

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

III. NOVELAS EN CAMPO ABIERTO

EL CREPÚSCULO DE LOS CONTEMPORÁNEOS: EFRÉN HERNÁNDEZ Y SALAZAR MALLÉN

GABRIEL M. ENRÍQUEZ HERNÁNDEZ
Universidad Nacional Autónoma de México

De todos modos, y cualesquiera sean las distinciones a que arribemos, estamos seguros de que todo lector regularmente enterado y memorioso podrá fácilmente trastornarlas con el más peregrino, con el más inesperado de los ejemplos.

MARIO BENEDETTI

Como se recordará, a principios de los años 30 los Contemporáneos desarrollaban sus actividades al amparo del ministro de educación, Narciso Bassols. Efrén Hernández (1904-1958) laboraba, junto a Xavier Villaurrutia, bajo las órdenes de Novo en el departamento editorial de la Secretaría de Educación. José Gorostiza dirigía el Departamento de Bellas Artes, dependiente de esta secretaría, en tanto que Jorge Cuesta y Carlos Pellicer llevaban a cabo tareas administrativas en aquel departamento. En agosto de 1932 Cuesta publicó su revista *Examen*. En los números 1 y 2 aparecieron fragmentos de *Cariátide*, obra narrativa de Rubén Salazar Mallén (1905-1986). La novela provocó el encono lo mismo de la derecha que de la izquierda mexicana. Los argumentos de los conservadores —como bien lo supo ver el propio

Cuesta— ocultaban detrás de su querrela basada en faltas a la moral producidas por el lenguaje procaz de *Cariátide* un ataque hacia el ministro de Educación (su política educativa con tintes “bolcheviques” constituía en realidad su verdadera preocupación) (Sheridan, *Contemporáneos* 386-99; *Polémica* 105-6). Del mismo modo, la animadversión del Partido Comunista, expresada a través de su periódico, *El Machete*, radicaba, antes que en la prosa de *Cariátide*, en las críticas allí vertidas a los ideales confusos y a los métodos de acción azarosos cuanto ineficaces del partido. Su reacción rayó en la virulencia. No se tocaron el corazón para injuriar al hemipléjico Salazar Mallén: “En su prosa zafia y cojitranca como él, narra y fantasea sobre algunos episodios de nuestras actividades. Advenedizo, cree tener la suficiente serenidad de juicio para dogmatizar sobre nosotros” (*Revistas* 245). Más allá del escándalo de la consignación judicial de la revista por faltas a la moral, fundamentada en su lenguaje crudo —que permitiría a Salazar Mallén años después ufanarse de que a partir de su novela los escritores pudieron “usar el idioma con libertad, al margen de prejuicios” (*Revistas* 246)—, en la novela es posible registrar algunos elementos que la crítica emplearía para caracterizar años después la prosa de Salazar Mallén.⁴² De este modo, puede advertirse en ella rasgos de la concepción poética de los Contemporáneos: el horror a la ligereza, el sacrificio del compromiso, social o político, en el altar del rigor formal. En las entregas de la novela de Salazar Mallén se manifiesta el rechazo de la conocida doctrina estética de los comunistas, el realismo socialista (no deja de ser significativo que en el número 3 de la revista Jorge Cuesta haya descalificado la idea del arte comprometido):

David se levanta, va al ropero y saca del cajón un legajo de papeles.

⁴² Véase, por ejemplo, el libro de José Luis Ontiveros, *Rubén Salazar Mallén, subversión en el subsuelo*, particularmente la página 25.

—Mire, compañero —dice a Palma—, estoy a punto de terminar mi novela; pero hay ciertas cosas... no sé si el Partido autorizará que las publique.

Tiende a Palma un pliego y se aparta fingiendo indiferencia [...]

Después de un rato dice a David:

—A mí me parece que esto está muy bueno; pero que usted no debería emplear algunas palabras, por ejemplo cariátide, porque no las entienden los obreros.

David, con voz en que apenas se distingue el disgusto, responde:

—No, si no lo digo por eso, sino porque en ese diálogo quedan al descubierto las relaciones del Partido con otras organizaciones.

—¡Ah, eso qué! ¿Usted cree que la policía no sabe?

Palma y Del Bosque se marchan. David solo ya, piensa con rabia: ¡A mí qué chingados me importa que no entiendan los obreros! Lo que yo busco es hacer algo bueno... (*Revistas* 287).

No deja de resonar en estas líneas, además, la conocida expresión de Salvador Novo: “No hay poetas socializantes o burgueses: hay poetas buenos o malos” (García 95). Fuera de esta identificación con Contemporáneos, Salazar Mallén da muestra de haber iniciado su distanciamiento de los lineamientos narrativos del grupo (Domínguez 348), pues existe cierta propensión a emplear recursos realistas como el desarrollo lineal de la anécdota y la creación de una incipiente interrelación entre el entorno y el personaje, lo que equivale a configurar una atmósfera que no participa en la narración de manera decorativa, sino que se interrelaciona con el estado de ánimo de los protagonistas (Ontiveros 33).

En el número 2 de *Examen*, Xavier Villaurrutia publicó una reseña sobre *El señor de Palo*, de Efrén Hernández (24-5); en ella destacó la ceñida relación entre autor y personajes —hablaban, vestían, pensaban como él—; Villaurrutia perfilaba a los protagonistas de Hernández como tímidos, abstraídos y, no sin cierta ironía, como pequeños filósofos confiados en la razón para obtener respuestas a los grandes temas de la humanidad. Además, desde su perspectiva, no resultaba extraño que sus personajes se mantuvieran acordes con la imagen proyectada: el monólogo, an-

tes que el diálogo, era su modo natural de expresión (25). En más de un sentido, Octavio Paz compartió y extendió esta visión:⁴³

Efrén Hernández asomaba entre los papeles y libros de su enorme escritorio una sonriente cara de roedor asustado. Detrás de los espejuelos acechaban unos ojos vivos, irónicos. Vestía como un escribiente de notaría. Tenía una vocecita cascada y que de pronto se volvía aguda y metálica, como el chirrido de un tren de juguete al dar la vuelta en una curva. Era el personaje de sus cuentos: inteligente, tímido, reticente, perdido en circunloquios que desembocaban en paradojas, falsamente modesto, extravagante y, más que distraído, abstraído, girando en torno a una evidencia escondida pero cuya aparición era inminente. Novo era brillante adrede; Hernández, también adrede, opaco (10).

No resulta difícil convenir con Paz y, por ende, con Villaurrutia. Una mirada a la narrativa de Hernández comprueba que sus personajes se encuentran situados en la cotidianidad y sumidos en la sed de la contemplación, absortos en mil y una divagaciones. Transmiten, además de la “correspondencia tan exacta, de una calca tan precisa entre el autor y su obra” (Villaurrutia 854), su contundente anonimato, un sentimiento de “que se es la sinnumerosísima parte del conjunto total” (Hernández 301). Sin embargo, como bien destaca Paz, detrás de esta aparente ausencia frente al mundo cotidiano —exilio que el mundo impuso al escritor (Alonzo 32)—, emerge una inesperada imagen o alguna sutileza, producto de su modo de aprehender el mundo: la contemplación

⁴³ No fue el único. Alí Chumacero también definió la persona y la obra de Hernández con términos similares, aunque agregó un concepto que habría gustado a Efrén Hernández, la mesura: “Delgado a más no poder, bajo de estatura, extravagante en el vestir y malicioso como pocos, Efrén Hernández era dueño de una inteligencia insinuante que se encubría con la ingenuidad premeditada de quien ignora el entusiasmo del optimismo. No había en sus novelas y cuentos la heroicidad que asombra, ni los gritos que ensordecen; tampoco recurrió a gruesas pinceladas para poner ante nuestros ojos personajes violentos o animados por la grandeza de sus ademanes, ni concedió a su oficio distinto destino que reflejar el espíritu de quien, aun en horas gratas a la desmesura imaginativa, sabía otorgar preeminencia a la razón” (Hernández VII).

como origen del conocimiento. Su célebre cuento, “Tachas”, permite apreciar buena parte de esta forma dialéctica que transita de la contemplación a la divagación y que precede y sustenta la inmersión al viaje interior, objetivo de la propuesta narrativa de Efrén Hernández:

Es muy divertido contemplar las nubes, las nubes que pasan, las nubes que cambian de forma, que se van extendiendo, que se van alargando, que se tuercen, que se rompen, sobre el cielo azul, un poco después que terminó la lluvia.

El maestro dijo:

—¿Qué cosa son tachas?

La palabrita extraña se metió en mis oídos como un ratón a su agujero, y se quedó en él, agazapada. Después entró un silencio caminando en las puntitas de los pies, un silencio que, como todos los silencios, no hacía ruido [...]

—¿Qué cosa son tachas?

Y añadió:

—A usted es a quien se lo pregunto, a usted señor Juárez.

—¿A mí, maestro?

—Sí, señor, a usted.

Entonces fue cuando me di cuenta de una multitud de cosas. En primer lugar, todos me veían fijamente. En segundo lugar, y sin ningún género de dudas, el maestro se dirigía a mí. En tercer lugar, las barbas y los bigotes del maestro parecían nubes en forma de bigotes y de barbas, y en cuarto lugar, algunas otras; pero lo verdaderamente grave era la segunda (Hernández 277-80).

Nicómaco Florcitas —su nombre se erige como la puerta de entrada a la ironía del autor—, protagonista de *Cerrazón sobre Nicómaco*, ficción hartamente doliente (1946), constituye una de las proyecciones de la *persona* de Efrén Hernández. En él concurre, también, uno de esos personajes carentes de heroísmo que Chumacero destacara de su narrativa: gris oficinista que bien puede hermanarse con el personaje de otro relato suyo, “Un escritor

muy bien agradecido” quien, “por andar pensando en las estrellas y otras cosas, se quedó en la calle” (Hernández 299).

Merced al conocimiento del área, debido a su paso por el departamento de publicaciones de la Secretaría de Educación Pública,⁴⁴ y, mejor aún, al empleo de una técnica cuya precisa ironía y economía verbal describe procedimientos antes que espacios físicos (repárese en la ausente referencia de muebles, por ejemplo), Hernández retrata y critica la burocracia revolucionaria de oficina, al mismo tiempo. No dejan de existir en su prosa rasgos realistas, contrastados con ironía, ejercicio recurrente en *Cerrazón sobre Nicómaco*:

Nadie menos que el propio y mismo Jefe Titular de la H. Dependencia del Ejecutivo, en donde yo, al igual que todos los demás de ahí —acépteseme este rasgo de sinceridad—, no trabajaba; dicho en otras palabras: el jefe del jefe, del que a su vez lo era de aquellas dos o tres docenas de sujetos, que no servíamos más que para hacer difícil, cuando no imposible, la recta administración de los derechos de los inermes y tristes ciudadanos de un país tan bello como sin esperanza; en telegrama de carácter tan *Extraurgente*, que logró surcar en menos de dos meses toda la Oficialía de Partes, me mandó llamar a mí (Hernández 257).

⁴⁴ Efrén Hernández describió también la oficina donde trabajaba al lado de algunos escritores de *Contemporáneos* y contribuyó a confirmar la estrecha relación existente entre su *persona* y sus personajes: “Un servidor estaba lejos, sumergido, dentro de ya no sé ni qué lugares de alguno de esos mundos que acaban envolviendo a todo el que abre un libro y echa a bogar en él las naves de la vista. El peso de mi frente, no advertido, recaía sobre las palmas de mis manos, mis manos lo pasaban a mis brazos, a través de mis brazos confluía en mis codos, y de aquí se repartía sobre la mesa, que, para mayores señas, estaba colocada en el restirador en que habitualmente dibujaba don Valerio Prieto —de entrañable recuerdo— y el escritorio del extinto, que entonces respondía al nombre de Xavier, al de Villaurrutia. // [...] Y Carlos Pellicer nos volvía a todos la espalda. Había acomodado su escritorio contra el cancel de vidrio y de madera que dividía aquel salón en dos porciones; la de nuestra ubicación, y la constituía el “privado” del jefe de la oficina de publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, Salvador Novo, por aquel entonces” (Franco 101).

Gracias a su condición estelar (burlonamente lo llaman “En la Luna” o “Estrellitas”),⁴⁵ Nicómaco se presenta a la oficina del jefe para enterarse de su comisión: entregar un envoltorio a cuatro importantes y misteriosas personas. Fiel a su carácter abstraído, y ocasionado por la prisa y el deseo de cumplir cuanto antes su mandato, olvida bajar las escaleras. Pero sólo recuerda esta circunstancia cuando ya ha cruzado la avenida, al llegar a la Alameda. Esto provoca que el paquete caiga sin control sobre la grama del parque. Un efecto cinematográfico no declarado, la cámara lenta en retroceso y avance, permite al lector imaginar y justificar esta escena. De este modo, Hernández aproxima su procedimiento narrativo al género fantástico, aunque no es éste un recurso aislado y desencajado pues las directrices narrativas apuntan, en más de un sentido, al desdoblamiento del protagonista. El siguiente ejemplo da muestra de ello:

Partí tan loca, tan desatentadamente, que aun mi sombra, la pobre de mi sombra que nunca me abandona, fue quedándose ahora rezagada, y antes, calculo, antes de la mitad de mi carrera, renunció a seguirme, y, optando por reunírseme más tarde, se detuvo impotente (Hernández 268).

Nicómaco regresa con el papel del paquete, unas violetas, un par de guantes, un frasco laminado y tres dobledecímetros, todo ello en completo desorden, a padecer la afrenta del fracaso. Después del regaño, se recluye en el baño para, literalmente, deshacerse en llanto. Con este recurso, que raya una vez más en lo fantástico, Hernández, saca a su protagonista por las cañerías del edificio, rumbo al campo. No bien ha llegado allá, cuando el jefe lo llama de nuevo a la oficina. Creyendo que abstracción es si-

⁴⁵ A pesar de que Hernández no hace evidente el juego con el significado de la palabra (debido a las elipsis de la narración), éste puede muy bien desprenderse de la narración: sus compañeros lo llaman “Estrellita” porque está en la Luna, pero los jefes toman el significado como empleado “estrella”, razón por la cual es seleccionado para entregar el paquete.

nónimo de inocencia, intenta corromperlo. Una y otra vez Nicómaco se niega a efectuar la corrupta operación que ampara una inexistente venta de caballos. Luego de reconocerle su probidad, el jefe se suicida. Nicómaco sale de aquella oficina entregado a sus cavilaciones.

Con estas acciones arribamos al centro de la diégesis, lugar que el autor utiliza para exponer la resolución de su postura narrativa, argumento que sostiene, asimismo, a sus personajes arrobados ante el mundo. La realidad, para Efrén Hernández, sólo puede ser descubierta a través de la intuición contemplativa (Rosas 133). Es a través del distanciamiento del mundanal ruido que la inteligencia comprende y se aproxima al “secreto impenetrable”, la muerte.

El agua deseada es, a un sediento, lo mismo que a cualquier otro sediento: hombre, camello o pájaro; pero la otra, en que yo me extasiaba, esa vivía. Ella y yo lo sabemos; estuvimos tan juntos y callados, y a solas [...]

[...] Así crecen los ojos a la virtud del acto con que el entendimiento entiende. Así, las soledades, hácense sin fondo cuando el silencio cunde. Entonces, las estrellas despiertan, las voces se matizan, y el universo mundo es como amante comprobando, extrañado, que el lloro tiene azúcar, en el instante en que los ojos que ama sostienen su mirada.

[...] en una palabra, así como en la mente entra el dormir, a veces con ensueños, así, en el agua, entraba en la tiniebla imaginando luces. Y sus luminiscencias se elevaban a tan imponderable contextura, que apenas creo temeridad pensar que más allá no debe ser sino el delgadísimo elemento de que está hecho el secreto impenetrable (265).

Justo después de este momento aparece el punto en que la historia da un giro, una vuelta de tuerca: un hombre desconocido entrega a Nicómaco un mensaje escrito en el mismo papel que servía de envoltorio al paquete caído. Por medio de éste se entera de la infi-

delidad de su mujer con su canguro. Destruído por el demonio de los celos, la noche alberga un mar interminable de sentimientos dolorosos en el que Nicómaco naufraga. Después de espiarla desde un edificio contiguo (que irónicamente Hernández llama de La Libertad) se precipita a la habitación con el ánimo de encontrarla in fraganti con su amante. Pero sólo se enfrenta con imaginados humores de canguro invadiendo sus sospechas. Una tarde, después de publicar la venta del canguro en los periódicos, descubre a la mujer muerta en la cama con un recado que lo libera de su angustia, aunque solamente sea para hundirlo en la más profunda depresión: la esposa se ha quitado la vida con el fin de eliminar cualquier duda sobre su fidelidad, para “sacarlo de la infernal amargura de los celos”. Abatido, deambula por las calles hasta llegar al nosocomio donde finalmente es recluido. Allí sueña que enciende sus cirios y se introduce en su propio ataúd. Es aquí donde se manifiesta el carácter circular de la novela al unir el final del hombre contemplando el agua (y, por tanto, la muerte), con el instante en que da inicio a la narración de su tragedia en la primera página, alojado en el mismo hospital, absorto mirando el vital líquido.

Una de las primeras dudas que *Cerrazón sobre Nicómaco* provoca es su pertenencia al género de la novela corta. Y es que, debido a su brevísima extensión mantiene proximidad con el cuento. El mismo autor, al enlistar sus obras, se pregunta si es un cuento largo o una novela corta. La propuesta de género basada en caracteres para contener al cuento, queda rebasada y, la de la novela corta no se alcanza. *Cerrazón* tiene, aproximadamente, doce mil. Mario Benedetti sostiene que un cuento ronda los seis mil y una *nouvelle* o *short story* los quince mil —cantidad en la que coincide Mary Springer—. Quienes han estudiado la novela corta concuerdan en que la cantidad de páginas no determina el género, aunque, es evidente, escribe Benedetti, que “una novela no cabe en diez

páginas”;⁴⁶ ¿cómo ubicar, entonces, un relato de apenas 22 folios en el género de la novela corta, por breve que ésta sea?, ¿qué tipo de relato fronterizo hay entre los seis y los 15 mil que Benedetti no refiere?...⁴⁷

En *Cerrazón sobre Nicómaco*, Hernández no entrega una historia cuyo objetivo reside en mostrar la dualidad y la contradicción, lo relativo de atribuir a una persona valores determinados pues si Nicómaco, gracias a su virtud ética, exhibe recursos para cruzar el pantano de la corrupción sin mancharse, resulta incapaz de contener al demonio de los celos y termina víctima de sí mismo, sin haber obtenido prueba alguna de infidelidad. Para ello, Hernández utiliza una estructura subordinada al principio de causalidad⁴⁸ que, aunque señalada como esencial al cuento (Mario Benedetti), puede participar de la novela corta (Luis Arturo Ramos). Como Poe al escribir “El cuervo”, Hernández es consciente de que necesita un personaje, un ambiente y una estructura en

⁴⁶ Entre las diversas propuestas analíticas sobre la delimitación y la caracterización de la novela corta sólo existe una en que la mayoría de estudiosos está de acuerdo: la extensión no determina el género; no obstante, al igual que Benedetti, Luis Arturo Ramos sostendrá, “el tamaño sí importa” (www.lanovelacorta.com). Jorge von Ziegler nos advierte, además, de lo relativo de las cifras: un relato en alemán puede ser una novela corta; en español ronda la novela (770).

⁴⁷ A pesar de los esfuerzos por lograr la distinción entre cuento y novela corta, éstos se encuentran, históricamente, llenos de ambigüedad. Desde que ambos términos coinciden en el siglo xv son usados como sinónimos debido particularmente al carácter oral de ambos relatos. En las *Cent nouvelles nouvelles* (1456 y 1457), primer obra en emplear el término, *nouvelle* designa “un relato en el que se narra una historia reciente, que merece ser contada, fundada en hechos reales y referida lo más brevemente posible” (Camero, *Conte* 24). A pesar de algunas diferencias destacadas a lo largo de los años —la *nouvelle* poseía un carácter verosímil, en tanto el cuento uno imaginario o fantástico—, la realidad es que uno y otra pueden transitar fácilmente entre realidad y fantasía hasta incluso fines del siglo xix. En el xx, los franceses Pérouse y Fougère retornaron a los orígenes para distinguirlos. Para ellos el cuento ostenta un carácter inmemorial y fabuloso; la *nouvelle*, por otro lado, contiene una historia verosímil con la que los lectores pueden identificarse; asimismo, heredera de las colecciones de *exempla*, persigue una finalidad ejemplar y moralizante (Camero, *Conte* 27-8).

⁴⁸ Poe fincaba su arquitectura creativa en el principio de la causalidad. No era posible empezar a escribir sin tener el desenlace del argumento a la vista; es decir, las obras se crean a partir del final; los elementos empleados para explicar el desenlace sólo proporcionan sus causas (*Poesía y poética* 125-42).

concordancia, *antes de escribir la historia*, para lograr la intensidad deseada.⁴⁹ Gracias a esta finalidad, muy pocos elementos deben su lugar a la inspiración o a la casualidad (como sus personajes, de cándida apariencia, la novela muestra un engañoso rostro de simplicidad). El protagonista conforma su escisión desde el nombre mismo: Nicómaco y Florcitas; mientras en uno retumban los ecos de la *Ética a Nicómaco*, el otro parece un débil remedo de su propia inocencia, reflejo de la célebre malicia atribuida a su autor. Para sustentar la tragedia que vivirá, desde las primeras páginas Hernández establece las causas literarias:⁵⁰ “Nací a la medianoche, en mitad del invierno, cuando callada, a oscuras, con gran desolación reina la blanca nieve. // Sentía un vago espanto, ardor en la tierna epidermis nueva, no hecha todavía a las sales de este mundo; dolor de herida y de anudamiento en el cordón umbilical; infrapresentimientos, sueño y frío” (253). Hernández, además, construye la crónica de una tragedia anunciada: primero establece la conexión directa del agua con la muerte, desprendida de la afición del protagonista a contemplar el agua: “Su hondura me desmaya; su olor mitiga mi sed, casi tanto como la enlunada muerte” (255). Luego, páginas adelante,

⁴⁹ Partidario de la liberación del alma por el arte, Poe consideraba que la unidad de impresión sólo se lograba a través de la lectura de un tirón —realizada por lo común para un poema en media hora—, pues ésta eludía la distracción impuesta por los hechos cotidianos. Es a través de esta unidad, o totalidad, que se alcanza el placer del intenso entusiasmo que generaba la elevación del alma, consecuencia de haber contemplado la belleza. Para lograr esta unidad, además de la brevedad, Poe establecía el principio de la causalidad antes aludido.

⁵⁰ Baudelaire, refiere Camero, basado en su lectura de la crítica literaria de Poe, se entusiasmó por la novela breve, y escribió, a sus veinticinco años, *La Fanfarlo*. El poeta consideraba que para componerla era necesario imponerse límites precisos; ello obligaba a ejecutar una técnica con la que se obtenía un efecto unitario de concentración y de intensidad. Esta impresión requería mayor participación del lector pero, a cambio, también lograba mayor permanencia en su ánimo (*Fanfarlo* 69-81). Camero determinó las características de *La Fanfarlo*, útiles en más de un sentido para continuar las delimitaciones de la novela corta: realismo, oralidad (la novela corta se presenta a menudo como una historia contada), pocos aunque significativos personajes y un final imprevisto y abierto (*Fanfarlo* 72-80).

la correlaciona con la mujer de Nicómaco, pues lo que a él atrae de ella es “la intuición ácuea de sus ojos”.

Consecuente con el reducido espacio temporal y físico confinado a su novela, Efrén Hernández no destina líneas a la descripción de objetos materiales y se mantiene enfocado en representar con minucia los estados de ánimo de su protagonista y en absoluta concordancia con la representación de los espacios físicos y temporales de la narración. Emplea para ello el tono lírico que confiere a su diégesis el carácter anímico de estancia crepuscular con que se le puede identificar:

Actualmente puede ser la hora aquella en que, fortalecidos por el reposo y desoxidados y blandos a la renovación de sus jugos —bien así como el ojo que ha plegado el párpado y logrado llorar— los miembros corporales y las cargas del alma, no se sienten; pero también puede ser aquella otra, en que un dulce cansancio se levanta tenue e ingrátido, en nosotros, a la manera de la luz, aunque muy triste y lánguida, sin verdaderas penas, de la luna, mientras nace rodeada de estrellas, por un instante todavía invisibles [...]

Qué estado crepuscular; si no me ayudaran ciertas reminiscencias, no sabría si vengo del desconsuelo y voy hacia el descanso, o si desde la paz camino al desconsuelo. Estoy en el medio, no de un día o noche, de un crepúsculo (254).

Dividida en cuatro capítulos, dos por historia narrada, con una reflexión al centro que las separa y las une, la novela busca mantenerse acorde con personajes y ambiente. Los cambios de voz narrativa, intradiegética y extradiegética, alternados sin mayor marca de transición, ayudan a consolidar aquella atmósfera tenue, de imperceptible vacilación, reflexiva, que vaticina y prepara la caída. Además, esta perspectiva narrativa, transcurrida entre lo interno y lo externo, se correlaciona con el desdoblamiento del personaje en varios niveles: cuerpo-sombra, realidad-ensimismamiento, vivo-muerto. Que Efrén Hernández tenía noción profunda de estos mecanismos, lo podemos saber pues ello se desprende de las siguientes palabras, paradigma de sus exigencias creativas:

“Un pintor puede pensar la cosa que quiera, y pintarla tal como él quiera, con lo que quiera y en el ambiente que quiera; pero sólo valdrá en la medida en que determine relaciones, establezca armonía, estatuya equilibrios” (Franco 68).

Como es conocido, Jorge Cuesta escribió para *Letras de México*, en febrero de 1937, una reseña sobre la novela *Camino de perfección*, de Salazar Mallén. Cuesta señaló a su autor como el principal conspirador de su obra. Un empeño por enredarla o bien un dejo de hastío o desencanto provocaba su ruina y obstaculizaba el aprecio hacia la rareza existente en ella. En contrapunto, Cuesta destacó la originalidad del talento narrativo de Salazar Mallén y, particularmente, su nobleza de espíritu, incapaz de “respirar en una atmósfera que no fuera enrarecida, peligrosa, sofocante”; resaltó, además, su antipatía por el heroísmo narrativo y su capacidad para el ejercicio de la “más alta virtud” (Cuesta 166-7).

En cierto sentido, acaso sin pretenderlo, Cuesta privilegió a la persona sobre la obra. Este hecho, inadvertido en aquellos años, con los altibajos de la narrativa de Salazar Mallén, se transformó en la convicción de que el espíritu o, mejor aún, la *persona* de Rubén Salazar Mallén se encuentra, con mucho, por encima de sus personajes de ficción; es la que despierta mayor interés. “Es difícil admitir que los libros de un hombre que protagoniza un combate tan singular no estén a su altura”, sentenció Christopher Domínguez (348). Acto seguido, trazó una imagen memorable de Salazar Mallén: “Rubén se vanagloriaba de su cuerpo de svástica y con esa actitud decidió merodear por la literatura mexicana como un lobo solitario, desdeñoso de las sobras del banquete y dispuesto a contagiarse la rabia” (Domínguez 341).

¿Cómo no sentirse atraído hacia la persona de Salazar Mallén? Militante del Partido Comunista Mexicano, entre 1930 y 1933, ocupó cargos destacados: fue secretario del Socorro Rojo Internacional y fundador, junto con Alfaro Siqueiros, de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). El dogmatismo

del partido y de su dirigente, Hernán Laborde, originaron su renuncia, que no le fue aceptada porque el partido se reservó para sí su expulsión:

Laborde no admitía que nadie estudiara en los libros (se refiere a los textos de Marx y Lenin). Había que creer a pies juntillas lo que él decía. Recuerdo que un compañero fue expulsado del partido porque lo encontraron leyendo a Trotsky. —“Es que quiero saber con exactitud lo que él dice y si eso amerita que el Partido lo condene” —se defendió. De nada le valió su argumentación. Fue echado del Partido y señalado como “traidor” (Ontiveros 12).

Posteriormente, aunque en efecto Salazar Mallén tuvo el coraje de “declararse fascista en el país de las izquierdas institucionales” (Domínguez 455) —consecuencia del desencanto suscitado por el comunismo, antes que del profundo convencimiento de una doctrina política—, el grupo ultraderechista, fundado y coordinado por él, Acción Popular Mexicana, cuyos integrantes no rebasaban la docena, estuvo más cerca del humor involuntario y de la caricatura que de preocupar a los partidos políticos abajo señalados. Su método de “acción” recuerda el pasado vasconcelista de Salazar Mallén, particularmente por el modo de realizar sus mítines, al estilo de los juveniles y vehementes oradores de la campaña de 1929, como Germán de Campo. Tanto el grupo como sus acciones no dejan de generar una sonrisa benevolente pues, como afirma Domínguez Michael, sus operaciones no asustaban a nadie (y antes que él, Octavio Paz, quien se refirió a Salazar Mallén como una “oveja con piel de lobo”). Acostumbrado a tirar lo mismo a tirios que a troyanos, a Salazar Mallén lo llamaba la provocación más que la política.

Seguí la técnica que hasta entonces habíamos empleado: iba a un jardín, me subía a una banca, echaba una perorata de cinco o diez minutos y al punto tomaba un automóvil de alquiler que me llevara a un punto distante de la ciudad, a algún mercado o alguna fábrica. Y así, hasta realizar un buen número de mítines relámpagos.

Los que no habían participado en estos mítines iban por las noches a los barrios fabriles a hacer humildes “pegas” de proclamas en mimeógrafo, o de consignas pintadas a mano. Esa movilidad nos había dado muy buenos resultados y la gente se imaginaba que éramos muchos, siendo que apenas llegábamos a la docena. La CTM, el Socorro Rojo Internacional, el Partido Comunista y otros llegaron a alarmarse y pidieron la disolución de Acción Popular Mexicana (Domínguez 346).

Soledad (1944) contiene dos historias sobrepuestas. Una narra el deseo de Aquiles Alcázar por incorporarse al grupo de compañeros de oficina que ha organizado un viaje de descanso a Cuernavaca sin haberlo invitado, con la intención de quitarse el agravio. Refiere, además, su apresurada salida de la casa de huéspedes donde habita con el fin de alcanzarlos en la Catedral metropolitana, punto de partida de los viajeros, para obligarlos a incluirlo y, finalmente, describe su retorno a casa tras padecer la vergüenza de haber sido intencionalmente plantado frente a Palacio Nacional. La otra también consiste en un viaje, pero esta vez hacia el drama psicológico del personaje. A través del monólogo interior asistimos a un intenso combate entre la inseguridad existencial de Aquiles Alcázar, oficial quinto del departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, y sus desesperados intentos por mantener en pie a su precario e inseguro ser. Una y otra vez, con desesperante obsesión, vuelve Alcázar a efectuar en sí mismo la dialéctica feroz entre su condición de trabajador respetable y confiable, sostén del accionar de la oficina, y el sentimiento de haber sido ignorado hoy y siempre.

Bien podían haber transcurrido tres minutos desde que el señor Alcázar esperaba; pero él no tenía noción del tiempo: ensimismado vagabundeando por sus preocupaciones, casi no reparaba en el mundo exterior, o reparaba en él sólo para hundirse más en sí mismo. Por eso no se sorprendió medrosamente al advertir que, junto a él, otra persona esperaba el tranvía [...] El silencio cayó sobre ellos. La agitación hizo presa otra vez del infeliz empleado: se hacía rudos

reproches: “Dios mío, ¿cómo me atrevo a entablar conversación con un desconocido? ¡Y de qué cosas hablé! Realmente merezco que me den una paliza y si este señor, este desconocido, porque es un desconocido, tal vez un malhechor, lo hiciera... ¡Ah, no, alto ahí! No permito que me toque usted. El hecho de haber cambiado con usted unas palabras no autoriza... Además, yo no le he insultado, yo simplemente...” (26).

Al final del recorrido, minada la confianza en sí mismo, Aquiles es derrotado por la evidencia de su nula obra y su frustrante economía, incapaz de proporcionarle los medios básicos que le otorguen la distinción y el reconocimiento de la sociedad. Sólo a través de la fiebre y el alcohol le será posible contemplar la verdad desnuda, última parada del viaje interno, expresión de su existencia miserable, su atroz soledad.

Resulta sintomático, por otra parte, que, al igual que Efrén Hernández, Salazar Mallén enfoque sus críticas a la burocracia revolucionaria de oficina (y para no variar, la misma de la SEP), poseedora de una sola clase de méritos, los revolucionarios. La llegada a la presidencia de la república del primer hombre civil, Miguel Alemán, en 1946, permite anunciar que el tiempo de la estabilidad ha llegado; la institucionalidad de la familia revolucionaria ha logrado fundirse con los puestos de poder:

Nadie podía decirlo. El ciudadano Alcázar poseía una lúcida inteligencia y una envidiable instrucción. Su talento, desde luego, superaba en mucho al de todos sus compañeros de oficina, incluso el jefe del Departamento. Era éste un joven barbilindo de unos treinta años, vanidoso y déspota, pero, sobre todo, ignorante. Eso sí, atesoraba grandes méritos revolucionarios: largaba encendidos discursos al menor pretexto y había publicado un tomo de versos en que las palabras corazón y revolución rimaban lindamente. Los discursos suscitaban el aplauso de multitudes diestras en esos menesteres; en cuanto a los versos, atraían, como el imán a la limadura de hierro, los elogios de las declamadoras a sueldo del Departamento.

Otros méritos revolucionarios poseía: a veces llegaba tambaleándose, ebrio, a su despacho, otras recibía mujeres de inconfundible aspecto y parlotaba y reía a carcajadas con ellas (15-6).

La novela contiene una estructura lineal, carente de mayores complicaciones. Completamente distanciado del registro lírico de Contemporáneos, sus imágenes contienen asociaciones muy visitadas: “Procedía con lentitud, con suavidad, con ademanes de una pureza y de una elegancia que daban a sus manos la apariencia de grandes lirios” (44). Y es que su interés se encuentra en el desarrollo de los monólogos internos para conformar la patética circunstancia de Aquiles Alcázar, lo que lo aproxima a la narrativa del grupo. Es difícil ver en esta obra y en su oficinista, por otra parte, una muestra de ese aliento nietzscheano que, de acuerdo con Ontiveros, permea la obra de Salazar Mallén: “Porque no es preciso vivir sino luchar”. Aquiles Alcázar no es un héroe épico de enconadas batallas por un ideal; apenas sostiene su espíritu en pie. Javier Sicilia definió mejor la obra a través de su estética de la decepción: “En la obra de Salazar Mallén, en cambio, sólo se amasa la decepción. Si hay una esperanza en esa obra es la que le permite al autor volver a comenzar para seguir narrando. No hay un resquicio por donde pueda filtrarse un rayo de luz” (Ontiveros 28). En este sentido, Salazar Mallén no se permitió dar concesiones al personaje ni a sí mismo. Con el oficial quinto de la secretaría su autor evitó el melodrama y, a diferencia de Juan Ruiz de Alarcón, no proyectó las virtudes de parálisis corporal. Se inmoló con su él.

¿Es posible ver en *Soledad* un compromiso de índole social como lo quiso ver Ermilo Abreu Gómez (5-8)? Algunos pasajes de la novela pueden llevarnos a pensar de ese modo: “Percatóse de que vivía en un lugar de la ciudad seco y triste, en que la gente tenía un aire abatido de resignación y derrota. ‘Dios mío —se dijo— ¿por qué existen estos rincones, mientras en el centro todo es bullicio y escaparates alegres y viandantes llenos de animación?’” (24).

No obstante, pienso que el objetivo de Salazar Mallén está más cerca de construir la unidad entre entorno, personaje y ritmo, propios, por cierto, de la novela corta (Ramos). Son recurrentes las alusiones a un cielo frío y gris de otoño, como Aquiles Alcázar. “Detrás del mástil, el cielo continuaba gris, sucio, preñado de tristeza. ‘Lo tengo en el corazón más que en los ojos’, pensó Aquiles con melancólica ternura, suspirando por segunda vez” (55). No está exento de razón: sus visiones son proyecciones de su estado interior. Por un breve instante, Alcázar puede vislumbrar la felicidad porque le anuncian su inclusión al viaje, momento en que la Catedral adquiere otro matiz: “Como si aquella frase fuera un conjuro, Aquiles Alcázar sintióse inundado de repentina alegría. La Catedral cobró para su torturada conciencia solidez y quietud, la fría mañana pareció menos siniestra, menos grave, y uno como hálito dulce acarició las sienes del empleado” (36).

¿Constituye, finalmente, su brevedad —de páginas o palabras—, impedimento para que *Cerrazón sobre Nicómaco* participe del género de la novela corta? No lo veo así. La novela corta francesa de entreguerras se caracteriza por una brevedad temporal, incluso de unas cuantas horas, para extender su anécdota. Esta limitación se mantiene en sintonía con el también restringido número de páginas, 19 en el caso de *En los albores*, de Arland, o de 15 en el de *Esthelle*, de Franz Hellens (Camero, “Duración” 25-33). Si la extensión no condiciona en modo alguno su pertenencia al género, entonces, ¿es viable determinar si *Cerrazón sobre Nicómaco* es una novela corta? Es posible bajo ciertos parámetros. Resultado de diversos empeños, en la actualidad un nutrido grupo de claves apuesta por definir lo propio de este género narrativo o, cuando menos, sus características. Algunos se encuentran descritos por Cardona-López en los dos primeros capítulos de su libro, *Teoría y práctica de la nouvelle*. Prácticamente todos los que allí se incluyen emplean rasgos de cantidad: escasos personajes, una acción completa, escenario restringido, limitaciones en

tiempo y tema, economía, condensación, escorzo y, por último, la capacidad para crear ilusión de austeridad (57). Judith Leibowitz, en diverso orden de ideas, estableció que la particularidad de la novela corta radicaba en la escritura repetitiva. Dicho concepto alude a la narración del tema central a partir de dos historias paralelas capaces de mantener el sentido y la condensación de la historia sin recurrir a la secuencia progresiva de la novela de mayor aliento (39); Mario Benedetti, por otra parte, considera que la novela corta se distingue por el proceso de transformación del personaje; Carmen Camero determina que la novela corta exige una gran participación del lector, bien por las necesarias elipsis de la narración, bien por la tendencia del autor a sugerir, antes que a explicar, ambos recursos inherentes al espacio limitado de la narración (Camero, “Duración” 30). Anadeli Bencomo propone la ambientación narrativa, proceso que ampara la “profunda sintonía entre el ambiente del relato, el ánimo de los personajes y el ritmo de sus acciones”. Todas estas cualidades de la novela corta son aplicables a *Cerrazón sobre Nicómaco* y a *Soledad*, y bastarían para argumentar su pertenencia al género. Sin embargo, carecen de un horizonte mayor. Del mismo modo que los autores al escribir sobre las características de la novela corta tienden a pensar en su obra como referente, los académicos ubicamos la novela en turno para acuñar un puñado de características, pero ninguno de los dos alcanzamos un concepto general para definirla. De manera similar a quienes han intentado determinar qué es una novela, nos estrellamos una y otra vez ante un género que, de acuerdo con Jorge von Ziegler, mantiene, por esencia, una “forma abierta”, lo cual “ha hecho prácticamente imposible incluirla en una definición estrecha. Que nunca existiera regla alguna para escribirla determinó que la producción de la novela adoptara una libertad absoluta, privilegio del que no gozaron las formas líricas, dramáticas y muchas de las épicas” (772).

A pesar de que la mayor parte de la obra de Salazar Mallén permanece distante del talento y de la prosa lírica de los Contemporáneos, incapaz de convertir a su autor en el narrador del grupo, enclaustrada en su naturalismo sentimental y melodramático (Domínguez 455-6), Salazar Mallén exhibió la destreza suficiente para transformar en *Soledad*, quizá sin proponérselo y muy a su manera, el emblema del viaje explorativo de los Contemporáneos. Es difícil concebir a Xavier Villaurrutia, imbuido de un principio estético vital que incluso le impulsó a construir una alcoba como un set de Cocteau, imaginando que el viaje alrededor de la alcoba daría inicio en un cuchitril de corte dos-toievskiano como el de Aquiles Alcázar y se desarrollaría a través de sus patéticos monólogos interiores, tanto como en las calles de la Ciudad de México (motivo que un escritor nacionalista como Abreu Gómez aprovecharía para destacar, nuevamente, el “trozo de la vida del México actual” existente en la novela). Más aún: Salazar Mallén transfiguró la consigna juvenil de Villaurrutia “es necesario perderse para reencontrarse” en una experiencia desgarradora. Al retornar de su viaje (interno y externo), Aquiles Alcázar por fin puede contemplarse con nitidez en su desolada integridad: “Y yo qué solo estoy, Dios mío... ¡qué solo!”

Efrén Hernández por su parte, y a pesar de que sus relaciones, como otros miembros del grupo principal (Pellicer, Gorostiza), oscilaron entre la admiración y el rechazo, la integración y la no pertenencia —durante la polémica de 1932 entre el grupo de escritores nacionalistas y los Contemporáneos, se le puede ver en la lista de uno y otro bando. Guillermo Jiménez lo exhibe en la bibliografía del grupo de *Contemporáneos*; en tanto Ermilo Abreu enlistó al “Señor de Palo” en las 60 obras de importancia de los “ ‘hombres nuevos’ de la nueva patria producto de la revolución” (Sheridan *Polémica* 184 y 444)—, supo construir una narrativa integral, capaz de amalgamar su tono lírico con elementos fantásticos y realistas, y de construir un personaje emblemático que

como espíritu del propio Hernández ronda la mayor parte de ella —y cuya estirpe romántica pertenece a la del “Albatros” de Baudelaire y a la del “Rey burgués” de Darío—; su estética de la contemplación abreva de la concepción visionaria, respuesta poética de la agresión que la sociedad de producción confirió a los escritores. Al margen de la polémica y de las conquistas de los Contemporáneos anunció su crepúsculo. Pronto arribarían nuevos nombres al mediodía de la literatura nacional. Es casi un símbolo que Hernández haya publicado los cuentos de Rulfo por vez primera. Detrás de su timidez y su falsa humildad se encuentra un sentimiento de falta de reconocimiento. No le faltó razón: merece más de lo que recibió.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU GÓMEZ, ERMILO. *Soledad*. Rubén Salazar Mallén, prólogo. México: UNAM, 1972.
- ALONZO, ANA. “La poesía ‘Entre apagados muros’, de Efrén Hernández”. Alejandro Toledo, compilación. *Dos escritores secretos. Ensayos sobre Efrén Hernández y Francisco Tario*. México: CONACULTA, 2006.
- BENEDETTI, MARIO. “Tres géneros narrativos”. *La novela corta: una biblioteca virtual*. Web. 28 may 2011. <<http://www.lanovelacorta.com/tgnmb.php>>.
- CAMERO PÉREZ, CARMEN. “Duración y ritmo en la “nouvelle” de entreguerras”. *Aldaba* 12 (1988): 25-33. Web 30 may 2011. <<http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Aldaba-1988-12-2040&dsID=Documento.pdf>>
- _____. “La nouvelle de un poeta: *La Fanfarlo* de Charles Baudelaire”. *Anales de Filología Francesa* 14 (2005-2006): 69-81. Web. 7 may 2011. <<http://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/2033/1/2297363.pdf>>.
- _____. “Conte y/o Nouvelle Problemas de Denominación”. *Estudios de Lengua y Literatura Francesas* 1 (1987): 23-29.

- Web 5 jun 2011. <<http://rodin.uca.es:8081/xmlui/bitstream/handle/10498/9512/17212777.pdf?sequence=1>>.
- CARDONA-LÓPEZ, JOSÉ. *Teoría y práctica de la nouvelle*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2003.
- CUESTA, JORGE. *Obras*, t. II. México: Ediciones del equilibrista, 1994.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, CHRISTOPHER. *Tiros en el concierto*. México: Era, 1997.
- FRANCO BAGNOULS, MARÍA DE LOURDES, edición. *Efrén Hernández. Bosquejos*. México: UNAM, 1995.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, ROSA. *Contemporáneos, la otra novela de la Revolución mexicana*. Huelva: Universidad de Huelva, 1999.
- HERNÁNDEZ, EFRÉN. *Obras*. México: FCE, 1965.
- ONTIVEROS, JOSÉ LUIS. *Rubén Salazar Mallén, subversión en el subsuelo*. México: Universidad Veracruzana, 1988.
- PAZ, OCTAVIO. *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*. México: FCE, 1978.
- POE, EDGAR ALLAN. *Escritos sobre poesía y poética*. Madrid: Hiperiión, 2001.
- RAMOS, LUIS ARTURO. “Notas largas para novelas cortas”. *La novela corta: una biblioteca virtual*. Web. 7 jun 2011. <<http://www.lanovelacorta.com/nlpnclar.php>>.
- Revistas Literarias Mexicanas Modernas*. ed. facsimilar. *Antena (1924), Monterrey (1930-1937), Examen (1932), Número (1933-1935)*, México: FCE, 1980.
- ROSAS, FRANCISCO. “El sueño de la mente acósmica”. Alejandro Toledo, compilador. *Dos escritores secretos. Ensayos sobre Efrén Hernández y Francisco Tario*. México: CONACULTA, 2006.
- SALAZAR MALLÉN, RUBÉN. *Soledad*. México: FCE, 2010.
- SHERIDAN, GUILLERMO. *Los Contemporáneos ayer*, México: FCE, 1985.

- _____. *México en 1932: la polémica nacionalista*, México: FCE, 1999.
- SPRINGER, MARY D. *Forms of the Modern Novella*. Chicago y Londres: Chicago Press, 1975.
- TOLEDO, ALEJANDRO, compilador. *Dos escritores secretos. Ensayos sobre Efrén Hernández y Francisco Tario*. México: CONACULTA, 2006.
- VILLARRUTIA, XAVIER. *Obras*. México: FCE, 1966.
- ZIEGLER, JORGE VON. “Problemas de la novela”. *Ensayo literario mexicano*. México: UNAM-UV-Editorial Aldus, 2001.