de ser únicas, pero la buena literatura es sólo la que dice algo inteligente de esa manera necesariamente personal. Ensayo, entonces, otra definición: En el arte de la novela la intuición argumentativa y la longitud que alcanza una imaginación dan un estilo. Y un estilo es una forma de inteligir al mundo.

Cada escritor tiene su preceptiva y parte de su éxito depende de que se mantenga leal a ella. Sin embargo, todos los lectores conocemos la sensación de chasco y tristeza que acompaña al descubrimiento de que el héroe de ayer se imita a sí mismo: ha perdido el nervio que hace de las buenas novelas una realidad más real que la de todos los días. Queremos que Saramago sea Saramago, pero que no se esfuerce mucho en serlo. ¿Por qué? El problema es de orientación.

LAS ESCALERAS NO SE PUEDEN PONER DE CABEZA

Un pastor de cabras se duerme y sueña con una escalera. Sueña la lucha con el ángel y, cuando despierta, está herido en el costado. El pastor se llama Jacob y su historia no es ni remotamente ejemplar: engañó a su hermano, a su padre, a su pueblo, pero en su sueño lo tocaba un ángel y ese tacto fue profético: despertó maltrecho. La parte es igual al todo y cuenta una historia donde lo que se vislumbraba, se cumple. Una historia contada apropiadamente es, a partir del cuento de Jacob y su escalera, una explicación del presente no por medio del pasado —épico, mítico— sino del futuro: aplastante.

El discurso profético de los autores del Antiguo Testamento supuso la invención de un tipo de narrativa, en la que lo escrito no servía para dejar constancia de lo que debería trascender a la memoria de quienes lo vivieron, sino para marcar un camino hacia el futuro, en el que A iluminara el territorio de sombra, la verdad usurpada sobre B en el tiempo.

Ahora bien: el problema con el futuro es que no podemos recordarlo. Vemos el mundo como un embudo, cuyo remolino es el presente. Lo de atrás es lo unívoco y lineal y lo de adelante un delta de resquicios casi infinitos. Es por eso que todas las culturas tienen especialistas en conocer el porvenir, aunque sólo a una se le haya ocurrido proyectar su historia sagrada de adelante para

atrás, dándole más importancia a lo que estaba por suceder que a lo que ya se había verificado. Y más notable todavía: ciñó el relato de su historia al hecho de que todas las profecías se cumplirían en lo real. *La Ilíada* no tenía que terminarse, tampoco el *Popol Vuh*. Los relatos bíblicos, en cambio, avanzan fervorosamente hacia un final espléndido porque están orientados por un futuro unívoco en el que todo cuadra y tiene sentido.

Escribir historias que empiezan y terminan, en las que se cuenta todo lo relacionado con A y los lectores saben que en realidad de lo que se habla es de B, es hacer profecías, pero hablar proféticamente del pasado es escribir novelas: conjeturar en el tiempo verbal incorrecto.

Las novelas son historias contadas con el órgano de la profecía, aunque no pretendan describir el futuro con precisión, sino todos los deltas morales a los que se puede enfrentar un ser humano en una situación común. Son relatos de amor y muerte a veces gordos y a veces flacos, a veces conservadores y a veces experimentales, escritos con una voz única, en los que alguien organiza un pasado desde el futuro: cuando las escribimos no sabemos cómo vamos a llegar al final, pero sabemos cuál va a ser el final.

Un novelista es un profeta parado de cabeza: una persona a la que se le van los días acumulando hechos que permitan a sus personajes alcanzar el futuro que justifica su existencia, lo único que, como Jacob, el autor conoce.

NUNCA HE ESCRITO UNA NOVELA LARGA

La novela más larga que he escrito es *La muerte de un instalador*, que últimamente ha sido catalogada como novela corta, aunque nunca la pensé así: era sólo una historia que duraba lo que dura porque no podía decir más que lo que dice.

He publicado libros de ficción con mucho más páginas — *El cementerio de sillas* o *Decencia* generan la impresión de ser no-

velas de aliento dilatado, *Vidas perpendiculares* parece corredora de media distancia— pero todos son libros compuestos por unidades narrativas cortas que parecen largas gracias a estrategias que son más visibles en el libro que a todos les gusta: *Hipotermia*. A mí no me gusta ninguno.

En *Decencia*, por ejemplo, se alterna una novela corta sobre un secuestro —novela lineal en la que el tiempo y el espacio se mueven en la misma dirección, como en *La muerte de un instalador*—, con una serie de episodios que serían cuentos aquí y en China. Todos pudieron haber sido publicados independientemente sin que el lector sintiera más vértigos que el producido por un arranque chejoviano *in medias res* —publiqué alguno incluso como artículo, porque la información que contenía era verificable.

El modelo del libro es *La Dorotea*, de Lope de Vega, una novela kilométrica compuesta también por relatos independientes, ensayos y poemas. Hacia el fin de su vida, un Lope por primera vez quebrado tras la muerte de Marta de Nevares —“Resuelta en polvo ya, mas siempre hermosa”— finca una casa en la que convive con doña Juana, su lavandera, y se confiesa siguiendo al pie de la letra las instrucciones de los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio de Loyola. Cuenta su historia de amor trágico con Helena Osorio, actriz, a la que llama Dorotea. En esa novela compuesta de fragmentos, la línea argumental principal la lleva una novela corta y dialogada en la que Monstruo de la Naturaleza debate con sus fantasmas: sus influencias italianas, la crítica, los poetas contemporáneos suyos a los que reconoce mejores que él pero aun así detesta, la gente que no entendió las sutilezas de su teatro.

Creo que *Hipotermia* es el libro más reputado que he escrito no porque sea el más rebelde a los métodos convencionales de contar —es eso lo que dice la crítica, no es que yo tenga ninguna teoría ni ninguna categorización sobre lo que hago—, sino porque es un libro y sus instrucciones. Era esa la forma que pedía. *Hipotermia* —que no termina de estar claro para mí si es un libro de cuentos o una novela— guarda en su centro una novela corta

—esa sí en toda regla— que se llama “Mugre”. Las instrucciones para leer el instructivo. Esa novela corta que se llama “Mugre” reproduce la forma exacta de *La muerte de un instalador*, pero de manera más compacta, tal vez más experimentada.

Siempre escribimos el mismo libro, que nunca nos termina de gustar. Escribimos un segundo para mejorar el primero y así. O en términos platónicos: siempre estamos tratando de escribir un solo libro porque nada de lo que escribimos se parece al denso ser de lo real, sino a su sombra.

Distintos autores tienen distintas poéticas, diferentes métodos, estrategias de supervivencia únicas. Las novelas que he escrito son siempre una serie de conjeturas basadas en una sola imagen, por eso los relatos que cuentan son cortos y, si el libro es largo, muchos.

Hay un abismo entre la maqueta que uno construye y la edificación final que el editor y los lectores creen que es la novela y en realidad es sólo un residuo de torpezas que nunca llegaron a tocar su proyección ideal, pero que para ser buenas deben cumplir un destino modesto: encontrar la única forma que permitiría narrar algo. La novela empieza en un punto que podría conducir a esa imagen y crece en torno a ella. El pasado se construye desde el futuro.