

# 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: 978-607-02-2919-0 (Tomo II)**

**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

## **VII. PARAJES DE OTRO NUEVO SIGLO**

## SEDUCIR EN PÚBLICO: NATURALISMO Y PERVERSIÓN EN TRES NOVELAS CORTAS MEXICANAS RECIENTES

GABRIEL WOLFSON<sup>1</sup>

Universidad de las Américas Puebla

El tan extraordinario éxito que, en tan breve tiempo, conoció la novela, lo obtuvo realmente a lo nuevo rico; porque, bien mirado, lo consiguió, sobre todo, por la conquista de ámbitos vecinos, pacientemente absorbidos por ella, hasta llegar a reducir a colonias casi toda la literatura. Del rango de género menor y desacreditado, pasó a alcanzar un poder probablemente sin precedentes; hoy es monarca casi absoluto de la vida literaria, una vida que se ha dejado moldear por su estética y que, cada día más, depende económicamente de su éxito. Con esa libertad del conquistador, cuya ley única es la expansión indefinida, la novela, que ha absorbido para siempre las viejas castas literarias —las de los géneros clásicos—, se apropia todas las formas de expresión, explota en su beneficio todos los procedimientos, sin sentir ni siquiera la necesidad de justificar su empleo. Y paralelamente a esta dilapidación del capital literario acumulado por los siglos, se adueña de sectores cada vez más amplios de la experiencia humana, frecuentemente engreída de un profundo conocimiento de los mismos, de los que ofrece una reproducción mediante la directa captación o mediante la interpretación moralizante, historicista, teologizante o incluso filosofadora y erudita.

MARTHE ROBERT. *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*

En 1909, don Querubín de la Ronda —seudónimo de Victoriano Salado Álvarez— salió a la palestra a defender la novela *Recon-*

<sup>1</sup> Agradezco a mi alumna Francesca Dennstedt su ayuda en la búsqueda de mucha información pertinente para este trabajo.

*quista* (1908), de Federico Gamboa, de las críticas por inmoralidad que había publicado el sacerdote Nicolás Serra y Causa. De la obra de Gamboa, tradicionalmente considerada como característica del naturalismo mexicano, Salado argumentaba que era suficiente con que fuera “bella” y provocara “emoción estética” para defenderla de la intolerancia (28-9). Un siglo después, la aparición próxima de tres novelas cortas mexicanas parece remitirse en distintos sentidos a aquella discusión. Por una parte — tal como la labor editorial y de promoción de las novelas lo hizo explícito—,<sup>2</sup> las tres tocan temas relacionados con el ámbito de las perversiones o parafilias: *Los esclavos* (2009), de Alberto Chimal (1970), narra historias sobre sadomasoquismo, abuso sexual e industria pornográfica; *Las Violetas son flores del deseo* (2007), de Ana Clavel (1961), se centra en la pedofilia y el fetichismo; y “El tercer grado de obediencia perfecta”, novela corta incluida en el libro *Perversidad* (2007), de Ernesto Alcocer (1955), relata los abusos sexuales de un cura.<sup>3</sup> Por otra parte, al menos para dos de ellas se sugirió un clima de intolerancia, de mojigatería renacida bajo la forma de la “corrección política” (Alejo impreso.milenio.com) y que entorpecería su recepción.<sup>4</sup>

Hay un punto más importante, sin embargo, a partir del cual las tres novelas aludirían a la discusión de Salado con el sacerdote: su posible remisión al naturalismo. No se trata, desde luego, de una remisión evidente ni siquiera necesariamente deliberada.

<sup>2</sup> Si no bastara el explícito título del libro de Alcocer —*Perversidad*—, podría echarse un ojo a la parafernalia paratextual promocional de los libros. Así, por ejemplo, la portada del libro de Chimal, que oculta bajo el forro la ilustración de un cuerpo disfrazado para la práctica de la dominación, o bien la frase resaltada en contraportada del libro de Clavel —“La violación comienza con la mirada”— y la foto de portada: las piernas abiertas de una niña tumbada entre plantas y flores.

<sup>3</sup> Para obtener información más detallada sobre la obra de los tres autores puede consultarse el siguiente material: a) Alberto Chimal: el libro compilado por Gordon, en especial su capítulo final; b) Ernesto Alcocer: las páginas que se le dedican en C. Domínguez Michael; c) Ana Clavel: entre muchos otros, por la solidez de su información pese a que fue escrito hace ya algún tiempo, el artículo de Becerra.

<sup>4</sup> Más tarde, en este trabajo, abundaré sobre el tema de los *enemigos* de las novelas.

Para empezar, como lo señaló Sabine Schlickers, el naturalismo francés, que no llegó a conformar un género delimitado ni homogéneo, suscitó en Hispanoamérica una práctica heterogénea y con muchas marcas de particularización (16-24): de un posible conjunto de rasgos definitorios del naturalismo, en las novelas hispanoamericanas se privilegiaban sólo unos u otros, no siempre los mismos ni siempre por las mismas razones. Como tal, no obstante, el espectro del naturalismo incidió, en el caso de México, en muchos autores importantes, de Pedro Castera o el referido Gamboa a Heriberto Frías, Ciro B. Ceballos, Rubén M. Campos o Carlos González Peña,<sup>5</sup> y bien podría afirmarse que dichos rasgos naturalistas, aislados o rearticulados con rasgos de otras corrientes, atravesaron el resto del siglo xx sumándose al repertorio de técnicas narrativas disponible para los nuevos autores. En todo caso, dista de la casualidad el hecho de que las tres novelas que nos ocupan, publicadas casi simultáneamente, enseñen algunos de los rasgos que tradicionalmente se han asociado con el naturalismo. En primera instancia, dos características más o menos coyunturales: el que las novelas apunten a referentes reales, próximos al contexto de los autores,<sup>6</sup> y el que toquen, como se ha indicado, temas relacionados con casos patológicos y personajes marginales o “perversos”, elemento común al naturalismo hispanoamericano (Ordiz 78). Resalta, en este sentido, que en las tres

<sup>5</sup> Véase el estudio clásico de García Barragán, en especial las conclusiones y las páginas 31-58.

<sup>6</sup> Para la novela de Clavel, deben tomarse en cuenta sus alusiones intertextuales a *Lolita* (1955) de Vladimir Nabokov, y sobre todo al relato “Las Hortensias”, de Felisberto Hernández (véase para ello Herrera), así como, especialmente, sus referencias a la industria de las muñecas para adultos (sobre esto puede consultarse la página web *Real-doll* y revisarse el documental de Beale). Para la novela de Alcocer, entre muchos otros materiales, consúltese el libro de Fazio y, específicamente, dos noticias relacionadas de forma directa con su novela: “El regreso del caso Maciel” y “La Iglesia equipara el abuso sexual de un cura en Holanda con un accidente laboral”. Sobre el libro de Chimal, además de muchas páginas y libros con información sobre la industria pornográfica y sobre casos de explotación sexual de padres con sus hijos, revísese el abundante material sobre BDSM (*bondage*, dominación, sadomasoquismo), como la entrevista que se hace a DallaCort y la revista española *Cuadernos de BDSM*.

novelas aparezca el tema de la pedofilia, lo cual encarna en nuestros días, según Élisabeth Roudinesco, “una especie de esencia de la perversión en lo que ésta tiene de más odioso” (219).

Existe a su vez una estrecha liga entre la preferencia del naturalismo por los perversos y su obsesión por sacar a la luz la interioridad conflictiva de los personajes. Ya Zola, en su texto programático de 1880 sobre el naturalismo, había sugerido tal punto de contacto:

*There is a tinge of the human beast in all of us, as there is a tinge of illness. These young girls so pure, these young men so loyal, represented to us in certain novels, do not belong to earth; to make them mortal everything must be told. We tell everything, we do not make a choice, neither do we idealize, and this is why they accuse us of taking pleasure in obscenity. To sum up, the question of morality in novels reduces itself to two opinions: the idealist pretends that it is necessary to lie to be moral; the naturalist affirms that there is no morality outside of the truth (127)* [Hay un matiz de bestia humana en todos nosotros, como hay un tinte de enfermedad. Estas niñas tan puras, estos jóvenes tan leales, representados en ciertas novelas, no pertenecen a la Tierra; para hacerlos mortales, debe ser dicho todo. Vertimos todo, sin hacer elección ni idealizar, y por eso nos acusan de hallar placer en la obscenidad. En definitiva, la cuestión moral en las novelas se reduce a dos opiniones: el idealista finge que es necesario mentir para ser moral; el naturalista afirma que no hay ninguna moral fuera de la verdad].

Especialmente Clavel y Alcocer aludieron en distintas ocasiones a lo que Antonio Vilanova, refiriéndose al naturalismo en Clarín, formuló como el “buceo interior en el alma de los personajes” (117).<sup>7</sup> A su vez, no faltaron reseñas que enfatizaran esta búsqueda

<sup>7</sup> Véase la ya referida entrevista de Alejo a Alcocer, donde éste, para describir sus objetivos en la escritura de su novela, recurre a la figura de ver “qué había detrás” de la historia leída o escuchada de un cierto personaje. También, el texto de Clavel “La novela como género de incertidumbre”, donde la autora apunta que “toda buena narrativa permite vislumbrar la presencia de una sombra: un mundo de matices, de susurros, de presencias sugeridas más que vistas, que están sin estar y que nos revelan fragmentos inciertos de nosotros mismos o de la realidad” (153).

da para indagar en lo que hay “detrás del mal” y responderse “qué laberintos sórdidos, húmedos e incluso tragicómicos arman las razones de aquellos actos en cuya forma no se observa sino pura demencia” (García Bergua [www.jornada.unam.mx](http://www.jornada.unam.mx)). Podría argumentarse, además, que por encima de estas declaraciones resalta el uso del estilo indirecto libre en las tres novelas, muy extendido en la de Alcocer, estilo desarrollado en nuestra lengua a partir de las novelas más naturalistas de Clarín y de Pérez Galdós y propio de este tipo de indagaciones o “buceos” en el interior de los personajes. Ahora bien, lo importante por ahora es señalar que este interés por mostrar lo más recóndito de caracteres perversos o marginales apunta, como ya ocurría en Zola, a la postulación de una función y un valor epistemológicos para la literatura. En otro momento de su ensayo, Zola había señalado lo propiamente *experimental* de la novela: “*To possess a knowledge of the mechanism of the phenomena inherent in man, to show the machinery of his intellectual and sensory manifestations*” (21) [poseer un conocimiento del mecanismo de los fenómenos inherentes al hombre, para mostrar la maquinaria de sus manifestaciones intelectuales y sensoriales].<sup>8</sup> En su estudio *La novela y las ciencias sociales. Mundos reales e imaginarios*, Morroe Berger señala que “casi desde sus comienzos en el siglo xvii, la ciencia moderna ha sido considerada una amenaza para la literatura” (18), y que la “respuesta a este desafío consistió en proclamar que la poesía revela una ‘verdad’ más alta que la ciencia, o que la ciencia y el arte, después de todo, son las formas compatibles de ordenar la naturaleza y la experiencia humana o que la novela puede hacer todo aquello de que es capaz la ciencia” (18). Berger indica que

<sup>8</sup> Glosando a Zola, Vilanova remarca el carácter epistemológico del programa experimental: “*Averiguar en qué condiciones físicas y psíquicas, sentimentales y afectivas; en qué circunstancias ambientales y familiares, y bajo qué influencias del medio sociológico y moral, una mujer de veintisiete años [...] puede mantener intacta su virtud*” (64, las cursivas son mías).

en los últimos dos o tres siglos este planteamiento se ha afinado aún más, en un recorrido que va de Defoe, Richardson y Fielding a Norman Mailer, y que halla una de sus cimas en el realismo de Balzac y el naturalismo no sólo francés: Clarín, según uno de sus principales estudiosos, “llegará a ver en ella [la novela] una forma de conocimiento de la realidad, distinto al científico pero superior a él, en algunos aspectos, pues nos presenta a la realidad como una totalidad” (Beser 273). La novela *experimental* como la conciben Zola o Clarín, a mucha distancia por ejemplo de las poéticas del romanticismo, se hermana no obstante con ellas en su concepción de la escritura literaria en tanto proceso cognoscitivo capaz de entregar muy buenas cuentas a la sociedad. Un siglo después, las novelas objeto de este estudio apelan a una justificación similar. Así, Clavel insiste en presentar la novela como un objeto que “*permite vislumbrar* la presencia alterna y ambigua de la sombra” (“Novela” 153, cursivas mías); de forma más explícita, algunos comentaristas también inciden en esta especie de justificación epistemológica: tales los casos de Ernesto Domínguez sobre la novela de Clavel y de la ya citada García Bergua con respecto a la de Alcocer.<sup>9</sup>

Ya no en sus márgenes sino en la estructura de las novelas nos encontramos con el aspecto que más decididamente las remite al naturalismo: su trabajo con el pasado de los personajes. Ha de recordarse que Zola concebía la novela como un experimento donde, dados una herencia, un temperamento y un entorno social, se ubicaba al personaje bajo condiciones concretas para provocar en él ciertas reacciones que, justo por todas aquellas determi-

<sup>9</sup> E. Domínguez caracteriza *Las Violetas* como una novela que indaga en la profundidad de personajes y acciones y que, de esa manera, permite *revelar* lo que queda oculto bajo “dunas de prejuicios” (22). García Bergua parecería plantear, con el pretexto de *Per-versidad* de Alcocer, que la literatura tiene un poder epistemológico que se escapa a otras disciplinas —del periodismo a la investigación policiaca—, por lo cual se le encomienda la misión de observar “detrás de lo ocurrido” ([www.jornada.unam.mx](http://www.jornada.unam.mx)).

naciones, podían preverse (Zola 10-29).<sup>10</sup> Incluso en el caso de Clarín —quien concebía las condiciones propiamente como el pasado, y el experimento como el presente—, tales reacciones podían consistir en “la ley ya probada, o bien [en] otra no prevista, o la negación; pero al fin siempre un resultado, una enseñanza” (Vilanova 127), lo cual además clarifica la estrecha relación entre el peso del pasado y el valor epistemológico de la novela al que se aludió arriba. Las tres novelas que nos ocupan establecen una estructura que trabaja explícitamente con la relación pasado-presente. Analizaré brevemente dos de ellas con respecto a este punto, por considerar que la de Chimal, de la que se hablará más adelante, propone una estructura distinta.

En *Las Violetas*, de Clavel, la mayor parte de los primeros capítulos está dedicada a brindar información indispensable sobre el pasado de Julián Mercader, el protagonista y narrador: del entorno escolar —donde Mercader atisba la sexualidad y el deseo merced a la historia de una compañera y a una cierta clase sobre Tántalo— al entorno familiar, donde resaltan el padre homónimo y el socio de éste en su fábrica de muñecas, Klaus Wagner, encargado de mostrar por vez primera al protagonista las imágenes perturbadoras de Hans Bellmer. Hay, no obstante, dos capítulos fundamentales en este sentido, el 2 y el 4, en los que propiamente se traba la relación causal entre pasado y presente. En el 2 se narra la escena con Naty, hija de la afanadora de la fábrica: el protagonista, de niño, le ve la vagina a la niña, a quien juzga “rota”, y la compara con una muñeca, que carecería de “rotura”; la niña se espanta y grita, y el niño a partir de ese momento concibe la vagina como una “herida” y un “secreto”, además de que, también espantado, se oculta en una caja de muñecas, donde se tranquiliza y de hecho llega a sentirse muy bien, en ese “universo perfecto de

<sup>10</sup> Schlickers resume de esta manera el principio de la novela experimental: consiste en el “condicionamiento del hombre por la herencia, el medio ambiente y el momento histórico, lo que es una adaptación del famoso trinomio *determinatace, milieu, moment*” (28).

[...] cuerpo[s] cerrado[s] y sin cicatriz alguna” (23). Todo lo que se narrará en *Las Violetas* se explica y justifica a partir de este episodio traumático infantil. Así, en el capítulo 4, el protagonista cuenta cómo, ya adulto, husmeaba en la ropa interior de su hija Violeta y cómo en ese instante anticipó “el sueño por el que he vivido, el recuerdo de esa *herida* en el que podría resumirse mi existencia” (34, cursivas mías); o bien más tarde, en el capítulo 12, tras de que el capítulo anterior ha representado la mayor confesión de Mercader de su acto supuestamente más atroz (el posible, ambiguo, abuso sexual a su hija), el protagonista remite directamente a aquel pasado, estableciendo una relación obvia y explícita: “Fue entonces [cuando la primera menstruación de su hija] que pensé en construir las Violetas púberes [las muñecas]. Abrirlas y hacerlas sangrar. Quebrantar sus cuerpos cerrados y perfectos de muñecas inofensivas, romperlas con una grieta esencial, hacerlas vulnerables” (71).<sup>11</sup>

En “El tercer grado” de Alcocer, el padre Ángel de la Cruz, protagonista de la novela, recuerda, sin que venga mucho a cuento, escenas de su pasado: lo único que justifica su presencia en el texto es que lleguen a constituir explicaciones de su conducta posterior, y ello porque tales rememoraciones no aparecen como una cauda caótica y tempestuosa de múltiples episodios, sino como una selección precisa y organizada de unos cuantos, prioritarios:<sup>12</sup> los que narran su relación, siendo niño, con el padre Sebastian Fitz, “cuando apenas iniciaba sus estudios en el

<sup>11</sup> En *Las Violetas* hay otro momento donde reaparece la misma lógica simple del trauma del pasado —también un episodio sexual de la infancia— como explicación cabal del presente, pero esta vez en relación con Helena, la esposa del protagonista. Véanse las páginas 59-60.

<sup>12</sup> Quiero decir, pues, que no se explica por qué el protagonista, de 67 años, en el trance de ser demandado por abuso sexual, se pone a recordar precisamente, y de forma detallada, la noche en que el padre Fitz lo llamó a su cuarto y lo condujo a su cama. Más tarde, cuando a la mitad del capítulo 5 se narre la historia del protagonista, ya adulto, y del niño Sacramento Santos —uno de quienes presentarán la demanda en el futuro—, se repetirán escenarios y situaciones de la historia con el padre Fitz, en un eco explícito y obvio.

seminario conciliar de Michoacán” (14). En el capítulo 4 se relata la infancia del protagonista, un niño “feo” de once años enviado al seminario con el grupo de niños de doce a quince años: las rutinas del seminario, el padre Fitz que espía a los niños duchándose, y luego un enviado que despierta al protagonista una noche para llevarlo al cuarto del padre Fitz, quien lo empieza a envolver con grandes parrafadas amorosas, a acariciarlo, a tocarle los genitales y, de una vez, a incluirlo en una red de complicidades y silencios: “Si alguien se despierta y pregunta [le dice el padre Fitz al niño], le dices que te sentías mal, que te dolía el estómago y te llevé a la enfermería” (27). Pasada esa noche lo que se narra es la absoluta indiferencia del padre Fitz hacia el protagonista, provocando en éste angustia y deseo. El episodio, en suma, queda planteado como una gran estratagema con la que el padre Fitz *inocula* en el protagonista el virus del deseo por los niños, y que concluye con un objeto fétido que encarna no tanto el deseo como la construcción artificiosa de una herencia, de un legado: la estampa de Jesucristo con un niño sentado en su regazo, que el padre Fitz le deja como obsequio al protagonista, quien lo atesorará el resto de su vida (30).

De la misma forma que en la novela de Clavel, en “El tercer grado” la narración comienza en el tiempo presente del protagonista para, de inmediato, remitirse a un pasado que ilumina todas las acciones posteriores, acciones que, por otra parte, son de entrada postuladas como algo problemático y oscuro que puede y debe explicarse y cuya explicación se halla en un núcleo único y determinante de la infancia.

Que el propio Clarín hubiera criticado con acritud novelas de Palacio Valdés, Pardo Bazán y Pereda por juzgarlas demasiado cortas (Beser 290) indica que, para quienes abrazaron en algún momento el credo naturalista, el *experimento* requería efectivamente paciencia para plantear las condiciones y llevarlo a cabo, algo muy difícil de lograr en novelas cortas. Lo que encontramos en las novelas de Clavel y Alcocer, y que se verá resaltado al con-

trastarlas con la de Chimal, es acaso un empleo de ciertos rasgos naturalistas que, sustraídos de su contexto experimental original, han pasado a formar parte, como se señaló antes, de un repertorio de procedimientos narrativos consolidado y legitimado a lo largo del siglo xx. Me interesa exponer a continuación otras características que ya no apuntan al naturalismo y que, en cambio, parecen aludir a una estandarización del género.

Las novelas de Clavel y Alcocer se inscriben en lo que Wladimir Krysinski planteó como la “dinámica subjetiva” para la novelística posterior a Dostoievski, a la que corresponde un narrador monovocal que “se arroga entonces el papel de acusador, revelador y comunicador de ideas y opiniones” (196-7). Esto es posible apuntarlo aun para el caso de “El tercer grado”, puesto que su empleo recurrente del estilo indirecto libre —que podría sugerir una pluralidad de voces— se interesa mucho más en proporcionar información necesaria para la correcta construcción de la trama que en permitir la introspección del protagonista.<sup>13</sup> Respecto de este tipo de narradores monolíticos, Ricardo Piglia ha esbozado una distinción muy útil en un artículo dedicado justamente a intentar dilucidar lo específico de la novela corta. Piglia señala que lo propio de la novela corta es la existencia no de un enigma ni un misterio sino de un secreto, “un vacío de significación, [...] algo que se quiere saber y no se sabe, como el enigma y el misterio, pero en este caso es algo que alguien tiene y no dice. Es decir, el secreto es en verdad un sentido sustraído por alguien” (190). Tal singularidad supone como requisito un “narrador débil [...] un narrador que vacila, que no sabe, que narra un acontecimiento que no termina de entender” (193-4), y como consecuencia una multiplicidad de historias que se articulan en torno al secreto. El mismo Piglia contrasta el narrador débil de la novela corta con el narrador “un poco imperial” de la novela extensa de ciertos escri-

<sup>13</sup> Véase en especial el capítulo II para observar este empleo informativo del indirecto libre.

tores del *boom*, como García Márquez y Fuentes (195). En las novelas de Clavel y Alcocer nos encontramos con narradores muy alejados de la debilidad subrayada por Piglia: en ambos casos, poseen una información que nadie más conoce; sin embargo, las dos novelas —enunciadas como confesiones— se estructuran a partir de la dosificación de tal información que, inevitablemente, tarde o temprano será revelada: eso constituye el núcleo de atracción de los textos, concentrados en una sola historia que convierte cualquier posible historia paralela en líneas subordinadas con una función meramente complementaria.<sup>14</sup>

En contraste, *Los esclavos* parece ejemplificar muy bien la otra dinámica planteada por Krysinski, “la dinámica metatextual y metadiscursiva que se esfuerza en promover la novela como forma de compleja arquitectura y que convoca el juego de perspectivas y de voces” (195), a la que corresponde un narrador plurivocal signado por la ironía y, en ocasiones, por un “discurso autorreflexivo de la novela en toda su complejidad” (196). La novela de Chimal —estructurada en cinco capítulos y en este orden: “a)”, “c)”, “Años después”, “b)” y “d)”, donde “a)” y “c)” cuentan una historia (la de los personajes Yuyis y Marlene), “b)” y “d)” otra (la de Golo y Mundo) y el capítulo central una posible historia extra— presenta un narrador que conoce muy bien la información de las historias que despliega pero que, en cambio, no

<sup>14</sup> Conviene apuntar que Krysinski no asigna ningún valor inferior a la dinámica subjetiva, puesto que, originada por el Dostoievski no polifónico sino homofónico de las *Memorias del subsuelo* (1864), la encuentra representada en algunas novelas entre las más importantes y audaces de la narrativa latinoamericana y española moderna: *El túnel* (1948), *El mundo alucinante* (1969), *Gran Sertón* (1956) o *Diario de un hombre humillado* (1987). Krysinski señala que el discurso subjetivo, en la modernidad, “toma la palabra para desestabilizar las ideas recibidas” (199). Yo planteo, sin embargo, que la novela subjetiva posee esa función —o esa capacidad— como un ideal pero no como verdadera función, en la medida en que —serpiente que se muerde la cola— puede no ser capaz de desestabilizar una de esas ideas recibidas: justamente la idea recibida de la novela así entendida —subjetiva, individual, un acto de afirmación sobre el mundo—, vuelta entonces no una posibilidad de acción sino una forma establecida dentro del repertorio. Esto, desde luego, merece una discusión mucho más extensa.

parece conocer el sentido de dicha información. El carácter *débil* del narrador, no obstante, se hace aún más patente en un ejercicio que deliberadamente torna explícita su condición limitada, falible: al término de los capítulos “a)” y “c)” el narrador indica que, en lo que lleva dicho hasta esos momentos, se han incluido varias mentiras (37-8, 69), mentiras que apuntan a un narrador consciente de que su discurso no puede ser más un discurso sólido y coherente de principio a fin, al que el lector puede entregarse de forma confiada e ingenua.<sup>15</sup> Al contrario: el narrador subraya precisamente que no sólo es un vehículo transparente para representar una historia, sino que lo representado también es la acción de narrar.

Más adelante abundaré en la importancia de las “mentiras” del narrador de *Los esclavos*; por ahora, conviene señalar que, como si se ajustara mejor a la radicalidad del naturalismo, Chimal elude la trama cerrada y complaciente, centrada en el aplazamiento de una escena climática prometida desde el principio<sup>16</sup> y en cambio *desubica* el final de su novela. Donde Clavel, por ejemplo, hilvana una novela que desde el principio —por su condición de confesión por parte del narrador, por su alternancia monótona de capítulos narrativos y capítulos reflexivos, por su empleo casi sistemático de enunciados anafóricos y catafóricos al inicio y al final de los capítulos— postula la existencia de una información oculta y

<sup>15</sup> Piénsese al respecto en las lecturas que han suscitado las tres novelas: mientras que las de Clavel y Alcocer han generado —más allá de los juicios— interpretaciones similares, la de Chimal provocó lecturas tan contradictorias como la de López Villamar —quien halló en *Los esclavos* una metáfora que denuncia la condición esclavizada de todos los mexicanos— y la de Sánchez Prado —quien incluso sugirió para la novela un carácter fascista.

<sup>16</sup> El naturalismo a la Zola pedía una novela abierta que, en su búsqueda de conocimiento, no se sujetara a las demandas de claridad y suspenso por parte del público. Clarín llegó incluso a señalar: “La novela [...] necesita no tener esos artificiosos nudos y desenlaces, que pueden demostrar mucho ingenio (como en otra esfera lo demuestran los acrósticos), pero que no son esenciales, ni convenientes siquiera, en la obra que tiene por objeto representar con propiedad y exactitud el movimiento de los sucesos sociales” (76). Véase también Schlickers (35).

privilegiada que ineluctablemente terminará por revelarse en tanto función única de la narración, Chimal descompone la estructura lineal: los capítulos “b)” y “d)”, al presentar desorganizadamente elementos pasados y futuros de lo que se había narrado antes, obligan a una relectura de “a)” y “c)” en tanto imágenes congeladas, que el receptor tendrá que articular, o incluso, antes que eso, tendrá que decidir si son verdaderas o falsas. Pero más aún: donde Alcocer hace de su novela un surtidero de información, los datos necesarios para poder llegar a una escena climática final en la que confluyen y se anudan artificiosamente todos los motivos desperdigados en el texto<sup>17</sup> —el encuentro final entre el padre De la Cruz y Sacramento Santos—, escena que en su excesiva planificación anula el posible espíritu exploratorio, epistemológico y revelador de “profundidades oscuras” que la novela prometía, Chimal ubica el final cronológico de sus dos historias —justamente lo ocurrido “Años después”— no al final del libro sino en el centro, ilustrando con ello lo que Piglia había apuntado como rasgo principal de la novela corta: “Retomando la diferencia entre el cuento y la *nouvelle*, digamos que esa diferencia tendría que ver con el lugar del final, porque el final, en el caso de la *nouvelle*, no coincide, como en el cuento, con el final mismo de la historia, sino que está puesto en otro lado” (204). En *Los esclavos* el final está puesto, justamente, en el lugar donde el secreto, más que revelarse, se hace presente, aunque en ese momento el lector no lo sepa del todo: al situar el final ahí, a la mitad del libro, Chimal aparta su novela de la lógica causal donde el pasado determina, justifica o explica cabalmente el futuro de los personajes y donde éste, con lógica, tiene que ir —como ocurre en las novelas de Clavel y Alcocer— al final del texto como consecuencia prevista e ineludible de lo anterior. Porque además, Chimal corta deliberada-

<sup>17</sup> De la misma manera que Clavel: en *Las Violetas* la escena climática final —enfáticamente climática— narra el encuentro del protagonista con Horacio, hermano de Felisberto Hernández y representante de una especie de secta mundial de fetichistas.

mente las amarras entre las dos historias previas (Marlene/Yuyis y Golo/Mundo) con “Años después”: al término de la lectura se comprende que los protagonistas de “Años después” son Yuyis y Mundo en efecto mucho tiempo después, cuando ya no se llaman así y cuando habitan un mundo totalmente distinto al que habitaron. Esto se comprende, sin embargo, sin que el autor proporcione tampoco certezas al respecto: lo que hizo Chimal, en vez de enfatizar los nexos, fue retirar las pistas, pero no para construir un misterio en el capítulo central,<sup>18</sup> sino para indicar que, aunque se trate de Yuyis y Mundo, la intención del libro, en vez de trazar líneas causales de las historias principales hacia este capítulo, consiste en cortar esas líneas: aislar el capítulo central como una imagen final insertada no obstante a la mitad del trayecto.

He pretendido hasta ahora trazar similitudes estructurales en las novelas de Clavel y Alcocer, mismas que —junto con otros rasgos formales comunes que se analizarán más adelante— parecen apuntar a una estandarización de la novela. Con esto aludo a un fenómeno más o menos reciente que comienza a ser estudiado a profundidad: el de la ubicuidad del mercado editorial que, según Luis Cárcamo-Huechante, Álvaro Fernández y Alejandra Laera, parece “afectar todas las áreas de la cultura” (13)<sup>19</sup> y que, si bien no ha de ser observado únicamente a través del filtro pesimista de la escuela de Frankfurt —puesto que en algunos momentos, como en el modernismo o en los inicios del *boom*, representó

<sup>18</sup> Dados los pocos personajes de *Los esclavos*, sería muy difícil pensar que los dos personajes de “Años después” fueran otros que Yuyis y Mundo, como sería muy aventurado conjeturar que se tratara de dos personajes nuevos en la novela, sin contacto ninguno con las dos historias centrales.

<sup>19</sup> Véanse para esto desde trabajos clásicos como el de Rama, hasta algunos más recientes, como el de Barrera, o el de Laddaga. De la misma manera, pero como un síntoma, puede consultarse la “Introducción. Del 68 a la generación inexistente” de González Boixo, donde irreflexiva y explícitamente se propone el “éxito” como el único parámetro que decida inclusiones y exclusiones a la hora de trazar un panorama de la narrativa mexicana reciente.

una oferta de libertad frente a las restricciones y heteronomías impuestas por el Estado—, sí termina modelando un repertorio formal estandarizado frente al cual la única variante posible de una novela a otra será el tema. Así lo subraya Alejandra Laera:

En una pequeña nota a propósito del Premio Clarín de Novela [...] puede observarse cómo se sienta el estándar de los criterios de selección: “En las distintas ediciones, los jurados [...] han premiado obras con temáticas variadas, centradas en tópicos tan diversos como la corrupción, las crisis sociales, la inmigración, la sexualidad, la identidad y el terrorismo de Estado, respondiendo al espíritu plural del premio”. Este listado que es fácilmente verificable al ver las novelas ganadoras, responde, únicamente, a un criterio temático que reproduce la agenda de los temas de moda en clave idiosincrática. La pluralidad —otra condición de la agenda— no se vincula con un aspecto ni estético ni formal ni estilístico [...] sino simplemente temático [...] ¿Acaso ese estándar supone una transmisibilidad, una comunicabilidad de los contenidos a un público masivo [...]? Parecería que hay ciertos rasgos formales vinculados con la estructura del relato (como la organización cronológica o los puntos de vista en la recuperación de la historia) que muchas veces acompañan, dándole relieve, a una escritura rápida (53-4).

Laera remarca que esta estandarización afecta ya no únicamente a las prácticas sociales de los autores sino, sobre todo, al “orden más específicamente literario (un tono, un tema, una organización que podrían ser premiables)” (62). Que en un artículo sobre Clavel se escriba que una de sus novelas anteriores remite a “*the novels of the Boom in its use of techniques such as plot fragmentation, shifting perspectives, and stream of consciousness*” (Lavery 1053) [las novelas del Boom en el uso de técnicas como la fragmentación de la trama, perspectivas cambiantes y flujo de la conciencia] parece confirmar involuntariamente la existencia de un repertorio de técnicas consolidado y, sobre todo, legitimado por la generación del *boom* mediante el cual se pueden facturar novelas cuya variación principal recaerá en el tema.

Si se articula lo anterior con lo que se ha señalado sobre la capacidad epistemológica de las novelas, podríamos aproximarnos a una noción —o más bien un empleo— de cierta forma fija de la novela como vehículo privilegiado en la actualidad para enfrentarse justamente a temas problemáticos. Me refiero a que, como estudiara Michel Foucault, desde el siglo xviii los discursos para encarar lo monstruoso fueron variando, del discurso biológico-jurídico al discurso jurídico-moral,<sup>20</sup> y ahora cabría la pregunta de si la literatura —sobre todo la novela, o cierto tipo de novela— es uno de los nuevos discursos para generar conocimiento sobre lo monstruoso, lo anómalo, lo perverso y de esa forma gestionarlo socialmente. La pregunta incluso vería reforzada su pertinencia si se recuerda que la novela naturalista hispanoamericana, como señala Schlickers, tendió a cierto voyeurismo social, a un afán de representar la alteridad —muy a menudo la alteridad sexual— para de ese modo exorcizarla y controlarla (386). Ahora bien, si se atiende a lo dicho por Luis Cárcamo-Huechante en un estudio sobre la recepción del novelista peruano Jaime Bayly, parecería claro que la esfera frente a la que cobran toda su significación ciertas producciones simbólicas contemporáneas no es la esfera epistemológica o científica, sino la esfera del mercado, hábil para consumir incluso “las diferencias sexuales en la heteronomía de [la] intensiva circulación [...] El régimen libremercadista ha sido capaz de acomodar lo excéntrico a su interioridad como sistema” (100). De atenderse esta posibilidad, tendría entonces que hacerse caso de la reflexión contemporánea sobre las sociedades posdisciplinarias, donde productos tales como las novelas, junto con muchos otros, se han integrado a un sistema que produce y comercia no conocimiento sino estimulación. Una de las teóricas más notables a este respecto, Beatriz Preciado, lo plantea en estos términos:

<sup>20</sup> Véanse sobre todo los capítulos 3 al 5 de *Los anormales*.

Este capitalismo caliente [a partir de la segunda mitad del siglo xx] difiere radicalmente del capitalismo puritano del siglo xix que Foucault había caracterizado como disciplinario: las premisas de penalización de toda actividad sexual que no tenga fines reproductivos y de la masturbación se han visto sustituidas por la obtención de capital a través de la regulación de la reproducción y de la incitación a la masturbación multimedia a escala global. A este capitalismo le interesan los cuerpos y sus placeres (*Pornotopía* 112-3).<sup>21</sup>

En un estudio ya incluso anacrónico — anterior al auge de internet —, Brian McNair resaltó la multipresencia de lo sexual en la esfera mediática contemporánea, desde el cine, la televisión y la música hasta la prensa de todo tipo y los libros (23-4). Ahora bien, para el caso de las novelas que nos ocupan, no se trata de resaltar un contenido característicamente sexual que funcionara como estimulante en la lectura —de hecho, como veremos más adelante, en Clavel y Alcocer las escenas sexuales son por lo general eufemizadas—, pero sí de remarcar, por lo pronto, el carácter *seductor* que autores y críticos han observado en ellas. Me parece sintomático en este sentido cómo, en una reseña sobre *Las Violetas*, el crítico comenzara por indicar el perfil perverso y terrible del protagonista para, no obstante, agregar de inmediato que el personaje le resulta “odioso, claro, pero [que] no deja de ejercer fascinación” (Lomelí 8).<sup>22</sup>

<sup>21</sup> En su estudio central sobre el tema, Preciado agrega: “El biocapitalismo contemporáneo no produce ‘nada’, excepto la propia especie [...] Consumimos aire, sueños, identidad, relación, alma” (*Testo* 44).

<sup>22</sup> Clavel apuntó en sus reflexiones sobre el género de la novela que le interesan las “estrategias de *evasión-sedución*” y una escritura que “persigue la doble intención de mostrar ocultando, de *incitarnos* con sus guiños, de *susurrarnos* al oído ‘sígueme por el túnel’” (“Novela” 154, cursivas mías), de la misma forma que Alcocer, en la entrevista ya citada, le dio a la posible función epistemológica de la escritora, como meta última, la de “seducir a los lectores” (Alejo impreso.milenio.com). No creo innecesario recalcar cómo la estructura de ambas novelas, que retarda la emergencia ineludible de la escena climática, constituye también una técnica de seducción para atrapar y retener al lector.

Sin embargo, más allá de las declaraciones de los autores y las lecturas de los críticos, hay en las novelas de Clavel y Alcocer un elemento que permite perfilar con más claridad el carácter *seductor* de los textos, y frente al cual la novela de Chimal marca sensibles distancias: la estilización de la perversión. Escribe Roudinesco:

Todas las grandes mitologías contemporáneas relativas al complot, la conspiración o la impostura organizada tienen que ver, sin la menor duda, con una actualización espontánea de la noción de perversión, reelaborada según el antiguo eje del bien y del mal, de lo divino y de lo satánico. En consecuencia, nunca los verdugos han fascinado tanto a escritores y periodistas, preocupados ahora por desvelar sus infamias (215).

Resulta notable cómo en las novelas de Clavel y Alcocer los actos perversos de sus protagonistas se ven inscritos, de manera idéntica, en una práctica ritualizada, en el ejercicio de una especie de secta o cofradía que, llevado al extremo, rozaría los alcances de una conspiración mundial. En *Las Violetas* el protagonista plantea la perversión como un asunto de “iniciación”, “entrenamiento” y pertenencia a un círculo de iniciados,<sup>23</sup> quienes depuran un arte inscrito en la estela prestigiosa del asesinato de De Quincey, el suicidio de Stevenson o el malditismo generalizado de Baudelaire:<sup>24</sup> entre los ritos de paso de tal cofradía, la lectura de Nabokov —cuya *Lolita*, sin embargo, los iniciados no leen como novela sino como las confesiones directas del “profesor Hum-

<sup>23</sup> Así, Klaus Wagner le dice a su socio, el padre del protagonista: “No debes preocuparte, Julián. Tu hijo es de los nuestros” (21).

<sup>24</sup> Tan es así que, como parte de los ritos de iniciación, se incluye la lectura de Felisberto Hernández, a quien se presenta, no obstante, como autor de obras sumamente misteriosas, difíciles de conseguir —“con gran dificultad conseguí un libro impreso en 1947 en una librería de viejo perdida en el centro de la ciudad” (38), dice el narrador—, siendo que los textos de Felisberto se compran desde hace mucho tiempo en cualquier librería, o por internet, sin mayor problema.

bert” (45)—, el conocimiento de las imágenes de Bellmer y, en fin, una trabajada parafernalia académico-artística en torno a las muñecas de tamaño natural que no sólo contrasta enormemente con el mundo real de la industria de las muñecas de plástico —un mundo pedestre, concreto, a un golpe de *mouse*—,<sup>25</sup> sino que deriva al final en una auténtica cofradía, la Hermandad de Adoradores de la Luz Eterna, descrita como una conspiración de miembros “diseminados por todo el planeta” (123). En “El tercer grado”, Alcocer narra también no una historia singular sino una que se inscribe en el espacio más amplio de la cofradía, del club de *connaisseurs*, construido en principio como una cadena de aprendizajes encabezada, según sus miembros, por el mismo Jesucristo, para quien, en la estampa que lega el padre Fitz al padre De la Cruz, el niño sentado en sus piernas sería un “hermoso niño” (14). Esta cadena de transmisión cuenta además con su reglamento: los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio, de donde extraen la técnica, luego sexualizada, de los grados de obediencia. Es cierto que, en este caso, la “sociedad secreta” o el “oscuro pacto” (43) parecen más justificados, al tratarse de una de las estrategias más recurrentes en las prácticas de abuso sistemático en el ámbito eclesial; sin embargo, el recuento de los episodios en la mente del protagonista hace siempre énfasis en los rasgos que, en tanto secta de iniciados, *dignifican* sus costumbres.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Incluso en un momento el protagonista dice que algunos “ignorantes” confundieron las muy sofisticadas muñecas que él producía con las “muñecas inflables que pocos años antes habían empezado a circular en los mercados” (44) pero que los precios los hacían comprender la diferencia, siendo que lo que se vende en la actualidad son muñecas exacta mente como las que producen los personajes de *Las Violetas*, y cuyo precio, a la mano de su sofisticación, oscila entre diez y treinta mil dólares. Véase la página de *Real Doll*.

<sup>26</sup> Cuando el padre Fitz ya se ha ido, al padre De la Cruz —un niño angustiado e insomne— se le ocurre “empezar a practicar los grados de obediencia de san Ignacio. Muy pronto se hizo popular su *método*. *Todos los que estaban en eso* conocían los *códigos* y los ejercían en sus distintas escalas, ya fuera como obedecidos u obedientes dependiendo de con quién se encontrarán” (31, cursivas mías).

Lo que se construye, por tanto, al concebir y narrar de esta forma las perversiones de los personajes no es un examen, una verdadera indagación en sus subjetividades, sino entramados fascinantes, seductores y, en la actualidad — como indicaba McNair, o como apunta también Roudinesco —, proliferantes; entramados que para ejercer su poder encantador echan mano de la mitología de la erudición, la elegancia y la exquisitez, o bien de la mitología de la conspiración y el complot. También, no obstante, necesitan *enemigos*, para no perder de vista que es de perversiones de lo que se habla: en este sentido resultan tremendamente significativas las voces de Ernesto Domínguez y de Lomelí, con respecto a Clavel, y del propio Alcocer sobre su novela, al insistir en imaginar fantasmagóricos censores, supuestos prejuicios o incluso un “mundo de [...] mojigatería políticamente correcta, de las monjas católicas y las monjas comunistas” donde resultaría muy complicado no tanto escribir sobre perversiones sino “la publicación, la distribución, el que alguien comente la obra” (Lomelí 8)<sup>7</sup>.

A la estilización de la perversión, que necesita de la imaginaria mirada normativa de las “monjas católicas y comunistas”, Chimal responde con dos historias que desdibujan justamente la artificiosidad extrema de lo perverso. Las “mentiras” a las que se aludió arriba cumplen también esa función: restan fascinación a unas historias que hasta ese momento parecían modelaciones extremas de lo perverso y decepcionan una lectura estándar que buscaría precisamente la *perfección* del mal. Tal *perfección* resalta aún más en la historia Golo/Mundo, que hasta antes de la revelación de las mentiras simulaba una ilustración ejemplar del ámbito de las cofradías: un espacio de refinamientos, una radical intelectualización de la relación sadomasoquista, un mundo

<sup>27</sup> Es verdaderamente llamativo que se hable de tal dificultad para difundir una novela siendo que *Las Violetas* ganó un premio internacional; de las tres aquí estudiadas es la que ha merecido más comentarios críticos; además, fue presentada en sociedad acompañada de una instalación, un *performance* y una exposición de fotografías; e incluso aún mantiene una página web oficial promocional, donde se incluyen varias reseñas todas elogiosas.

de fiestas de amos exquisitos —altos jefes del clero, políticos poderosos, actrices—, hastiados de haber probado tantas y tantas perversas delicias y que siempre parecen estar más allá de todo cálculo, de toda previsión, como encarnaciones ideales de la mitología de la conspiración, del poder oculto.<sup>28</sup> *Los esclavos* parece muy consciente de tales mitologías: así, también incluye el rasgo de que la perversión se hereda, se transmite por discipulado y que los mejores maestros del mal son, como en Clavel y Alcocer, los refinadísimos alemanes.<sup>29</sup> Pero en Chimal la representación de la extrema estilización de la perversión es deliberadamente eso, una representación: así lo prueban no sólo las “mentiras” que se encargan de desdibujarla, sino lo enfático de ciertos escenarios, adjetivados por Chimal para aludir a lo *kitsch* que contienen. Así, el “cuarto de torturas” de Golo incluye también —puesto que a veces ahí “le da a Golo por escribir”— una “mesa de madera *del siglo XVII o XVIII*, provista siempre de papel *hecho a mano*, tinteros de metal y *auténticas* plumas de ganso” (64, cursivas mías);<sup>30</sup> y sobre todo, el final de la historia de Golo, que revela lo profun-

<sup>28</sup> Véase por ejemplo el episodio donde Golo escribe una página sobre su condición de amo supremo, inigualable, pero después la rompe, “orina en ella o se la da de comer a Mundo. Nunca ha de subestimarse la importancia de los actos arbitrarios” (49).

<sup>29</sup> Es digno de resaltarse este rasgo, deliberado en Chimal al parodiarlo en tantó*kitsch*, pero presente también en Alcocer y Clavel. En ésta, el maestro es Klaus Wagner; en aquél, el padre Sebastian Fitz. En Chimal, Golo escribe sobre “sus maestros en las artes de someter o quebrar la voluntad, así como de infligir placeres mayoritariamente intolerables” para aludir inmediatamente a Uwe, “‘alemán gigante y delicioso’, especialista en hipnosis silente” (55) y para referirse después al doctor Hertz, quien supuestamente castra a Mundo, a petición de Golo, como si fuera un gato (68). Chimal lleva este rasgo a grados extremos: enfatiza notablemente lo refinado, lo elegante de tal cofradía de estetas de origen alemán, opuesto explícitamente a lo “vulgar” (57) y hermanado con un manejo sabio de distintas “técnicas” (58). No deja de llamar la atención cómo lo alemán —reducido a dos de sus generalizaciones identitarias más tradicionales: el nazismo y la perfección técnica— se convierte en un objeto estándar para representar aquello que es al mismo tiempo lo perverso radical, lo abyecto, y lo más refinado y depurado.

<sup>30</sup> Véase también otra escena *kitsch*: Golo escribe un “poema” sobre dominación, Mundo —su esclavo— le sugiere quitar una palabra y Golo le responde: “¿Qué no viste que es un poema? Si le quito palabras no mide el verso lo que debe medir” (141).

damente *kitsch* y espectacular<sup>31</sup> de su ejercicio de dominación: una vez que ha echado a Mundo, y que se deja claro que no es ni mucho menos el primer esclavo al que echa de su casa y de su vida, se pregunta si no “habría algo, un rasgo de carácter, una posibilidad de aquel pobre idiota que Golo no hubiese llegado a conocer”; ante la duda que erosiona su pretendida perfección como amo, como ser superior, Golo se responde con una patética salida massmediática: se imagina una “música sentimental, ligera y pretenciosa, como la que acompaña a las lecciones de vida y las revelaciones sentimentales en el cine o la televisión” (146).

Es sólo aparentemente paradójico que, para hacerse atractivas y seductoras, las novelas de Clavel y Alcocer recurran a un discurso literario convencional, institucionalizado, que encarna sobre todo en rasgos estándar de estilo y en un empleo recurrente del eufemismo. Me refiero, por una parte, a un reforzamiento de lo literario en tanto aquella esencia que resulta de la depuración de la escritura de todo contenido político, ideológico o, en términos más generales, extratextual, esencia que entonces queda reducida a lo estilístico, a lo elegante de un estilo que enfatiza una retórica convencional —como marca justamente de lo literario, lo artístico— al servicio de un relato sencillo.<sup>32</sup> Desde esa posición el eufemismo se presenta como rasgo *seductor* por cuanto se erige como el discurso apropiado para hablar de lo perverso pero

<sup>31</sup> Con este término me remito al famoso libro de Debord *La sociedad del espectáculo*.

<sup>32</sup> Encuentro varias muestras de esta posición en distintos ejercicios críticos recientes sobre literatura mexicana. Sara Sefchovich apunta, por ejemplo, que tras el 68 se dio una época de “experimentación técnica que dio lugar a un camino cerrado, hermético” y que después “una vez más la novela busca sencillez en el relato y quiere contar una historia” (51-3); en un artículo sobre la literatura mexicana de la última década del sigloxx, José Carlos Castañeda escribe: “Diseminación es una palabra que define bien el rumbo que ha tomado la nueva narrativa. No existen movimientos ni corrientes profundas, acaso sólo la voluntad de contar una historia. Tal parece que el gusto por el [sic] experimentación *afortunadamente*, quedó atrás” (490-1, cursivas mías); Tomás Regalado López, en un ensayo sobre el *crack*, tacha los varios cuestionamientos críticos sobre la “posible utilización mercadotécnica” del *crack* como algo “totalmente ajeno a su *esencia literaria*” (144, cursivas mías).

manteniendo las garantías de lo artístico: asegura al consumidor un *tema* atractivo desarrollado con una escritura cabalmente *literaria*. Que el padre De la Cruz en la novela de Alcocer decida evocar el episodio cuando el padre Fitz lo sedujo siendo niño en términos estricta e inexplicablemente eufemísticos —puesto que se trata de un momento de introspección, de indagación en su memoria y su conciencia, donde podría hacer a un lado los pudores o las elegancias—, o que Julián Mercader, el protagonista y narrador de *Las Violetas*, en un supuesto ejercicio privado de confesión, eluda precisar su mayor acto perverso, lo que le hizo a su hija, y en vez de ello construya el capítulo más estilizado del libro, tendiente a una refinada ambigüedad,<sup>33</sup> no hace más que subrayar el hecho de que lo eufemístico en ambas novelas cumple una función no moral sino espectacular: el eufemismo como elegancia, como sutileza, como destreza escritural que garantiza el carácter literario de los textos, y que convierte a la violencia, al estetizarla, en un bien de consumo.<sup>34</sup>

No de otra forma se presenta el tratamiento de lo privado y su conversión en objeto espectacular y seductor en *Las Violetas* y “El tercer grado”. Como hemos visto, varios comentaristas de ambas obras han dado por hecho que sus personajes y acciones

<sup>33</sup> Es el capítulo 11, donde se supone que por primera y única vez Mercader confesará la verdad. El capítulo está escrito —de manera excepcional en el libro— en párrafos-versículos sin puntuación que terminan *poetizando* la escena y, de esa manera, eludiendo la confesión.

<sup>34</sup> Lo confirma sin deliberación otro comentarista de *Las Violetas* —en una reseña titulada sintomáticamente “Cuidado, lectura placentera y pecaminosa”—, para quien Clavel “solapa” a su personaje “escribiendo con un lenguaje poético (a veces un poco enredado) de manera que sublima lo que, quizá escrito o sentido de otro modo, podría ser sólo una cochinateda” (Lino 7). Pero más que esto, me interesaría añadir algo sobre el eufemismo privilegiado de *Las Violetas*: las vaginas son siempre flores, “madreselvas” o propiamente violetas, lo que no deja de remitir al sistema metafórico del modernismo, que —en parte ahí sí por pudor: las “monjas católicas, comunistas” o porfirianas tenían un peso mucho mayor— institucionalizó dicha analogía, pero que además lo hizo en muchos casos —piénsese en Efrén Rebolledo, o ejemplarmente en Bernardo Couto— para poder hablar de perversiones, de tentaciones erótico-destructivas de hombres poseídos por el deseo.

son perversos, y que, dada tal perversidad, los textos se plantean como exploraciones de sus facetas oscuras. Pero los comentaristas no han visto visiones: los libros de Clavel y Alcocer así están concebidos, sin nunca poner en tela de juicio la etiqueta social de “perversos” para sus protagonistas, asignando una posición implícita en los textos que hace aparecer la noción de la ley y que de entrada enjuicia los actos de los personajes, puesto que es ese carácter *prohibido* de sus actos lo único que los hace dignos de ser observados por los novelistas y ofrecidos a los lectores.<sup>35</sup> Esta concepción no sólo implica una limitación al posible desarrollo de los personajes —son entidades fijas, asignada su identidad perversa de una vez para siempre—, sino también, y más importante, la posible inscripción de ambas novelas en la tendencia contemporánea de la exhibición de lo privado, de la reglamentación de la intimidad no para subsumirla en el imperio del pudor inmovilizador sino para airearla en el mercado —“el dispositivo a través del que la vigilancia se transforma en espectáculo y, por tanto [...] en fuente potencial de producción de placer y de capital” (Preciado, *Pornotopía* 207)—.<sup>36</sup> O como lo plantea Roudinesco, en un apunte que remite fuertemente al formato de *confesión*, o más bien de representación de la confesión, en las novelas de Clavel y Alcocer:

En la actualidad los pacientes son llamados a exponer públicamente su caso, convirtiéndose así en los expertos de sus propias patologías y de su sufrimiento. Por eso arrastran diagnósticos que a su vez

<sup>35</sup> Me remito a Foucault, quien en su “Prefacio a la transgresión” planteó la transgresión no como un elemento de un par dialéctico (prohibición/transgresión), no como un contenido ético que se opone a lo permitido ni tampoco como un acto que separa ni rompe nada: hace emerger —hace existir— la diferencia, la noción de diferencia. En Clavel y Alcocer la perversión existe casi naturalmente en tanto opuesto perfecto de una ley jamás enunciada pero siempre latente; en Chimal prácticamente no existe la posición de la ley, la mirada que evalúe el comportamiento de sus personajes.

<sup>36</sup> Añade Preciado: “La literatura, el cine, la televisión, Internet, el cómic, el videojuego, etcétera, desean la pornografía, quieren producir placer y plusvalía pornográfica sin sufrir la marginación de la representación porno” (*Pornotopía* 181).

sólo constituyen la expresión de una vasta tiranía de la confesión. Al mismo tiempo, como sabemos, los medios audiovisuales se han convertido, con el consentimiento de todos los protagonistas del gran espectáculo posmoderno de la autoexhibición, en el instrumento primordial de una ideología tan pornográfica como puritana. En todo el mundo, la telerealidad, género televisivo que muestra a personas reales en su intimidad, funciona como el nuevo psiquiátrico de los tiempos modernos (211).

De muy distinta forma opera el tratamiento de la intimidad en *Los esclavos*. Y no sólo porque, después de las referidas “mentiras” lo que aparezca sea no la perversión refinada, *diletante*, sino las apetencias y atrocidades más cotidianas de los personajes, en escenarios ya no atractivos sino monótonos, polvosos y familiares.<sup>37</sup> Más importante —decisivo en realidad para la novela— es la función que cumple el capítulo central, “Años después”. En él se narra cómo se juntan, en medio de una miseria atroz, una prostituta a quien golpea su proxeneta y un barrendero que tiene el cuerpo estragado, cruzado de manchas y cicatrices. Viven en una casucha en un barranco próximo a un cementerio. Ambos han rechazado las invitaciones —verdaderas tentaciones— a sumarse a algún culto, a alguna secta que les ofrecería la seguridad de una fe: en una situación extrema como la que habitan, se han resistido al canto de las sirenas simple y categóricamente, sin aceptar siquiera la compasión que les dirigen.<sup>38</sup> En cambio, se construyen

<sup>37</sup> En la línea Marlene/Yuyis se desdibuja el refinamiento perverso de Marlene al aclararse, entre otras cosas, que sus grandes y atroces proyectos fílmicos pornográficos son mucho menos frecuentes y menos atroces de lo que se había hecho suponer (37 y ss.); en la línea Golo/Mundo se revela no sólo que la historia entre ambos comenzó de la misma forma, cotidiana y anodina, como comienzan muchas historias de pareja, sino que las crueldades máximas a que somete Golo a Mundo, en vez de la elegante tecnificación, pasan más bien por un ámbito familiar: Golo hace que Mundo llame a su esposa, Andrea, y le cuente falsas historias sobre secuestrados.

<sup>38</sup> Véanse los episodios de ambos con el poeta Abdalá Martínez, quien les lee su poema “Esclavo nacido” (84), y de la mujer con la cocinera de la fonda, “afiliada a algún culto que exige de sus fieles el buscar constantemente nuevos adeptos” (86).

un espacio verdaderamente privado. Es claro que en “El tercer grado” existe tal espacio —la habitación del sacerdote— y en *Las Violetas* también —la fábrica de muñecas y el cuarto desde el que el protagonista cuenta su historia—, pero en *Los esclavos* dicho espacio es conformado justamente a partir de rechazar toda intrusión y todo juicio, toda exposición. A los personajes de Chimal no les interesa ni que los juzguen como perversos (mientras que al padre De la Cruz y a Julián Mercader les resulta indispensable la existencia de una mirada —la de los así sea imaginarios miembros del club, de la cofradía, o la de los también imaginarios enemigos, censores— que les confirme su exquisita perversión) ni que les aplaudan por haberse liberado de sus respectivos amos —recuérdese que la prostituta es Yuyis, ya libre de la sujeción de Marlene, y el barrendero es Mundo, lejos ya de Golo—. Construyen su espacio en verdadera oposición a lo público, y además sin mayor deliberación ni conciencia: están lejos de los “preparativos” diletantes de sus viejos amos, también de los preparativos del sacerdote y del fabricante de muñecas: se mueven únicamente bajo el impulso del deseo y la solidaridad. Y en ese reducto íntimo ya no hay perversión. Quiero decir: no es que interese tachar a los personajes de Clavel y Alcocer de perversos, sino que a ellos mismos les interesa serlo, presentarse como tales. A los personajes de Chimal, en cambio, en medio de la suciedad extrema, con sus cuerpos golpeados y vejados, trabados en una escena sexual que incluye un *dildo* con “restos de mugre diminutos, endurecidos, ya imposibles de quitar” (86), ya no les interesa nombrar lo que hacen ni escuchar cómo lo nombran otros: su conquista no es la exhibición pública de sus fascinantes perversiones sino esa intemperie de lo privado frágil pero en vías de reconstrucción, el terreno de una libertad tremendamente ardua que los dejará solos en sus decisiones y responsabilidades.<sup>39</sup>

<sup>39</sup> Véase mi texto sobre *Los esclavos*, “La insensatez”.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALAS, LEOPOLDO (CLARÍN). *Ensayos y crítica (1881-1901)*. Madrid: Páginas de espuma, 2001.
- ALCOCER, ERNESTO. “El tercer grado de obediencia perfecta”. *Perversidad*. México: Destino, 2007: 7-60.
- ALEJO, JESÚS. “Historias de *perversos*”. Entrevista con Ernesto Alcocer. *Milenio* 16 nov 2008. Web. 8 abr 2011. <<http://impreso.milenio.com/node/7089672>>.
- BARRERA ENDERLE, VÍCTOR. “Entradas y salidas del fenómeno literario actual o la ‘alfaguarización’ de la literatura hispanoamericana”. *Sincronía* 1 (primavera 2002). Web. 3 abr 2011. <<http://sincronia.cucsh.udg.mx/alfaguar.htm>>.
- BEALE, SCOTT. “Honey Pie. A Mini Documentary About the Real Doll Factory”. *Laughing Squid*. Web. 14 abr 2011. <<http://laughingsquid.com/honey-pie-a-mini-documentary-about-the-real-doll-factory/>>.
- BECERRA, LUZMA. “Otra forma de estar en el mundo o la ciudad subterránea en ‘Los deseos y su sombra’ de Ana Clavel”. *Iztapalapa* 23.52 (ene-jun 2002): 245-59.
- BERGER, MORROE. *La novela y las ciencias sociales. Mundos reales e imaginarios*. Francisco González Aramburo, traducción. México: FCE, 1979.
- BESER, SERGIO. *Leopoldo Alas, crítico literario*. Madrid: Gredos, 1968.
- CÁRCAMO-HUECHANTE, LUIS, ÁLVARO FERNÁNDEZ BRAVO, y ALEJANDRA LAERA, edición. *El valor de la cultura. Arte, literatura y mercado en América Latina*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- CÁRCAMO-HUECHANTE, LUIS. “El camp(o) de lo gay y de lo travesti: Jaime Bayly y Pedro Lemebel en el mercado”. Luis Cárcamo-Huechante, Álvaro Fernández Bravo, y Alejandra Laera, edición. *El valor de la cultura. Arte, literatura y mercado en América Latina*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2007: 87-111.

- CASTAÑEDA, JOSÉ CARLOS. “Los noventa: los años intempestivos”. Manuel Fernández Perera, edición. *La literatura mexicana del siglo xx*. México: FCE-CONACULTA, 2008: 457-91.
- CHIMAL, ALBERTO. *Los esclavos*. Oaxaca: Almadía, 2009.
- CLAVEL, ANA. “La novela como género de incertidumbre”. Cristina Rivera Garza, edición. *La novela según los novelistas*. México: FCE-CONACULTA, 2007: 152-8.
- \_\_\_\_\_. *Las Violetas son flores del deseo*. México: Alfaguara, 2008.
- Cuadernos de BDSM. Pensamento Submisso*. Web. 2 abr 2011. <<http://pensamentosubmisso.wordpress.com/2010/02/15/cuadernos-bdsm>>.
- DALLACORT ZILLI, BRUNO. “BDSM de A a Z: a despatologização através do consentimento nos ‘manuais’ da Internet”. *CLAM*. Web. 22 abr 2011. <<http://www.clam.org.br/publique/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=5966&sid=21>>.
- DEBORD, GUY. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 2003.
- DOMÍNGUEZ CÁCERES, ERNESTO. “El poblado de la esperanza: imágenes del desierto como horizonte”. *Casa del tiempo*, vol. II, IV.16 (feb 2009): 19-30.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, CHRISTOPHER. *Antología de la narrativa mexicana del siglo xx*. México: FCE, 1996. T. 2.
- DON QUERUBÍN DE LA RONDA [Victoriano Salado Álvarez]. *Sobre la inmoralidad en la literatura*. México: Sucesores de Juan Pablos, 1909.
- FAZIO, CARLOS. “La Iglesia equipara el abuso sexual de un cura en Holanda con un accidente laboral”. *El País* 22 ago 2004. Web. 13 abr 2011. <[http://www.elpais.com/articulo/sociedad/Iglesia/equipara/abuso/sexual/cura/Holanda/accidente/laboral/elpepisoc/20040822elpepisoc\\_2/Tes](http://www.elpais.com/articulo/sociedad/Iglesia/equipara/abuso/sexual/cura/Holanda/accidente/laboral/elpepisoc/20040822elpepisoc_2/Tes)>.
- \_\_\_\_\_. *En el nombre del padre. Depredadores sexuales en la Iglesia*. México: Océano, 2004.

- \_\_\_\_\_. “El regreso del caso Maciel”. *La Jornada* 17 ene 2005. Web. 12 abr 2011. <<http://www.jornada.unam.mx/2005/01/17/019a2pol.php>>.
- FOUCAULT, MICHEL. *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*. México: FCE, 2006.
- \_\_\_\_\_. “Prefacio a la transgresión”. *De lenguaje y literatura*. Isidro Herrera, traducción. Barcelona: Paidós, 1996: 123-42.
- GARCÍA BARRAGÁN, MARÍA GUADALUPE. *El naturalismo en México*. México: UNAM, 1979.
- GARCÍA BERGUA, ANA. “El retorno de Ernesto Alcocer”. *La Jornada Semanal* 648 (5 ago 2007). Web. 12 abr 2011. <<http://www.jornada.unam.mx/2007/08/05/sem-ana.html>>.
- GONZÁLEZ BOIXO, JOSÉ CARLOS. “Introducción. Del 68 a la generación inexistente”. José Carlos González Boixo, edición. *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2009: 7-23.
- GORDON, SAMUEL. *Mito, fantasía y recepción en la obra de Alberto Chimal*. México: Universidad Iberoamericana, 2006.
- HERRERA, JORGE LUIS. “Escritora de deseos y sombras”. Entrevista con Ana Clavel. *La Colmena. Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México* 51-2 (jul-dic 2006). Web. 3 abr 2011. <<http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena%2051/Conversaciones/Ana.html>>.
- KRYSINSKI, WLADIMIR. *La novela en sus modernidades. A favor y en contra de Bajtín*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 1998.
- LADDAGA, REINALDO. *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- LAERA, ALEJANDRA. “Los premios literarios: recompensas y espectáculo”. Luis Cárcamo-Huechante, Álvaro Fernández Bravo, y Alejandra Laera, edición. *El valor de la cultura. Arte, literatura y mercado en América Latina*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2007: 43-65.

- LAVERY, JANE ELIZABETH. "Beyond the shadows of solitude: self, desire and (dis)embodiment in Ana Clavel's *Los deseos y su sombra*". *Modern Language Review* 102 (2007): 1053-68.
- LINO, MANUEL. "Cuidado, lectura placentera y pecaminosa". *La Plaza*, supl. de *El Economista*, IV.1283 (13 nov 2007): 7. Asimismo en <<http://www.violetasfloresdeldeseo.com>>.
- LOMELÍ, LUIS FELIPE. "*Las Violetas son flores del deseo*". *Confabulario*, supl. de *El Universal*, IV.206 (29 mar 2008): 8. Asimismo en <<http://www.violetasfloresdeldeseo.com>>.
- LÓPEZ VILLAMAR, RENÉ. "Entre el poder y el dolor. *Los esclavos de Alberto Chimal*". *Hermano cerdo: literatura y artes marciales*. Web 5 abr 2011. <<http://hermanocerdo.anarchyweb.org/index.php/2010/04/los-esclavos-de-alberto-chimal>>.
- MCNAIR, BRIAN. *Mediated Sex. Pornography & Postmodern Culture*. Londres: Arnold, 1996.
- ORDIZ, JAVIER. "El naturalismo en Hispanoamérica. Los casos de *En la sangre y Santa*". *Anales de literatura hispanoamericana* 25 (1996). Web. 6 abr 2011. <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=52213>>.
- PIGLIA, RICARDO. "Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*". Eduardo Becerra, edición. *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. Madrid: Páginas de espuma, 2006: 187-205.
- PRECIADO, BEATRIZ. *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en Play-boy durante la guerra fría*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Testo yonqui*. Madrid: Espasa Calpe, 2008.
- RAMA, ÁNGEL. "El 'boom' en perspectiva". David Viñas, et al. *Más allá del boom. Literatura y mercado*. México: Marcha Editores, 1981: 51-110.
- Realdoll*. Web. 23 abr 2011. <<http://www.realdoll.com>>.
- REGALADO LÓPEZ, TOMÁS. "Del boom al crack: anotaciones críticas sobre la narrativa hispanoamericana del nuevo milenio". José Carlos González Boixo, edición. *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2009: 143-68.

- ROUDINESCO, ÉLISABETH. *Nuestro lado oscuro. Una historia natural de los perversos*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- SÁNCHEZ PRADO, IGNACIO M. “El síndrome de Golo”. *Tierra Adentro* 160 (oct-nov 2009): 74-7. Web. 27 abr 2011. <[http://www.conaculta.gob.mx/terra/images\\_cont/revista/151\\_180/PDF\\_revista/160/Fraguas.pdf](http://www.conaculta.gob.mx/terra/images_cont/revista/151_180/PDF_revista/160/Fraguas.pdf)>.
- SCHLICKERS, SABINE. *El lado oscuro de la modernización: estudios sobre la novela naturalista hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2003.
- SEFCHOVICH, SARA. “Una sola línea: la narrativa mexicana”. Karl Kohut, edición. *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la revolución*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 1995: 47-54.
- VILANOVA, ANTONIO. *Nueva lectura de La Regenta de Clarín*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- WOLFSON, GABRIEL. “La insensatez”. *Crítica* 133 (jul-ago 2009): 183-8.
- ZOLA, ÉMILE. *The Experimental Novel and Other Essays*. Nueva York: Haskell House, 1964.