

# 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

## **V. RUPTURAS Y CERCANÍAS**

## DE LOS INCONVENIENTES DE LAS BUENAS FAMILIAS: *POLVOS DE ARROZ*, *LA PLAZA DE PUERTO SANTO* Y “EL VIUDO ROMÁN”

LUZMA BECERRA

Reunimos aquí tres novelas cortas representativas del ciclo de la provincia mexicana en el siglo xx: *Polvos de arroz* (1958) de Sergio Galindo (1926-1993), *La plaza de Puerto Santo* (1959) de Luisa Josefina Hernández (1928) y “El viudo Román” (1964)<sup>1</sup> de Rosario Castellanos (1925-1974).

Además de talento narrativo, estos autores comparten un período en el que fueron protagonistas tanto en el ámbito académico como en el de la divulgación de las letras mexicanas. En palabras de Luisa Josefina Hernández: “Rosario fue una gran amiga y compañera de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y del Centro Mexicano de Escritores en 1954 y 1955; pasamos realmente momentos inolvidables” (Becerra).<sup>2</sup> En tanto que “con Sergio Galindo tuve una magnífica amistad [...] Él era un veracruzano melancólico, sensible, de sentimientos exquisitos. Pero siempre me tuvo confianza personal e intelectual. Yo, por mi parte, lo tengo como uno de los mejores novelistas de México [...] Yo quisiera que él tuviera un lugar más fuerte en la literatura

<sup>1</sup> “El viudo Román”, novela corta recogida en *Los convidados de agosto* (1964), y acompañada por tres cuentos: “Las amistades efímeras”, “Vals Capricho” y “Los convidados de agosto”.

<sup>2</sup> Entrevista personal a la escritora, Cuernavaca (16 de febrero de 2011).

mexicana. Me gustarían muchas reediciones [de sus obras] y cátedras en nuestras universidades” (Prado y Zambrano 207-8).

Reconocidos por su amplia producción literaria, los tres incursionaron en varios géneros, y debe resaltarse también la importante labor editorial de Galindo en la Universidad Veracruzana y la de Castellanos y Hernández como profesoras universitarias.

La circunstancia de las tres novelas y el realismo con el que se configura el espacio de enunciación en cada una remite a un ambiente que sirve a los autores para internarse en las costumbres cotidianas de la familia burguesa, una familia que asigna a sus miembros comportamientos determinados por su género sexual. En *Polvos de arroz* se representa la provincia jalapeña, espacio vital para Sergio Galindo; en “El viudo Román”, el entrañable Comitán de Rosario Castellanos, y en *La plaza de Puerto Santo*, el puerto de Campeche, lugar donde nacieron los padres de Luisa Josefina Hernández.

Las normas decimonónicas de “buenas familias” que configuran la conducta de los personajes funcionan como crítica social, rasgo recurrente en estas novelas. Los relatos acerca de las hermanas Camerina y Augusta Rabasa en *Polvos de arroz*, de Carlos Román y Romelia Orantes en “El viudo Román”, y de los descendientes de la familia Ramírez y Arau en *La plaza de Puerto Santo*, son microcosmos que condensan los conflictos familiares: el autoengaño, la traición y la venganza.

En los personajes de Galindo y Castellanos, hay una oscilación entre el ideal del matrimonio y la soltería como pasaje a la frustración. Asimismo, insatisfacción, hipocresía y amargura se revelan como denominador común entre las buenas familias. Hernández prefiere desbordar el lenguaje con una mirada distante dirigida a los habitantes del Puerto Santo, asimilado al linaje mítico que le dio origen, pues viven atados al autoengaño en el espacio genealógico de la plaza.

Así, “las buenas familias” constituyen un referente discursivo en las tres obras que homologa la descripción de los ambientes,

cuya atmósfera crea un vacío existencial expresado a partir de los conflictos interiores de los personajes. Detalles psicológicos acercan al lector a las costumbres de la vida en provincia, y el entorno tiene entonces un valor sintético y una función de marco que sostiene los aspectos temáticos.

Las estrategias narrativas de cada autor hacen visible también la variedad estilística propia de su generación. Sergio Galindo construye a Camerina, personaje de emociones y sentimientos frustrados, sin posibilidad de exteriorizarlos ni compartirlos; el discurso es rico en sensaciones y sonidos, en contrapunto con la atmósfera que desliza los contrastes de la oscuridad y el reflejo de la luz del día perceptible en el estado de ánimo de la protagonista. Tal ambiente sintetiza los deseos de sentirse amada, en tanto que la técnica del monólogo interior se alterna con la voz extradiegética para alcanzar un ritmo ágil en una historia de deseo y frustración. Esta especie de realismo psicológico aleja a Galindo del tema de la soltería tal como la narraron los autores del siglo XIX. En Camerina Rabasa se expone un discurso autorreferencial en el aquí y ahora, en el presente de la protagonista; en este sentido, se produce una oscilación entre lo que es recuerdo y lo que es proyecto, entre la realidad y lo posible, entre la imaginación y el deseo. Además, se evita el desorden cronológico que supone el monólogo porque la estructura externa de la narración lo dota de armonía y claridad, en contraste con el discurso de Camerina y su rememoración de la historia de la familia Rabasa.

Ahora bien, en Castellanos apreciamos una historia lineal narrada desde la omnisciencia; sin embargo, los rasgos de los personajes se definen por los diálogos, mediante sus propias voces, sobre todo en las secuencias álgidas de la venganza puesta en acto por Carlos Román. El tono de la narración revela una vida cotidiana áspera y frívola, el cual es una ventana hacia la moral burguesa. Asimismo, la historia se reduce a la venganza y el tema del honor. El drama personal de Romelia condensa el trasfondo de las costumbres familiares respecto a la virginidad y el matrimonio.

El personaje corresponde a la familia tradicional de la clase media, en cuyo espacio, la casa paterna, evolucionan los deseos de matrimonio; aquí el entorno explica la fragilidad de Romelia y anticipa su condición de víctima.

Luisa Josefina Hernández construye en 20 pequeños capítulos una serie de personajes atrapados en su pequeña ciudad y cuyo único rostro es el de la ridiculez; la autora logra definirlos en un entramado lleno de humor. El tono irónico preside la relación entre los personajes y el ambiente. Las constantes referencias a las familias como “gente bien” descubren las pequeñas historias dentro de la diégesis principal de Puerto Santo.

## I

En *Polvos de arroz*, primera novela de Galindo, se describe la casa de la familia Rabasa como un espacio cerrado; no como si contempláramos un cuadro, sino la movilidad activa de la trama. El espacio de la recámara condensa lo íntimo por excelencia, se singulariza para realzar el ambiente de encierro y silencio que envuelve la vida de los Rabasa. La penumbra de la habitación favorece, de alguna manera, el sentimiento de autoengaño, de modo que Camerina asume las conductas concretas esperadas: obediente y sumisa en su juventud, ansiosa de convertirse en esposa y madre conforme con las exigencias sociales. Lo que primero aglutina el relato es el final de sus ilusiones justo cuando cree ir al encuentro de ellas; en este comienzo, Camerina es una mujer de 70 años en una habitación que no es la suya, sino la de un hombre; el contrapunto entre la iluminación de la habitación del sobrino en la Ciudad de México y su propio dormitorio simboliza la desolación sentimental y la cultura del silencio que rodea a las Rabasa: “Es como si me acostara en la cama de Juan Antonio, se dijo. Un temblor la recorrió al meterse entre las sábanas. Acarició las cartas largo rato y apagó la luz. Después de unos

minutos la habitación adquirió una claridad ligera; no era como la recámara de Jalapa que permanecía en una densa oscuridad” (Galindo 28). El efecto que produce el discurso no verbal, los gestos de la protagonista, la caracterizan como ser enamorado y muestran la articulación simbólica de los rituales del discurso de la “solterona” atrapada en un amor de adolescencia. Esta estrategia de estilo que caracteriza al relato le da su forma dramática, y por ello el discurso de Camerina destella emotividad. Mediante la analepsis, la vida contada desde el presente por la propia Camerina en largos monólogos y soliloquios, o por el narrador, se sigue la pista de sus indecisiones y sus miedos. Este ritmo, en los planos temporales combinados a lo largo de una estructura de nueve breves capítulos, recrea las historias de unos cuantos personajes, todos de la misma familia. Camerina y su hermana Augusta le deben total obediencia al padre, Teodoro Rabasa, que ejerce plenamente su autoridad (la madre ha muerto) en un modelo de familia patriarcal.<sup>3</sup>

La polisemia del título de la novela, “polvos de arroz”, es significativa; permite la expresión simbólica de una máscara que configura toda una época, aquella en que las señoritas decentes y castas cubrían su cara con los polvos de arroz, el maquillaje de la juventud a la que perteneció Camerina. El paquete de cartas de amor que trae consigo y que guarda bajo la almohada es otro

<sup>3</sup> “Hasta la fecha los científicos sociales han descrito y tipificado básicamente tres modelos de organización familiar: 1°. El patriarcal: autoritario, caracterizado por una división rígida de los roles sexuales y en el que el Estado otorga la autoridad absoluta al padre sobre los restantes miembros del núcleo familiar, incluyendo el servicio. 2°. La familia democrática: presenta la misma división sexual del trabajo, pero las mujeres tienen ya los mismos derechos que el hombre. Comparten la autoridad y la patria potestad de los hijos, así como los derechos sobre los bienes familiares. Las relaciones sexuales exceden la esfera reproductiva al entenderse como parte de la relación afectiva entre los cónyuges. Desaparece la indisolubilidad del vínculo del matrimonio. 3°. La familia igualitaria: La mujer se ha incorporado al mercado de trabajo, ha roto las fronteras de la privacidad del hogar y sale al mundo del trabajo asalariado, pero manteniendo, al mismo tiempo, sus funciones tradicionales de madre, esposa y ama de casa, por lo que se encuentra sujeta a una ‘doble’ jornada laboral. Este modelo sólo se da en las sociedades superdesarrolladas de occidente” (*Diccionario crítico* [www.uem.es](http://www.uem.es)).

elemento simbólico del autoengaño, vincula al personaje con una falsa realidad.

Todo lo anterior convierte a Camerina en un personaje frágil, cuya existencia se alimentó del ideal de las “buenas familias” que sólo ven a las mujeres en el papel de madres y esposas, sin otro tipo de realización. El autoengaño se presenta como lo que es, una estrategia más de supervivencia, aunque el final de la obra hace patente que el entorno explica el destino de Camerina. Un desenlace prefigurado desde la sociedad burguesa.

Sergio Galindo perfila personajes a los que compadecemos porque no pueden escapar a su tiempo, detenidos en costumbres atávicas que transforman todo sentido de vida en un sinsentido. *Polvos de arroz*, por todos sus atributos estilísticos y estéticos, es un ejemplo de *nouvelle* redonda.

## II

*La plaza de Puerto Santo* es la segunda novela de Luisa Josefina Hernández. Al contrario de Sergio Galindo, ella eligió un escenario “abierto” para narrar la historia del lugar y las costumbres de las “buenas familias”. En este escenario el autoengaño se advierte desde la fundación del pueblo y en su héroe don Fernando Ramírez y Arau. Su linaje, tanto por el lado de los Ramírez como por el de los Arau, es el de la “gente bien” que mandó traer don Fernando, convertido en héroe tres siglos después. En el presente de la novela, en la plaza del pueblo se ve una estatua que él mismo hizo erigir en el centro.

Este personaje, venido a menos en España y también en la Nueva España, casi como un castigo “es confinado a tan desolado sitio. Al fin del mundo, como dijo cuando después de un viaje por tierra de dos días y otro por mar de ocho costeano por el Golfo de México, el barco que lo conducía ancló y él supo que éste era su destino” (Hernández 7).

La recreación de un ambiente festivo se consigue mediante el tono del narrador omnisciente, quien le imprime una buena dosis de ironía y agiliza la acción, en contraste con el pueblo, que carece de dinámica y en cuyos tres siglos no ha dado muestra de ningún cambio, excepto que se había poblado más. Asimismo, ironía y crítica mordaz se hacen presentes en cada episodio. El rincón marítimo que había escogido don Fernando estaba en el Golfo de México, pero “no admitió que era caluroso hasta la desesperación, apartado del mundo y primitivo hasta la angustia [...] Así, los habitantes de Puerto Santo conservaron los trajes y las etiquetas de una corte, que con el tiempo se convirtieron en el pretendido pudor del clima frío con la inconveniencia de llevarlos en clima caliente” (9).

El núcleo narrativo es el escándalo que provoca en el pueblo el hecho de sorprender a los hombres de “buenas familias” en una conducta impropia: mirando por las noches y a escondidas a las mujeres mientras se desvisten para dormir. De esta manera se dispone el flujo narrativo para conocer a todos los personajes y sus pequeñas historias, los de las buenas familias, reunidos cada noche en la plaza, así como los pescadores, los empleados, los obreros y demás gente de discutible origen.

Los personajes centrales son los hombres emparentados y de recursos que se reúnen todas las noches en la plaza para platicar y matar el tedio que los sofoca. Los transgresores, después de esta tertulia nocturna, justo a las once, aparentan ir a descansar, pero en realidad van a “fisgonear”.

Tras el escándalo de “esto”, como lo definen los propios personajes desde el segundo capítulo, al ser descubiertos y castigados en una cárcel improvisada, una línea narrativa evidencia los defectos de cada personaje, y este discurso da lugar, primero, a descubrir la hipocresía y el autoengaño en el curso de sus vidas y, segundo, a la transición o intercambio de personajes para ocupar la plaza (pescadores, obreros, campesinos). En ese sentido, se percibe la maestría del encuadre o marco como técnica del

género. El núcleo integrado como estructura de pequeñas anécdotas, hace de esta novela corta un microcosmos de las relaciones humanas suspendidas en los vicios y carentes de virtudes.

Sin embargo, Fortunato Arau, pariente directo del héroe legendario, ya retirado de la política, después de haber sido presidente municipal, establece el final del relato. Escribe sus memorias y retoma la voz narrativa en primera persona. Con esta estrategia metanarrativa, Hernández vincula acertadamente el punto de vista del narrador omnisciente con la visión del pueblo que plasma Fortunato Arau en torno al escándalo de la plaza de Puerto Santo: “Esta calumnia, este grito de odio, ha sido tan desmesurado y tan absurdo, que logró romper el mito mejor establecido en nuestros países mestizos: el de la sangre, el del mando, el mito de dos caras que obliga a la naturalidad en el que recibe el sufrimiento y en el que lo inflige. Gozoso estoy de que el destino haya libertado a Puerto Santo” (137-8).

El círculo del autoengaño se vislumbra como el “mito de la sangre”, con lo cual el discurso muestra una historia de las estructuras familiares conformadas por creencias, y a éstas como una especie de sistemas socializados de conceptos e ideas que organizan la percepción de diferentes partes del mundo o de su totalidad. Las creencias pueden contener componentes míticos (cifrados en las relaciones de parentesco utilizadas para enlazar fenómenos cósmicos), también socializados pero vinculados a un grupo social (clase, partido político, institución, corporación) y, por tanto, en conflicto con otros grupos sociales (*Diccionario filosófico* 296).

Lo anterior da cuenta del contrapunto en la trama de la novela entre la creencia y la ideología: la primera se establece mediante las relaciones de parentesco y la segunda mediante las relaciones de clase. Así lo revela el tiempo de la narración, que va desde la historia de la fundación hasta el presente, que es el momento del escándalo. Este espacio temporal de tres siglos permite narrar el proceso de las relaciones de clase, de manera tal que la autora

condensa conflictos personales vinculados a los de clase cuando en sus memorias Fortunato Arau asienta que fue un gusto ver en la plaza a personajes de distintas clases sociales: “Pues bien, hace cinco noches decidí dar un paseo para estirar las piernas y me encontré con todos los bancos ocupados. Allí estaban las mujeres de los pescadores con sus hijos, los empleados con sus novias, los obreros con sus amigos. Y allí estaba tocando el único cilindrero de Puerto Santo” (135).

Así, la plaza supera su monotonía y aburrimiento para ganar además de musicalidad, democracia —aunque tuvieron que pasar tres siglos—; lo que está claro es que siempre hay un punto de partida, y éste lo da “la plaza de Puerto Santo”. El patrón rítmico en esta *nouvelle* es de aceleración creciente, pues los sucesos tienen una duración mayor en el tiempo de la historia que en el espacio dedicado al discurso narrativo; por eso observamos el *tempo* variable en cada escena. El resultado es la democratización de la plaza desde la perspectiva de la trama.

### III

Otra es la historia que cuenta Rosario Castellanos en su novela corta “El viudo Román”,<sup>4</sup> recogida en *Los convidados de agosto*. Este libro fue el tercero que publicó la escritora chiapaneca. “El viudo Román” da voz a un personaje masculino y, de esta manera, se suma al grupo de escritoras que posibilitó hacer un recuento bajo el título de “Hombres narrados por mujeres”, el travestismo literario recientemente estudiado por Ana Clavel.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> La cineasta Busi Cortés en 1988 estrena su ópera prima *El secreto de Romelia*, re-toma para su guión a la coprotagonista Romelia Orantes y toma como base la historia del texto escrito por Castellanos.

<sup>5</sup> Es relevante revisar el artículo “Hombres narrados por mujeres”, aunque con algunas salvedades, la escritura de Rosario Castellanos se posesiona de la voz masculina.

Castellanos se interesó también en este texto por el tema de la mujer y los deseos de matrimonio en la figura de Romelia Orantes, pero desde una perspectiva muy diferente a la de Galindo. Sin embargo, los contextos de las “buenas familias”, junto con los personajes creados por Luisa Josefina Hernández, coinciden en el espacio de la provincia que se describe.

Romelia Orantes, de buena familia, se casa con el prestigiado doctor Carlos Román, el viudo Román, que sólo la utiliza para llevar a cabo su venganza: deshonrarla a ella y a su familia a causa de los antiguos amores de su esposa, ya fallecida, con el hermano, también ya muerto, de Romelia. Al otro día de la boda Carlos Román, ya gozada, la “devuelve” a la casa paterna por no llegar “virgen” al seno de su nuevo “hogar”. Esta estructura es característica del engaño por parte del deshonrado, que actúa como vengador para restituir su honor, y en ella la mujer deshonrada y burlada es víctima inocente.

Hay, por otra parte, dos elementos que deben mencionarse: “las cartas” y “el relicario”, especie de indicios de la trama. El relicario era inseparable de Romelia, quien nunca se lo quitaba, e incluso es el único accesorio que porta el día de su boda. Ambos objetos confluyen en la trampa preparada para Romelia. Carlos Román, cuando la posee sexualmente, no sólo la desflora sino que la penetra profundamente al arrancarle el relicario para así robarle el breve escrito que guardaba en él. La “abre”, pues, en sus entrañas, en sus posesiones más íntimas y, en un acto desesperado, Romelia le suplica a su padre ir a comprobar su inocencia en la sábana con la mancha de “sangre”: “—La sangre... la sábana quedó manchada de sangre. Papá, vas a verla, yo te la voy a enseñar. [...] mientras don Rafael vacilaba entre la compasión al desvalimiento de su hija y la conservación del código de honor que lo solidarizaba, como hombre, con don Carlos” (818). El padre de Romelia se inclina por el código de honor, como era de esperarse, pues la estructura del relato se define por esas características. No obstante, los elementos destacados son innovaciones

de procedimientos narrativos, representan detalles como el del papel en el relicario que servirá para comparar la letra con la de las cartas de la esposa y Rafael. La construcción de este procedimiento fundamenta la trama y deja, además, al lector con la duda porque nunca se da a conocer el contenido del papel. Condensada por ese detalle, surge la historia del deshonorado y vengador que intenta restituir su honra. El resultado es el daño permanente a Romelia, doblemente ultrajada.

Estas circunstancias desencadenan los actos posteriores que recaerán en Romelia, ingenuamente ilusionada con el matrimonio. “Porque Romelia trocaría el apellido de Orantes por otro mejor [...] Desconfiaba de las pasiones, temía las aventuras, no anhelaba sino encontrar un hombre digno de que ella le dedicara su devoción y su fidelidad incondicionales” (802-4). Romelia era incapaz de cualquier transgresión, deseaba profundamente dejar la soltería, pues quería evitar la suerte de las solteras que, dadas las costumbres y los códigos establecidos, conduce a la soledad, la amargura y el silencio.

El discurso en primera persona de Carlos Román configura el registro de otras voces en el relato. El drama toma forma con el diálogo entre el sacerdote y Román, quien le confiesa su venganza. Aparece entonces como un ser opaco y gris y cuya referencia hacia el exterior representa la sirvienta Cástula, de raza indígena, que cuida de sus intereses por la sencilla razón de que se siente parte importante de la casa, casi su dueña y señora.

Desde las primeras líneas de la novela se da cuenta de una intención oculta de don Carlos:

Doña Cástula servía siempre el último café de la noche a su patrón, don Carlos Román, en lo que él llamaba su estudio [...] A pesar de que el estudio era la parte más frecuentada por don Carlos, y en la que permanecía todo el tiempo, se respiraba en él esa atmósfera impersonal que es tan propia de los hoteles. No porque aquí no se hubiera hecho ninguna concesión al lujo, ni aun a la comodidad. Sino porque el mobiliario (reducido al mínimo de un escritorio de

caoba con tres cajones, sólo uno de los cuales contenía papeles y estaba cerrado siempre con llave, y una silla de cuero) no había guardado ninguna de esas huellas que el hombre va dejando en los objetos cuando se sirve cotidianamente de ellos (768).

La descripción del espacio “austero” del estudio de la casa subraya la posición del escritorio y lo que en él se guardaba bajo llave: las cartas, motivo de la venganza de don Carlos, pues guardan el secreto de su deshonra. Este escritorio con tres cajones funciona como el mecanismo del enigma y encuadre de la anécdota. Otras secuencias nos advertirán del relicario y de los pensamientos de Romelia, confiada en la seguridad que otorga el matrimonio, la tranquilidad y la paz. Por eso, al imaginarlos “con un ademán convulsivo apretaba entre los dedos de su mano derecha el relicario, el símbolo de la constancia de sus afectos y culto al hermano muerto” (804). Recurso estilístico, este gesto no verbal caracteriza al personaje. En contraste con sus pensamientos y deseos, la realidad es otra, nunca pasó por su mente lo que había preparado su antagonista: ningún futuro para ella, no hay salvación posible pues la revelación del viudo Román al sacerdote de su venganza queda en secreto de confesión. El final confirma la posesión de don Carlos, los bienes, las cartas y el papel del relicario, para co-tejar las letras; permanece como única realidad de la historia.

Finalmente, podemos observar que en las tres novelas cortas comentadas el espacio cotidiano de la provincia es visto, desde perspectivas diferentes, como un mundo anclado en el sistema familiar tradicional de rasgos conservadores y opresivos. Sin embargo, Luisa Josefina Hernández recrea el espacio diegético de la provincia resignificándolo como el lugar de encuentro de una clase social diferente al descrito al comienzo de la narración. La plaza descrita tiene una función ideológica que alude a las relaciones de clase de los personajes. Asimismo, las tres obras recurren a la metaficción de las cartas y las memorias. En las tres la técnica requiere también de una amplia explicación, a veces mayor que el tema, principalmente en el caso de Galindo, pues el monólogo

interior da un efecto de cercanía al trabajar los sentimientos y el pensamiento del personaje hasta que, por decirlo de algún modo, lo desnuda.

Es evidente que los tres autores de esa generación conocen bien las técnicas de la novela corta (desde el realismo decimonónico hasta el realismo crítico del siglo xx), al presentar sus temas en un encuadre cifrado por enigmas para, de esta manera, condensar la o las anécdotas que resuelven con la mayor verosimilitud, mostrando mundos relacionados con las propias acciones humanas, en ambientes cuyos conflictos dejan sin salida a algunos personajes, y cuya perfecta estructura demuestra la eficacia narrativa de los escritores aquí estudiados.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CASTELLANOS, ROSARIO. “El viudo Román”. *Obras I narrativa*. México: FCE, 1989: 768-830.
- CASTRO, MARICRUZ, LAURA CÁZARES y GLORIA PRADO. *Escrituras en contraste. Femenino/masculino en la literatura mexicana del siglo xx*. México: Aldus, 2004.
- CLAVEL, ANA. “Hombres narrados por mujeres”. *Revista de la Universidad de México*. 85 (mar 2011). Web. 17 may 2011. <<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/8511/pdf/85clavel.pdf>>.
- Diccionario crítico de las ciencias sociales*. Román Reyes, director. Madrid: Universidad Complutense, 2009. Web. 19 may 2011. <<http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/F/index.html>>.
- GALINDO, SERGIO. *Polvos de arroz*. México: Universidad Veracruzana, 2007.
- GARCIA SIERRA, PELAYO. *Diccionario filosófico*. Oviedo: Fundación Gustavo Bueno, 2000.

- HERNÁNDEZ, LUISA JOSEFINA. *La plaza de Puerto Santo*. México: FCE-SEP, 1985.
- NEGRÍN, EDITH. “Viaje al terruño: La plaza de Puerto Santo”. Gloria Prado y Luzma Becerra, edición. *Entre iconos, enigmas y caprichos. Navegaciones múltiples*. México: Universidad Iberoamericana-UNAM-UAEM- ITESM, 2010: 93-106
- PITOL, SERGIO. “Imágenes de una linterna mágica”. *Polvos de arroz*. México: Universidad Veracruzana, 2007: 9-20.
- PRADO, GLORIA y CARMEN ZAMBRANO. “Entrevista con Luisa Josefina Hernández” en *Entre iconos, enigmas y caprichos. Navegaciones múltiples*. Gloria Prado y Luzma Becerra, edición. México: Universidad Iberoamericana-FONCA, 2011: 195-208.
- TREJO FUENTES, IGNACIO. “Homenaje a Sergio Galindo”. *La Palabra y el Hombre*, nueva época 59-60 (jul-dic 1986): 33-4.
- ZAMUDIO, LUZ ELENA R. y MARGARITA TAPIA, edición. *Rosario Castellanos. De Comitán a Jerusalén*. México: CONACULTA-FONCA-ITESM-UAEM, 2006.

## UNA GOTTA DE AZOGUE (PARA UN DIÁLOGO SOBRE LA NOVELA CORTA EN MÉXICO)

ALFREDO PAVÓN  
Universidad Veracruzana  
Universidad Autónoma de Tlaxcala

Con lejanísimos antepasados orientales y occidentales (Pabst; Lacarra; Colón), la novela corta o cuento largo<sup>1</sup> tiene en México, a su vez, una gran trayectoria, cuyos antecedentes más remotos, allá por la década del diez del siglo XIX, son “*Ridentem dicere verum, ¿quid vetat?*” (1814) y “Los paseos de la Verdad” (1815), de José Joaquín Fernández de Lizardi. Aunque hasta hace escasos años era levemente atendida por historiadores y críticos literarios, poco a poco ha convocado el interés de éstos (Mata; Pavón)<sup>2</sup> y de los antologadores (Miranda).<sup>3</sup> Gracias a ello, ha llegado ya el tiempo de intentar una sistemática historia del género, apoyándose en una constante reflexión teórica en torno a los caracteres es-

<sup>1</sup> Indicando que la “*novela corta* estaría a medio camino entre el *cuento* y la *novela*”, Baquero Goyanes señala que la novela corta igualmente podría haber sido llamada cuento largo. Sin embargo, continúa, la “denominación de *cuento largo* no ha prevalecido, lo cual no deja de ser una lástima, pues, en mi opinión, resulta más adecuada que la de *novela corta* al estar más vinculado este género al cuento que a la novela extensa” (42-3).

<sup>2</sup> Una mención especial en este esfuerzo merece todo el equipo del portal *La novela corta: una biblioteca virtual* <<http://www.lanovelacorta.com>>.

<sup>3</sup> En el campo de la novela corta, el ancestro más remoto del esfuerzo antologador en México es Victoriano Agüeros.

tructurales que lo delimitan y separan del cuento y la novela. Tal teoría ha surgido de su conocimiento histórico y del continuo análisis de obras concretas. Ha garantizado así su pertinencia para describir los componentes estructurales de la novela corta y para señalar las funciones de esos componentes; para guiar las indagaciones e interpretaciones de los estudiosos; para acompañar, cuando fue necesario, el disfrute del lector en el momento de caer en la sutil telaraña de la novela corta.

La novela corta mexicana de los siglos XIX y XX, como toda obra narrativa,<sup>4</sup> es “un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de una misma acción” (Bremond 90). Contiene en su interior tres grandes universos: historia, relato y narración, amalgamados por la escritura particular de cada creador. La historia o diégesis supone “un acontecimiento o serie de acontecimientos” (Genette 81) sujetos a un “orden natural, o sea, el orden cronológico y causal de los acontecimientos, independientemente del modo en que han sido dispuestos e introducidos en la obra” (Tomachevski 202), y, desde luego, “inscritos en un universo espaciotemporal dado” (Pimentel 11). El relato es el discurso mediante el cual los sucesos pierden su espectro de masa y se convierten en una fina estructura destinada a informar, “por una parte, sobre los acontecimientos que relata y, por otra, sobre la actividad que, según se supone, lo crea” (Genette 84), esto es, a informar sobre la historia y la narración. Merced al relato, la diégesis, las intrigas, los personajes y los narradores, cada uno de estos últimos con su respectivo tiempo y espacio, integran una unidad indisoluble capaz de transmitir varios efectos de sentido. La narración, finalmente, es el acontecimiento narrante, ese que “consiste en que alguien cuente algo: el acto de narrar tomado en sí mismo” (Genette 82), el cual incluye el “conjunto de la situación [...] en que se produce” (Genette

<sup>4</sup> Incluimos bajo el rubro obra narrativa al minicuento, el minirelato, el cuento, la novela corta y la novela.

82). Ahora bien, ¿la presencia de estos niveles permite deslindar a la novela corta del cuento y la novela de los siglos XIX y XX? Sí, desde luego, mas sólo si se les trae a escena en compañía de los conceptos de expansión y concisión, entendiendo al primero como el ensanchamiento de un material constructivo —historia, intriga, personaje, etcétera— y al segundo como la contracción de ese mismo material —historia, intriga, personaje, etcétera—.

En esa perspectiva, la narración no apoya el intento de deslindar las fronteras de las variantes de la obra narrativa. ¿Por qué? En este nivel, tanto la identidad del narrador como su situación de discurso<sup>5</sup> se comprimen, por lo general, en unos cuantos datos, impidiendo así el deslinde genérico. (A cambio, quien cuenta puede ampliar o reducir los detalles de la diégesis, pero entonces ya no envía a los terrenos del acto narrante, sino a los del mundo narrado.) Igual ocurre con los tipos de narrador —extradiagético (si no participó en la historia) o intradiagético (si participó en la historia)—; con las focalizaciones,<sup>6</sup> perspectivas<sup>7</sup> y puntos de vista;<sup>8</sup> con los tipos de discursos<sup>9</sup> empleados para dar cuenta de los sucesos traídos a escena. Todos estos materiales constructivos pueden usarse en la concreción de cualquier obra narrativa y, por tanto, resultan impertinentes para demarcar confines genéricos.

<sup>5</sup> Entendemos por situación de discurso el “conjunto de circunstancias en medio de las cuales se desarrolla un acto de enunciación (escrito u oral). Tales circunstancias comprenden el entorno físico y social en que se realiza ese acto, la imagen que tienen de él los interlocutores, la identidad de estos últimos, la idea que cada uno se hace del otro (e inclusive la representación que cada uno posee de lo que el otro piensa de él), los acontecimientos que han precedido el acto de enunciación (sobre todo las relaciones que han tenido hasta entonces los interlocutores y los intercambios de palabras donde se inserta la enunciación)” (Ducrot y Todorov 375).

<sup>6</sup> La focalización establece el punto de origen desde donde se cuenta y el vínculo entre quien narra y el universo contado.

<sup>7</sup> La perspectiva refiere a la voz narrante: quién habla en el texto.

<sup>8</sup> El punto de vista revela los valores e intereses de quien narra.

<sup>9</sup> Dependiendo de quien cuenta, el narrador extradiagético o el narrador intradiagético —un sujeto que previamente fue personaje—, surgen los tipos de discurso: el narrativizado, cuyas marcas son el estilo directo, estilo indirecto y estilo indirecto libre, y el transpuesto o restituido, cuyas marcas son el diálogo, el monólogo y el monólogo interior.

El relato como discurso mediante el cual el narrador organiza una historia sí auxilia en el esfuerzo por diferenciar entre las varias formas narrativas, mas sólo en algunos aspectos. Resulta pertinente cuando, atendiendo a la concordancia o no del orden de la historia con el del discurso,<sup>10</sup> despliega su isocronía,<sup>11</sup> o sus analepsis,<sup>12</sup> o sus prolepsis,<sup>13</sup> agregándoles el alcance<sup>14</sup> y la amplitud,<sup>15</sup> pues entonces la expansión y la concisión discursivas desempeñan un importante papel en los caracteres genéricos, a saber, el vértigo en el minicuento y el minirrelato, venido de reducir a lo esencial un hecho evocado (analepsis), el acto presente (isocronía) o el aviso de un suceso por venir (prolepsis); la intensidad en el cuento, derivada de concentrar en el presente diegético, de manera resumida, los efectos de lo acontecido; la densidad en la novela corta o cuento largo, derivada de compactar en un núcleo, de modo muy sintético, todos los hilos de una historia o, si se desea, anclar o desatar en el presente diegético todas las evocaciones o anticipaciones —precisas e imprescindibles, y no sólo como resumen, sino narrándolas como hechos en sí—, que revelan el más cabal sentido del hoy; la laxitud en la novela, originada por lo moroso, postergado o ramificado de un discurso al momento de convocar hechos del ayer, del hoy y del mañana. Es también pertinente el relato cuando, gracias a la amplitud de las

<sup>10</sup> Para estudiar este proceso, es necesario “confrontar el orden de disposición de los acontecimientos o segmentos temporales en el discurso narrativo con el orden de sucesión de esos mismos acontecimientos o segmentos temporales en la historia” (Genette 91).

<sup>11</sup> La isocronía postula un “estado de perfecta coincidencia temporal entre el relato y la historia” (Genette 92).

<sup>12</sup> La analepsis es “toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos” (Genette 95).

<sup>13</sup> La prolepsis es “toda maniobra narrativa que consista en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior” (Genette 95).

<sup>14</sup> El alcance permite medir la distancia temporal existente (minutos, horas, días, años) entre el momento “presente” del discurso en proceso y los sucesos anteriores o posteriores que ese mismo discurso convoca.

<sup>15</sup> La amplitud informa sobre cuánto tiempo consumió (minutos, horas, días, años) el suceso convocado por el discurso.

analepsis o de las prolepsis, llega a escena el *tempo* narrativo, esto es, los ritmos discursivos que dan cuenta de los ritmos diegéticos: el sumario,<sup>16</sup> la pausa,<sup>17</sup> la elipsis<sup>18</sup> y la escena,<sup>19</sup> pues éstos amplían o comprimen el discurso. Por el contrario, no aporta nada cuando, por virtud de la frecuencia,<sup>20</sup> el discurso se vuelve singulativo,<sup>21</sup> anafórico,<sup>22</sup> estereoscópico<sup>23</sup> o iterativo,<sup>24</sup> que son expedientes narrantes propios a cualquiera de las variantes de lo narrativo y no ayudan al deslinde genérico, como también lo son las tonalidades discursivas: evocativa,<sup>25</sup> prospectiva,<sup>26</sup> simultánea<sup>27</sup> e intercalada.<sup>28</sup> En fin, en el nivel del relato algunos de los materiales constructivos permiten construir fronteras genéricas; otros, no. Y además, sólo funcionan respecto de este problema al tener como fondo el despliegue de la historia.

Es, pues, en el nivel de la diégesis donde se halla la clave para lograr la ansiada diferencia entre las variantes de lo narrativo, ca-

<sup>16</sup> El sumario implica un movimiento discursivo acelerado, capaz de comprimir, en apenas unos instantes, sucesos diegéticos que consumieron mucho tiempo para cumplirse, esto es, “la narración en algunos párrafos o algunas páginas de varios días, meses o años de existencia, sin detalles de acción ni de palabras” (Genette 153).

<sup>17</sup> La pausa suspende la relatoría de hechos y se solaza en detalles externos, cuyo aporte a las transformaciones diegéticas es nula. Su forma más usual es la descripción.

<sup>18</sup> La elipsis sintetiza los detalles sobre los eventos diegéticos; reduce los sucesos y el tiempo consumido por ellos a un pequeño y vertiginoso informe.

<sup>19</sup> En la escena, “la duración diegética de los sucesos es casi equivalente (o por lo menos nos da la ilusión de serlo) a su extensión textual en el discurso narrativo”, esto es, existe un simulacro de concordancia entre discurso e historia (Pimentel 48).

<sup>20</sup> La frecuencia indica cuántas veces cuenta el discurso los eventos de la historia.

<sup>21</sup> El discurso singulativo cuenta una vez lo que ha ocurrido una vez.

<sup>22</sup> El discurso anafórico cuenta *n* veces lo que ha ocurrido *n* veces.

<sup>23</sup> El discurso estereoscópico cuenta *n* veces lo que ha ocurrido una vez.

<sup>24</sup> El discurso iterativo cuenta una vez lo que ha ocurrido *n* veces.

<sup>25</sup> La tonalidad evocativa asume los hechos como ya ocurridos.

<sup>26</sup> La tonalidad prospectiva anticipa el futuro cumplimiento de los hechos.

<sup>27</sup> La tonalidad simultánea muestra la coincidencia entre los hechos y el discurso que da cuenta de ellos.

<sup>28</sup> La tonalidad intercalada, para dar cuenta de la historia, mezcla lo evocativo, lo prospectivo y lo simultáneo.

racterizadas por distintos juegos de expansión y concisión. Cada una de esas variantes —minicuento, minirrelato, cuento, novela corta o cuento largo y novela—, alberga una historia central, de la cual pueden o no desprenderse otras. Esa historia contiene una serie de eventos encaminados a plasmar “el tránsito de una situación a otra” (Tomachevski 205), a cuyo término, si así lo requiere el diseño del sentido buscado por un creador, esta última da origen a otro cuadro situacional, y sucesivamente, estableciéndose siempre unas características para la inicial (por ejemplo, vida) y otras más, pero contrarias a las precedentes, para la final (verbigracia, muerte). El paso de un estado a otro ocurre cuando se convoca la intriga, esto es, el “conflicto de los intereses y la lucha entre personajes”, “acompañados por el reagrupamiento de estos últimos y por la táctica de cada grupo en sus acciones contra otros” (Tomachevsky 206). A estas primeras expansiones de la diégesis seguirán otras, derivadas del agrupamiento en secuencias (por continuidad o por enclave)<sup>29</sup> de las acciones cumplidas por los personajes para dirimir la intriga y transitar de un estado inicial a otro final. De tales acciones, emergerán el protagonista, el antagonista y el personaje secundario,<sup>30</sup> cuyo derrotero, ya conciso, ya expandido, estará marcado por tres condiciones cro-

<sup>29</sup> La secuencia por enclave atrapa las diversas ramificaciones accionales de la intriga, que enfrentan un proceso accional en curso con otro, siempre configurado como obstáculo. La secuencia por continuidad da cuenta del paulatino proceso de encadenamiento de estados: a una de mejoramiento sigue otra de degradación; a ésta, otra de mejoramiento, y sucesivamente.

<sup>30</sup> El protagonista asume el programa narrativo central, siendo además el centro al cual dirigen sus acciones, benéficas o dañinas, los demás personajes. El antagonista guía sus acciones a partir del programa narrativo del protagonista. Su programa narrativo, siempre dependiente del de su contrario, consiste en impedir la concreción de los anhelos de aquél. El personaje secundario sólo reduplica las fuerzas del protagonista o del antagonista.

nológicas —la estativa, la directiva y la mensurativa—<sup>31</sup> y por su inserción en uno o más espacios, cuyo sentido lo determina la presencia de cada uno de los personajes. Es así como la historia de una obra narrativa revela su juego de concisiones y expansiones. Es así, también, como puede proponerse un cuadro de límites genéricos. El minicuento y el minirrelato surgen cuando, reducido todo a su esencia, se plantea una historia central con un solo movimiento situacional, una intriga, escasísimas acciones, expurgadas referencias a la identidad, constitución física, mundo interior, cualidades intelectuales, avatares tempo-espaciales y estatus socio-económico-político de los personajes. El cuento aparece cuando, concentrado todo en un presente diegético, intensificado por resumidos informes acerca de los efectos que el pasado tiene en el hoy narrativo, se construye una historia central alimentada apenas con otras, subalternas —y cuyo funcionamiento y sentido dependen necesaria e imprescindiblemente del núcleo narrativo que las atrae—, venidas de una convocatoria mínima de aleatorias situaciones, con sus concisas intrigas, acciones, referencias a la identidad, constitución física, mundo interior, cualidades intelectuales, avatares tempo-espaciales y estatus socio-económico-político de los personajes. La novela corta o cuento largo emerge cuando, compactado todo en un presente diegético, se diseña una historia central a cuyo cauce —y narradas, predominantemente; si bien, la novela corta no desdeña los resúmenes diegéticos, más propios del cuento— arribarán otras historias, subalternas —cuyo funcionamiento y sentido dependen imprescindiblemente del núcleo narrativo que las atrae o las genera a fin de explicar sintéticamente cuál y cómo fue el origen de aquel presente—, venidas de una mediana convocatoria

<sup>31</sup> La condición estativa surge cuando un suceso, por sus efectos eufóricos o disfóricos, da a la vida de un individuo o de una comunidad un nuevo sentido. La condición directiva revela cómo era la vida antes y después de la emergencia de una condición estativa. La condición mensurativa permite medir en minutos, horas, días, etc., tanto la condición estativa como la directiva.

y de un mediano despliegue de aleatorias situaciones, intrigas y acciones —despliegue que tornará de inmediato al núcleo narrativo—, cuyo fin es la concreción justa y necesaria de la identidad, constitución física, mundo interior, cualidades intelectuales, avatares tempo-espaciales y estatus socio-económico-político de los personajes. La novela, ejemplo sumo de los procesos expansivos, viene a escena cuando se ofrece una o más historias centrales, alimentadas por otras, subalternas —cuyo funcionamiento y sentido no dependen necesaria e imprescindiblemente del núcleo narrativo que las atrae o genera—, venidas de un amplio despliegue y de una amplia convocatoria de aleatorias situaciones, intrigas y acciones, cuya finalidad es abarcar el origen, evolución y estado actual de la identidad, constitución física, mundo interior, cualidades intelectuales, avatares tempo-espaciales y estatus socio-económico-político de los personajes. La historia central —o centrales, cuando una obra así lo propone— está regida por un presente diegético que, por un lado, se alimenta de algunos hechos ya ocurridos —los cuales, a su vez, atraen o gestan otros hechos, que pueden incluso independizarse de su inmediato núcleo de origen— y, por otro, genera desprendimientos diegéticos capaces también de alcanzar independencia respecto de su núcleo inmediato. Ahora bien, ¿cuán pertinente es este cuadro de límites genéricos? Para dirimirlo, no queda sino ceder la palabra a algunos textos narrativos del siglo xx mexicano.

“A Circe” (1917), de Julio Torri, y “El dinosaurio” (1959), de Augusto Monterroso, son ejemplo del arte conciso, relampagueante; minicuentos donde la historia, la intriga, los personajes, el tiempo y el espacio requirieron apenas de trazos esenciales para organizar su sentido: la derrota de lo deseado. En efecto, en el de Torri se recogen puntualmente los datos imprescindibles del texto precedente, la *Odisea* —el viaje hacia la isla de las sirenas, la cualidad de éstas para atraer a los hombres con sus cantos y, más tarde, convertirlos en cerdos—, dándoles una ligera variante: el rechazo del héroe a protegerse de la sonora convocatoria pues

anhela entregarse a las sirenas a fin de conocer su mundo; variante de la cual vendrá después, en giro insospechado, el quiebre de las ilusiones: las crueles damas no cantan para Ulises. En el de Monterroso, siete palabras comprimen los hechos y la certera clausura: alguien duerme, sueña con un dinosaurio, tiene miedo, sabe que sueña y sólo debe despertar para evadir lo hostil, despierta y, más aterrorizado aún, enfrenta la materialización de lo onírico en lo real. Los finales son un trallazo, un vértigo, derivado de la lucha de intereses entre Ulises y las sirenas y entre el soñador y el animal. Esta explosividad en las clausuras no está presente en el minirrelato “Pobreza” (1986), de Edmundo Valadés, debido a la ausencia de tensas fuerzas en combate, como sí lo está el juego de referencias al mundo cultural mexicano —la presencia de Jane Mansfield, diva y símbolo sexual del Hollywood de los años 50; la conocida tendencia del machito nacional a fantasear con las dimensiones y exuberancias de los senos femeninos— para dar paso a la autoburla, venida, primero, de la coincidencia entre lo imaginado y lo real y, después, de la incapacidad masculina para adecuarse a esa maravilla: una dama convoca, con sus prodigios mamarios, la mirada de un hombre, el cual no puede sino reconocer la enorme distancia que media entre la plenitud de unas tetas y sus raquílicas manos. “A Circe”, “El dinosaurio” y “Pobreza” contraen hechos y discurso, dando paso al arte en miniatura, al trallazo sorpresivo del ingenio.

Una historia central, con un presente narrativo en desarrollo, requiere, mediante preciso juego de analepsis, la asistencia de otras historias, subalternas y resumidas, a fin de intensificar el sentido profundo de cuentos como “La cena” (1920), de Alfonso Reyes, “El guardagujas” (1952), de Juan José Arreola, y “El hombre” (1953), de Juan Rulfo. En “La cena”, con un discurso afecto a las pausas narrativas, por vía de las sucintas descripciones, Alfonso, el protagonista, corresponde a inusual invitación, asistiendo a amigable cena, después de la cual, mediante un breve vuelco al pasado —cuyo contenido es el frustrado anhelo de un

capitán por conocer París—, descubre cómo sus dos anfitrionas, espejo una de otra tanto en lo físico como en lo emocional y afectivo, buscan convertirlo en el doble de un ciego militar, esposo y padre, respectivamente, de las mujeres. Alterado, huye de la casa, buscando así salvaguardar su identidad. Alcanza a defender la propia personalidad, sí, mas no sin comprender que, contra su voluntad, ha participado en una experiencia fantástica. En “El guardagujas”, un puntualísimo y racional forastero arriba a desierta estación de trenes. Mientras, contrariado, aguarda el arribo de la tardía locomotora, topa con fantasmal viejecito, de cuya voz y memoria vendrán, desde ese momento, los resumidos informes sobre las peripecias sufridas por todo viajero que ha contratado los servicios ferroviarios. Los labios pícaros del anciano desgranarán, a cada pregunta del forastero, precisas descripciones —rieles trazados con rayas de gis; líneas férreas de una sola vía; puentes inexistentes; simulacros de estaciones, con decoraciones teatrales y muñecos de aserrín; ingeniosos aparatos para simular el movimiento de las locomotoras y convencer así a los pasajeros de ir en tránsito— e historias —cómo se fundó un pueblo a partir de la imposibilidad de continuar un viaje; cómo, ante la inexistencia de un puente, los pasajeros desarmaron, pieza por pieza, un tren, lo trasladaron en hombros por el abismo, cruzaron un río y volvieron a armarlo; cómo, ante el arribo inesperado de una locomotora, los pasajeros, olvidando toda regla de cortesía, crean tumultos, se empujan, se lastiman, se insultan—; descripciones e historias que obligarán al pragmático forastero de pensamiento lógico a abandonar su propósito primario, trasladarse a un lugar predeterminado, aceptando a cambio las leyes del azar y la aventura. Este sentido textual, socavando los frágiles espejismos del mundo moderno, tecnológico e industrial, ha dependido de la puesta en escena de las acciones heroicas de los viajeros anteriores y de la presencia etérea del viejecito, ese sedentario guardagujas que representa la cuerda floja de lo fantástico en el texto de Arreola. En “El hombre”, texto plenamente realista, la persecu-

ción y posterior asesinato de un hombre por otro se salpimentará con breves analepsis que explican el origen de la rivalidad entre ambos —la muerte violenta del hermano del perseguido— y el de la errática fuga de uno y la encarnizada cacería del otro —el homicidio múltiple de la familia de éste—. Un hábil giro narrativo convertirá aquella historia en marco de otra, perfectamente engarzada con la precedente, en la cual un borreguero testimoniará los últimos días del acosado. El encadenamiento de historias da cuenta de la orfandad y desvalimiento humanos, ya sea ante la naturaleza o ante los hombres y/o su supuesto aparato jurídico. Para dar cuenta de tres de los grandes problemas de siempre —la posible pérdida de la identidad; el combate contra lo mecánico y lo rutinario a fin de tornar a la hermosa savia de la libertad; la orfandad del hombre frente a la naturaleza y frente a sí mismo—, Reyes, Arreola y Rulfo no requirieron sino de concentrar en un momento crítico las consecuencias de un ayer cargado de futuro, así fuese éste malévolo o benigno.

*Aura* (1962), de Carlos Fuentes, *El apando* (1969), de José Revueltas, “El principio del placer” (1972), de José Emilio Pacheco, *El gallo de oro* (1980), de Juan Rulfo, y “De la marimba al son” (1982), de Eraclio Zepeda, contienen, en tanto novelas cortas o cuentos largos, una historia central, eje de atracción de otros momentos diegéticos significativos que, a diferencia de los hechos resumidos por el cuento, se narran de manera sintética, con la finalidad de mostrar cómo se gestaron los sucesos del presente y cómo participó, en ellos, el protagonista. En estos textos, el centro narrativo se trama con expansiones medias, ya de los estados iniciales y finales, sujetos a uno o dos procesos de continuidad; ya de las intrigas, utilizadas para indicar cómo los deseos de un personaje se confrontan con los de los otros; de las acciones con las cuales el conflicto de intereses se dirime; de las analepsis, cuyo alcance y amplitud se concretan a partir de la precisión de detalles; de las pausas descriptivas, justas para entornar los actos de los directamente implicados; de una escritura económica, compañera

de los ritmos generados por las acciones y pensamientos de los personajes y por los significados del espacio en el cual aquéllos están insertos. A estos caracteres, se suman las historias subalternas, convocadas mediante puntuales analepsis, impactando en el desarrollo de la historia central —y únicamente en ella—, salvo cuando, debido a exigencias ideológicas o a imposiciones de un canon estético, como fue frecuente en las novelas cortas decimonónicas, el autor se separa de la narración para ofrecer reflexiones históricas, morales, educativas, políticas, etcétera. Mas no es éste el caso de *Aura*, *El apando*, “El principio del placer”, *El gallo de oro* y “De la marimba al son”, obras a las cuales nada les duele.

En *Aura*, el núcleo narrativo se trama con la brujería, la magia y los conjuros de Consuelo, empeñada, debido al eterno amor por el general Llorente, en recuperar la lozanía de su juventud y en obtener la reencarnación de aquél en un cuerpo fresco y tibio, a la vez, propósitos cumplidos con creces. La historia central, sin embargo, se enmascara con la del joven historiador Felipe Montero, cuya focalización, perspectiva y puntos de vista sobre los sucesos narrados dominan en esta novela corta. Será a través de su mirada que habrán de desplegarse, además de sus reflexiones, pasiones y deslumbramientos, las atinadas descripciones de la casona y sus habitantes; las complementarias vidas de Consuelo, la vieja maga, y Aura, la juvenil corporalidad de aquélla; los datos biográficos del militar oaxaqueño, incluyendo, amén del juramento de amor constante más allá de la muerte, su inabarcable pasión por la dama de ojos verdes, cuando la hermosura y firmezas juveniles la adornan, o café, cuando las arrugas y la carne endeble la maculan; el maravilloso diálogo erótico con Aura; el descubrimiento de las edades de Consuelo, reunidas en una sola identidad; y la promesa inquebrantable de recuperar, sólo por tres días, y mediante los conjuros y la usual dieta de riñones, a la bellísima joven de ojos marinos. *Aura* es una historia lineal, apenas quebrada por los envíos hacia el pasado del general Llorente, perfectamente conservado en sus memorias, escritas en francés,

cuya traducción fue el pretexto para atraer, como estaba previsto, a Felipe Montero, quien habrá de convertirse en el doble del militar, perdiendo, así, su identidad.

Otro cuento largo o novela corta es *El apando*, inscrito en la lengua tradición mexicana del realismo sucio o duro. Su centro narrativo dura apenas unas horas: del amanecer, cuando inicia la vigilancia de Polonio, desde el postigo de la celda de máxima penalización, hasta la llegada, en día de visita a los presos, de la madre de el Carajo y el posterior enfrentamiento entre dos de los apandados y cuatro de las autoridades del reclusorio. A partir de ese núcleo, funcionarán las historias complementarias, mediante las cuales se diseña, además de la liga de intereses entre los varones, la personalidad violenta y arbitraria de Polonio; la hedonista de Albino; la psicótica de el Carajo; amén de informar sobre las relaciones físico-sexuales de los dos primeros y sus mujeres, la Meche y la Chata; el vínculo de dependencia, de amor y odio, entre el Carajo y su madre; las conductas deleznable de este último en la cárcel; el pacto para hacer posible el ingreso de droga para los tres varones, utilizando la vagina de la anciana. El conjunto de narraciones breves, dominadas por la principal, harán posible, por un lado, la “gigantesca derrota de la libertad a manos de la geometría” (Revueltas, *El apando*, 1974 55), cuando Polonio y Albino enfrenten, casi hasta el descuartizamiento, en el estrechísimo espacio de una jaula carcelaria, a un comandante y tres celadores, y, por el otro, el nacimiento simbólico de el Carajo, la conquista de su libertad cuando, al denunciarla como la traficante de la droga, rompe el cordón umbilical con su madre. Este juego de expansiones diegéticas encontrará correspondencia con el de las descripciones espaciales de la cárcel, las prácticas hostigantes de carceleros y carceleras; con el de las reflexiones del narrador omnisciente en torno a las vidas de sus personajes; con el de la vertiginosa y reiterativa escritura barroca, con la cual, gracias además a la ausencia de puntos y aparte, se da pie a una lectura asfixiante, opresiva, como en su momento, con la estrategia de

los verbos en futuro, Carlos Fuentes hizo posible la lectura de *Aura* en tanto una narración profética, conteniendo un destino inquebrantable, casi de tragedia griega: el del hallazgo de la ventura amorosa a cambio de la pérdida de identidad. En *El apando*, pues, las expansiones y condensaciones narrativas muestran nítidamente los caminos recorridos por la novela corta.

Por la ruta de los textos iniciáticos, “El principio del placer” se construye con el tránsito desalentador de la infancia a la adolescencia de Jorge, el ingenuo y desorientado muchachillo que, en unos cuantos meses del año 1952, descubre cuánto de mentira y simulacro hay en la vida. Contribuyen a ello, la doble vida de su padre, un general por igual dedicado a organizar con severidad la existencia, el comportamiento, la moral y el futuro de la familia y a gozar, lejos del hogar, de varios suspiros clandestinos; la falaz compañía del pícaro guardaespaldas, Durán, quien termina conquistando a la novia del chiquillo; el abierto coqueteo de Candelaria, amante de su padrastro y de Durán; la evanescente presencia de Ana Luisa, la bella jovencita de la cual se enamora, conociendo, a través de sus ausencias y de los rumores sobre su desenfrenada vida amorosa, el dolor y la angustia del amor adolescente; la inesperada farsa entre su ídolo de lucha libre y el más enconado enemigo de éste. No cae, sin embargo, en el vacío humano, gracias a la presencia plena de ternura de su madre y a la solidaridad, no exenta de burlas, de su hermana, aunque sí percibe la frágil correspondencia existente entre lo imaginado y deseado y la matrera vida. Los sucesos están tramados de manera lineal, salpimentándose con breves analepsis y selectos resúmenes informativos acerca del modo de vivir de todos aquellos que entran en contacto con el niño en su tránsito hacia la adolescencia. Es una variante usual de la novela corta, sobre todo, cuando no recurre a experimentos lingüísticos o narrativos.

Ese diseño lineal se halla también en *El gallo de oro*, quebrado sólo por dos breves analepsis, donde se recuerda la boda de Dionisio Pinzón y Bernarda Coutiño, la Caponera. Las expan-

siones no se cumplen, ahora, en lo evocado, sino en los cruces de historias, impacten directamente o no en los cambios de fortuna del protagonista, entre estos últimos, la supuesta rivalidad de dos grupos políticos en un palenque; el regreso de Dionisio al pueblo natal, San Miguel del Milagro, para exhibir su riqueza y cobrar venganza por la mofa que sufrió cuando enterró, en condiciones paupérrimas, a su madre; la contratación de su paisano, Secundino Colmenares, como capador y soltador de gallos; el enfrentamiento con los pobladores vecinos de la hacienda de Santa Gertrudis a causa de las licencias morales y los desenfrenos eróticos de su hija, Bernarda, la Pinzona. Las encrucijadas diegéticas que sí impactan en el destino del protagonista son el encuentro de éste con un amarrador de Chihuahua, que habrá de regalarle su gallo de oro, derrotado y moribundo, con el cual iniciará la nueva vida de Pinzón; el acuerdo con un “padrino” a fin de participar en una primera y triunfal pelea; la presencia cascabelera de una belleza llamada la Caponera, de quien, más tarde, habrá de enamorarse, llegando incluso al matrimonio; los negocios turbios con Lorenzo Benavides, a quien servirá, primero, de apostador y a quien, después, le deberá toda su fortuna pues aquél le entrega, derrotado en un juego de cartas, dinero, rancho y hacienda; la larga noche de apuestas con varios tahúres profesionales, con uno de los cuales habrá de perder, justo con la muerte de la Caponera, todos los bienes, hecho de donde se desprende su suicidio. Junto con tales cruces diegéticos y sus consecuencias vienen las expansiones descriptivas de los palenques, las ferias, los pueblos visitados, la hacienda, mecanismos de los cuales ha dependido el diseño y concreción de esta novela corta.

Otra ruta para el cuento largo es la de “De la marimba al son”, hermoso homenaje al origen negado de una de las tres más arraigadas fuentes de la cultura mexicana: la del África. En recorrido lineal, punteado apenas por breves recuerdos, se despliega la epopeya de los negros desde su arribo a México, en los primeros años de la Colonia, hasta su arraigo definitivo, durante el primer

tercio de la vigésima centuria. Un primer movimiento de ese recorrido abarca desde el terrible momento de la captura y separación de la cultura original hasta la fusión, por libre voluntad, con lo mexicano, en el siglo XIX, pasando, ya como esclavos, por los crueles maltratos del viaje marítimo, la orfandad, el desasosiego, el difícil encuentro con lo otro y los otros, la lucha por la libertad, conservando siempre, gracias a la memoria oral, colectiva, las raíces de una identidad esquiva a cualquier intento de genocidio. Entre la Reforma y el porfiriato, segundo movimiento de la épica africana en México, según la perspectiva del narrador, vendrán los aportes de lo negro al nuevo hogar y sus habitantes, destacando, entre ellos, la marimba, que, a su vez, recogerá los frutos de la poderosa fantasía de los anfitriones, descendientes mestizos de indios y españoles, convirtiéndose, así, en símbolo de dos culturas, dado que la tercera, la invasora, mantenía, hasta esos años, desde la visión de sus más obtusos representantes, la falsa idea de una falsa pureza cultural y racial. A partir de la Revolución, el tercer movimiento del periplo que dejaría constancia de lo negro como parte substancial de la mexicanidad, el diálogo entre dos se volverá una sola voz, una cadencia, una verdad, representada, esta vez, por la música, que no es resguardo contra la injusticia y el exterminio, sino caudal sonoro para transformar lo extraño, lo ajeno, en la más dulce sonrisa de la ternura. Una sola historia, plena de horrores y alegrías, convierte a “De la marimba al son” y, entre otros muchísimos ejemplos más, a *Aura*, *El apando*, “El principio del placer” y *El gallo de oro*, en un cuento largo donde no se desperdicia palabra, ni se pone una línea de más... ni de menos. Todas estas obras vienen del arte de las imprescindibles expansiones y las necesarias condensaciones.

A su vez, del arte moroso, postergado, ramificado, enlazado, descende la novela, con su historia central, que puede ser más de una, y los varios procesos diegéticos subalternos, dialogando con esa historia central, como bien puede advertirse en *El luto hu-*

*mano* (1943), de José Revueltas, *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, y *La casa del ahorcado* (1993), de Luis Arturo Ramos.

En *El luto humano*, la muerte y velorio de Chonita serán el marco para el despliegue de las historias personales de Cecilia, Úrsulo, Adán, la Borrada, Calixto, la Calixta, Jerónimo Gutiérrez y Marcela —plenas de orfandad, desesperanza, dolor, desvalimiento, agonía, caracteres presentes también en la vida de otros personajes de la novela e incluso, desde la perspectiva de Revueltas, en la de todos los seres humanos—, base de despegue de otras historias, que, amén de dar cuenta del cruce de destinos entre algunos de aquéllos, habrán de traer a escena nuevos sucesos diegéticos, como los que explican la liga psicótica de Adán con Natividad, líder agrario a quien aquél, aun admirándolo, asesinará, por encargo del gobernador del estado. Varias de las historias subalternas, como la de Adán con el cristero al cual atormenta y ultima, no habrán de integrarse o reintegrarse ni a la historia marco de *El luto humano* ni a la historia particular de la que se desprendieron. Son los privilegios de la novela, definitivamente negados al cuento y la novela corta, pues uno debe comprimir los detalles sobre la historia, los personajes, los estados, las intrigas, las acciones y los aspectos tempo-espaciales y otra ampliarlos, mas siempre bajo la égida de su núcleo diegético.

Los materiales y estrategias constructivos de la novela, elevados a la enésima potencia, sostienen la obra maestra de la narrativa mexicana: *Pedro Páramo*. Rulfo reúne aquí dos novelas cortas: una, la protagonizada por Juan Preciado, acunando historias y personajes de la otra, la dominada por la presencia de Pedro Páramo, que, ya en el contrapunto entre ambas, una de las estrategias elegidas para concretar la novela, no requirió casi nada de aquélla, salvo los recuerdos de Dolores Preciado, que permiten reconstruir tanto los paisajes edénicos de la Comala en plenitud como el desafecto del cacique hacia madre e hijo. En cada una de estas novelas cortas, se insertan historias subalternas, perfectamente ensambladas unas con otras y con la central, hasta crear

ese maravilloso mural que es *Pedro Páramo*, donde cada personaje representa un extravío, una orfandad, una pérdida, un delirio, una locura, un amor perdido o imposible, un exilio, un exilio interior, una desgracia, una búsqueda inacabada, una felicidad fugaz, raíz de un sinnúmero de dolencias; en fin, alguna de las mil maneras de morir del mexicano. Este afortunadísimo engarce de dos novelas cortas, con sus ramificaciones diegéticas certeramente aglutinadas en torno a la historia principal de todo el texto: el desmesurado e inconcreto amor del cacique por Susana San Juan, dan a *Pedro Páramo* el vértigo de un minicuento o un minirrelato, la intensidad de un cuento, la condensación de una novela corta y los escasos momentos de laxitud que cualquier otra novela llevaría a grados de sacralización.

La novela es como un jarrito en el cual todo cabe, sabiéndolo acomodar. Así lo demuestran *El luto humano* y *Pedro Páramo*; así también, *La casa del ahorcado*. En esta novela, la pesada carga de una vida rutinaria, simbolizada por la temporal impotencia sexual del protagonista —finalmente arrojada esa vida al carajo, cuando, justo el día de su aniversario 50, Montalvo se encierra en un hotel con su nueva amante, Marita, y hacen el amor en medio de alegrías clandestinas, rompiendo ambos con toda atadura moral, logrando ambos la ansiada libertad—, sirve de marco a varias historias subalternas —las de los amigos de Montalvo: Fonseca, Espinoza, Lalito; y las de su familia: esposa, hijos, nietos y suegro—, más o menos detalladas, entre ellas, la de Bulmaro Zamarripa, el fascista padre de Cunegunda, esposa de Montalvo, que habrá de independizarse de la historia central, convirtiéndose en una novela corta dentro de *La casa del ahorcado*, condición que, más tarde, percibió Luis Arturo Ramos, lo que lo llevó a publicar el supuesto capítulo, “La balada de Bulmaro Zamarripa”, como texto autónomo, bajo el título de *Los argentinos no existen* (2005). Es, pues, *La casa del ahorcado* un ejemplo de la flexibilidad —para algunos críticos y lectores, la alcahuetería— de la novela, flexibilidad que, en autores consumados, deviene en

maestría narrativa y, en autores poco hábiles, en desastre, cuando no ilegibilidad.

Gracias a los creadores, teóricos, historiadores, críticos, antologadores y lectores se conocen ya los rasgos esenciales que permiten deslindar a unas variantes del género narrativo de otras, aunque, ya se sabe, tanto el minicuento y el minirrelato como el cuento, la novela corta o cuento largo y la novela son gotas de azogue que se niegan a toda captura definitiva. Y con la compañía de esos rasgos, la tarea de periodizar el origen, desarrollo y estado actual de tales formas narrativas ha sido posible, así sea parcialmente, tal cual ocurre con la historia de la novela corta en México, a la cual han contribuido ya Óscar Mata, con *La novela corta mexicana en el siglo XIX* (1999), y Alfredo Pavón, con *Al final, reCuento 1. Orígenes del cuento mexicano: 1814-1837* (2004), además, claro, de los aportes antológicos de Victoriano Agüeros, con los dos tomos de las *Novelas cortas de varios autores* (1901), y de Celia Miranda Cárabes, con *La novela corta en el primer romanticismo mexicano* (1985), y de la loable labor de rescate y difusión del grupo que ha concretado *La novela corta: una biblioteca virtual*. Es, pues, la hora de retomar las conquistas y llevarlas hacia su concreción más sistemática y clarificadora, llevando entre las manos y la imaginación el conocimiento histórico, teórico y crítico respecto de la narrativa mexicana.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGÜEROS, VICTORIANO. *Novelas cortas de varios autores*, 2 tt. Victoriano Agüeros, advertencia del editor. México: Imp. de Victoriano Agüeros, 1901.
- ARREOLA, JUAN JOSÉ. *Confabulario*. México: FCE, 1952.
- BAQUERO GOYANES, MARIANO. *Qué es el cuento*. Buenos Aires: Columba, 1974.

- BREMOND, CLAUDE. "La lógica de los posibles narrativos". Roland Barthes *et al. Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974: 87-109.
- CARDONA-LÓPEZ, JOSÉ. *Teoría y práctica de la nouvelle*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2003.
- COLÓN CALDERÓN, ISABEL. *La novela corta en el siglo XVII*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2001.
- DUCROT, OSWALD Y TZVETAN TODOROV. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.
- FERNÁNDEZ DE LIZARDI, JOSÉ JOAQUÍN. "Los paseos de la Verdad". *Obras IV. Periódicos. Alacena de Frioleras, Cajoncitos de la Alacena, Las sombras de Heráclito y Demócrito*. El conductor eléctrico. María Rosa Palazón, edición, notas y presentación. María del Carmen Millán, presentación. México: UNAM, 1970: 102-30.
- \_\_\_\_\_. "Ridentem dicere verum ¿quid vetat?". *Obras III. Periódicos. El Pensador Mexicano*. María Rosa Palazón y Jacobo Chencinsky, recopilación, edición y notas. México: UNAM, 1968: 463-75.
- FUENTES, CARLOS. *Aura*. México: ERA, 1962.
- GENETTE, GÉRARD. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- LACARRA, MA. JESÚS. *Cuento y novela corta en España*. Ma. Jesús Lacarra, edición y prólogo. Maxime Chevalier, prólogo general. Barcelona: Crítica, 1999.
- MATA, ÓSCAR. *La novela corta mexicana en el siglo XIX*. México: UNAM, 1999.
- MIRANDA CÁRABES, CELIA. *La novela corta en el primer romanticismo mexicano*. Celia Miranda Cárabes, estudio preliminar, recopilación, edición y notas. Jorge Ruedas de la Serna, "La novela corta de la Academia de Letrán". México: UNAM, 1985.
- MONTERROSO, AUGUSTO. *Obras completas (y otros cuentos)*. México: UNAM, 1959.

- PABST, WALTER. *La novela corta en la teoría y en la creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*. Madrid: Gredos, 1972.
- PACHECO, JOSÉ EMILIO. *El principio del placer*. México: Joaquín Mortiz, 1972.
- PAVÓN, ALFREDO. *Al final, reCuento 1. Orígenes del cuento mexicano: 1814-1837*. México: UAM-I-BUAP, 2004.
- PIMENTEL, LUZ AURORA. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: UNAM-Siglo XXI, 1998.
- RAMOS, LUIS ARTURO. *Los argentinos no existen*. México: Ediciones y Gráficos Eón, 2005.
- \_\_\_\_\_. *La casa del ahorcado*. México: Joaquín Mortiz, 1993.
- REVUELTAS, JOSÉ. *El apando*. México: ERA, 1969.
- \_\_\_\_\_. *El apando*. México: ERA, 1974.
- \_\_\_\_\_. *El luto humano*. México: México, 1943.
- REYES, ALFONSO. *El plano oblicuo*. Madrid: Tipográfica Europa, 1920.
- RULFO, JUAN. *El gallo de oro y otros textos para cine*. Jorge Ayala Blanco, presentación. México: ERA, 1980.
- \_\_\_\_\_. *El llano en llamas*. México: FCE, 1953.
- \_\_\_\_\_. *Pedro Páramo*. México: FCE, 1955.
- TOMACHEVSKI, BORIS. “Temática”. B. Eichenbaum, et al. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Roman Jakobson, “Hacia una ciencia del arte poético”. Tzvetan Todorov, presentación. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976: 199-232.
- TORRI, JULIO. *Ensayos y poemas*. México: Cultura, 1917.
- VALADÉS, EDMUNDO. *Sólo los sueños y los deseos son inmortales, palomita*. José Emilio Pacheco, “Una visión de Edmundo”. México: Océano, 1986.
- ZEPEDA, ERACLIO. *Andando el tiempo. Antología personal*. México: Martín Casillas, 1982.