

# 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

## **VI. CRUCE DE CAMINOS**

## DOS VIDAS ANTE EL UMBRAL: *LA NOCHE DEL GRITO* Y *LA NOCHE DE LAS HORMIGAS*

MARTHA ELENA MUNGUÍA ZATARAIN  
Universidad Veracruzana

La agonía parece ser uno de los momentos preferidos por los escritores inscritos en la tradición literaria occidental de todos los tiempos: el sujeto que se enfrenta a la inminencia de cruzar el umbral definitivo representa la gran ocasión para explorar los laberintos del alma humana. Ese umbral se vuelve tan atractivo para la recreación literaria porque es el punto privilegiado en el que confluyen la memoria de una vida transcurrida con más o menos sentido —siempre menos—, la culpa, la inocencia, la fe, el miedo al vacío, a la nada y la decisión del sujeto de defender aunque sea un jirón de esa vida, de ahí el inevitable clamor por más tiempo, por otra oportunidad. Tal vez por estas razones resulta tan constante la exploración de los últimos momentos en el género de la novela corta; un género forjado en la condensación narrativa que se dispara hacia los niveles más altos de lo simbólico, por virtud de su orientación hacia la complicada urdimbre de la subjetividad.<sup>1</sup>

*La noche del grito* (1987) de Manuel Echeverría (1942) y *La noche de las hormigas* (1997) de Aline Pettersson (1938) son

<sup>1</sup> La idea es de Friedrich Schlegel para quien la *novella* se prestaba para la representación “de un estado de ánimo y un parecer subjetivos, a saber, los más profundos y singulares que caben de manera indirecta y casi simbólica” (Gillespie 141).

dos novelas cortas mexicanas que configuran su trama justamente en el viaje interior de dos personajes situados en el umbral definitivo: un cura septuagenario atormentado por su fracaso en la carrera clerical, la primera, y un neurólogo exitoso muriéndose desangrado en un parque de la Ciudad de México, después de un asalto, la segunda. Los dos personajes recorren sendos caminos de exploración íntima de su pasado en el lapso fugaz de una sola noche fatal e iluminadora. En el momento último los hombres no pueden mentirse, han de encarar sus miserias, sus fracasos y el sinsentido de sus luchas mezquinas. Enfrentados en una soledad radical a la desnuda verdad, van desmigajando momentos de su vida que se vuelven altamente significativos, porque ahí sellaron sus destinos. Es digno de advertirse cómo en las dos novelas cortas se elige la noche como el momento propiciatorio para que se dé este viaje de introspección, dictado por el imperioso acoso de la muerte inminente.

Los relatos de las dos travesías no pueden quedar a cargo del tradicional narrador en tercera persona que todo lo sabe y que observa desde lejos, en tiempo y espacio, lo que le ocurre a los personajes; las dos novelas encuentran soluciones artísticas diferentes: es el propio cura el que narra la memoria de su vida en *La noche del grito*, memoria de humillaciones y fracasos que se van deshilando, como las cuentas de un rosario, en un ritmo contenido de letanía. En *La noche de las hormigas* encontramos una voz cambiante, que, aunque narra en tercera persona, no es del todo ajena al mundo relatado, ni se distancia de sus personajes; de hecho, va intercalando sus tonos o apreciaciones entre las voces de ellos, a veces de forma solidaria, a veces en un contrapunto tenso entre una y otra voz. Ambas novelas están ubicadas en un presente no fijo, sino cambiante, en fuga constante y puede correr agitado, o se ralentiza, según la morosidad con la que se detienen los personajes en un hecho del pasado.

La agonía del médico y la del cura son, ciertamente, de diversa índole y adquieren significados diferentes; la vivencia del umbral en ambas novelas también posee sentidos particulares, por

lo que para lograr un acercamiento a los niveles de significación resulta necesario detenerse en algunos de sus rasgos de composición. Un primer aspecto que vale la pena tener en cuenta es la forma novelesca elegida en cada caso y en este punto hay que señalar la indudable complejidad de la trama en la obra de Aline Pettersson, frente a la trama unívoca que se desenvuelve en la novela de Echeverría. En *La noche de las hormigas* el lector se va adentrando en una serie de círculos concéntricos que contraponen en todo momento la expresión directa de Alfonso Vigil, el médico agonizante. Su frenética lucha por encontrar un resquicio que lo rescate de la muerte tiene su eco en la pugna entre las otras voces que resuenan en la novela, frecuentemente entre narrador y personaje. Por ejemplo, en un momento, el narrador afirma la sentencia de muerte de Vigil, en una valoración fría pero llena de certezas: “La seguridad de sus juicios ha sido su debilidad y su fuerza. Así ha vivido y así va a morir. Porque va a morir pronto” (24); y a este dictamen severo y sin réplica —tal como el médico los pronunciaba ante sus pacientes— el condenado a muerte se resiste y busca la salida: “un grito surge de su garganta. Ronco como aullido animal que externa su dolor y su miedo. Que ruega, que implora ayuda” (24).

Pero además de la polémica interna entre narrador y personaje, la novela se construye como un campo de lucha entre otras posturas que tienen que ver con la filosofía, particularmente con la ética, y en este terreno es bastante clara la pugna entre la ciencia con sus certezas, de la que el médico Vigil ha sido devoto, y el arte con su sinfín de preguntas que encarna su pareja Elisa; en otras palabras, la novela despliega una y otra vez la polémica entre lógica racional e imaginación creadora:

¿Dónde dejas al amar, la imaginación, la creatividad? No los dejo, los disfruto. ¿No crees, Alfonso, que el hombre es algo más que las leyes naturales? ¿No crees que existan otras que ignoramos, que nos falta mucho por saber? Claro que sí, nos falta mucho, muchísimo. Pero esas patrañas, serán patrañas siempre, se lo aseguro (34).

En este debate la obra va configurando su propia poética como un eco de la creación del tapiz que teje Elisa, en réplica constante a las posiciones científicistas del neurólogo. En el tapiz que ella está tramando se va asentando la idea del arte como algo significativo que exige atención y sensibilidad por parte del contemplador. Dice Elisa: “Hay una especie de magia en los tapices, si observas el tejido con cuidado, puedes leer muchas cosas en él. Porque estas hebras se extienden por el mundo. Todo acaba por estar relacionado, Alfonso, los hilos forman parte de una urdimbre mucho más amplia. Es bonita la idea, ¿no? El azar, el milagro de gestar y ver el alumbramiento” (48). Y es así como se configura la novela, como una urdimbre hecha de hilos diversos que se ponen en relación unos con otros y acaban por formar una historia con un sentido amplio, de apertura al mundo.

En otro momento de reflexión creadora, Elisa rechaza para su trabajo una estética realista, no se identifica con el arte figurativo, prefiere dejar que su inspiración descansa en la capacidad inventiva, en la imaginación y el sueño (18), por ello está tejiendo la representación de una historia mítica e improbable: las bodas de Ifigenia con Aquiles que se vuelve relato paralelo en la novela. Y estos principios de poética apenas esbozados por Elisa no dejan de ser un guiño bastante explícito para los lectores.<sup>2</sup> Pareciera dibujarse así la petición de que la novela no se lea simplistamente como un mero instrumento de representación de la realidad, sino como la plasmación de sueños, de posibilidades que yacen ocultas detrás de las palabras, porque como asienta el epígrafe de

<sup>2</sup> Guiño que, por cierto, no ha sido percibido en las lecturas críticas que ha merecido la obra, de ahí, por ejemplo, la insistencia en señalar que el parque donde fue asaltado Alfonso Vigil es el parque México de la Ciudad de México, sin importar que el texto nunca lo indique explícitamente, salvo por las alusiones que, sin duda están ahí. Gloria Prado es una de las lectoras que afirma esto, aunque es preciso reconocer la interesante crítica que hace de la peculiar forma de composición de la novela. Es posible que las referencias de la crítica al parque México de la colonia Condesa se hayan reforzado con el paratexto editorial de la portada de la primera edición, para la que se utilizó una fotografía de una de las fuentes del mismo.



Hölderlin que preside el relato de las bodas de Ifigenia: “El lenguaje es cosa superflua. Lo que tenemos de mejor queda intacto en el fondo de nosotros, como la perla en el fondo del mar” (19).

Ahora bien, volviendo a la característica construcción de la novela en múltiples niveles de oposición, como espejo de las disputas argumentales, puede señalarse la confrontación central, de donde manan todas las demás, la división de la novela en dos partes: por un lado, el relato sobre el hombre agonizante en el parque y, por el otro, la historia paralela de los preparativos de la boda de Ifigenia, eco del tapiz que teje Elisa. Este segundo relato aparece en cursivas, a cargo de una voz que interpela directamente a Ifigenia, la doncella virgen que asiste jubilosa a celebrar su himeneo con Aquiles, aunque en realidad vaya camino del sacrificio.<sup>3</sup> Tenemos así, entonces, dos relatos enfrentados que cuentan sendos viajes hacia el encuentro con la muerte: una ignorante de su destino y llena de cándidas ilusiones, el otro, el del médico, perfectamente consciente de lo que le ocurrirá, sin demasiadas esperanzas de futuro.

Dos modos de contar el camino hacia la muerte que no podían ser más contrastantes: una historia realista y figurativa; la otra, idea de idea, imaginación pura porque los preparativos de los supuestos esponsales, nadie los contó antes. El hombre agonizante está conscientemente en el umbral de la vida y la muerte, y no es gratuito que sea un científico maduro: no puede sino atraer la memoria de los hechos pasados, retazos que componen lo que fue su vida, angustia, rebeldía ante lo que le espera: la nada, el no ser. Por ello la convulsión, el cruce de voces en su conciencia y la lucha desgarradora por sostener, a pesar de todo, una esperanza de salvación. Ifigenia, en cambio, núbil doncella, ignorante de su destino, sólo tiene futuro por delante, no evoca un pasado,

<sup>3</sup> Todo lector que haya tenido contacto con las tragedias clásicas sabe que, de acuerdo con el mito, Ifigenia viajó engañada del palacio de Micenas a Aulis, donde impacientes esperaban los guerreros atenienses el viento que los dejara por fin zarpar a la guerra para rescatar a Helena. Para ello era preciso el sacrificio de Ifigenia dictado por Artemisa.

a nada le teme, de ahí su sensualidad naciente y la sensación de lentitud con que el tiempo avanza: “*Nunca fueron más largas las horas que mide imperturbable la clepsidra*” (103). La voz que interpela a Ifigenia recuerda la voz con la que se contaban las historias de la antigua Grecia: “*Así, mientras los corceles prosiguen la carrera que conduce al astro por los cielos, los pesados bueyes esperan sumisos que la noche les devuelva su vigor*” (79). Es una voz plana, directa, sin conflictos interiores porque habla en tonos celebratorios de la floración de una vida. Y aunque los lectores sabemos que Ifigenia en realidad iba hacia la muerte, al final, en el momento del sacrificio, Artemisa tal vez la suplantó por un carnero; entonces, cabe la posibilidad de que también en la novela, por un *deus ex machina* mítico, ella sea salvada de nuevo de morir sacrificada; mientras que para Alfonso Vigil no habrá dios que interceda porque nadie escuchará sus gritos en el parque, en medio de la noche.

Las historias, sin embargo, se confunden en la última parte: Ifigenia parece estar caminando hacia la muerte, donde la espera Alfonso para llevarla consigo; él parece estar entrando en el mito en el último momento de su agonía y, en todo caso, es como si la muerte los llevara a los dos, en una apenas insinuación. No es Aquiles el que la ha tomado en sus brazos, es la muerte de Alfonso Vigil, por eso a la pregunta final de “*¿quién eres tú que así me llevas por la fuerza?*”, se insinúa apenas una respuesta inarticulada, un “Soy...” interrumpido que parece contener múltiples posibilidades: Soy Alfonso Vigil, soy el tiempo presente, soy la muerte, soy la nada.

En este momento vale la pena volver a pensar el asunto de por qué Aline Pettersson echó mano del motivo del umbral, entendiéndolo como el punto de intersección entre la vida y la muerte. Sin duda, porque es el lugar privilegiado donde se pone a prueba la idea que sobre la vida tienen los hombres. En el correr de las horas de una noche, un hombre agonizante ve discurrir su vida mientras lucha por salvarse. En ese espacio y en ese tiempo

se plasma la crisis más honda del ser humano: la del sentido de la vida. Se une en el médico agonizante su primer recuerdo del pasado con el momento actual: eligió ser médico a raíz de la muerte de su hermano y ahora él está ahí, a punto de morir, sin poder hacer nada para evitarlo. Es una muerte la que decide su vida y su fe en las posibilidades de la ciencia. Pero ahora, tirado en el parque de su infancia, indefenso, víctima de una violencia que no comprende, la vida se le escapa en un lento pero irrefrenable camino hacia la nada. Sus ideas positivistas se hacen polvo ante la ansiedad de vida. La novela corta resulta el género idóneo para plasmar ese momento crucial de la vida de un hombre, dada su particular capacidad para aprehender momentos de extrema tensión que se vuelven significativos haces de luz sobre la condición humana.

Son muchas las evocaciones literarias que suscita *La noche de las hormigas* y puede apreciarse que gran parte de estas obras son breves: o cuentos o novelas cortas. Gloria Prado ha apuntado *La amortajada* de María Luisa Bombal, *La muerte de Artemio Cruz* de Fuentes, *Mientras agonizo* de Faulkner, *Cinco horas con Mario* de Delibes. Por mi parte, no dejó de evocarme “El hombre muerto” de Horacio Quiroga y *La muerte de Iván Ilich* de Tolstoi; en todo caso, yacen sin duda en la memoria del género estos textos clásicos de expresión contenida que intentan captar los últimos momentos del hombre que se enfrenta a la muerte. La novela corta, no precisa de relatos demorados en la exploración de los antecedentes de los protagonistas, ni admite la presencia de múltiples personajes que pudieran dispersar el núcleo sobre el que se funda, y por ello es el género ideal para cavar en las profundidades del sentido de un hecho contundente y universal, como el de la muerte. Tal vez, por estas razones, lo que la novela corta suele contar puede adquirir resonancias que lindan en lo simbólico.

Ahora bien, volviendo al problema de la inserción de la novela de Petterson en la tradición literaria, es preciso reconocer que ella eligió una filiación específica en el momento de decidir los dos epígrafes que presiden la novela: los versos de un poema

de Safo y otros de *Muerte sin fin* de Gorostiza y con ellos signa el diálogo que habrá de desplegar en su novela entre el presente y la tradición clásica; la sensualidad del amor que parece traer la muerte y la percepción subjetiva de la llegada de la muerte en una noche “impensada”.

*La noche del grito* de Echeverría, una *nouvelle* poco leída y confinada a los márgenes del éxito,<sup>4</sup> está compuesta en otro tipo de estética: la del soliloquio con resonancias poéticas. En esta obra los lectores nos adentramos al mundo interior del viejo sacerdote Ariosto Venegas en un lento y minucioso recorrido atravesando los laberintos de sus frustraciones, sus anhelos que siempre van a dar al fracaso y los momentos turbios de su existencia. México celebra la fiesta de la Independencia, la Iglesia se ha quedado sola; afuera está el tropel del festejo, puertas adentro de la Profesa, el cura se confiesa consigo mismo, mientras va tomando posesión de los rincones de ese templo que le pertenece por derecho de antigüedad, sin que nadie le haya concedido ninguna autoridad sobre el lugar y los objetos sacros que guarda dentro.

Dos mundos se oponen claramente en la obra: el mundo de afuera, las calles céntricas de la Ciudad de México, con el ruido de la celebración patria, con su atractivo llamado a la lujuria, a la satisfacción de los deseos reprimidos tantos años y el mundo interior de la Profesa —“recinto amurallado”—, que esconde tantas trapacerías, traiciones, injusticias y desenfrenos. Todo el soliloquio del cura parece encaminado hacia el momento crucial en el que se beberá los vinos finos que guarda con recelo su superior para los momentos en que se entrega a los placeres mundanos y, así, por los efectos de esa transgresión, asistimos al momento climático de la obra, en el cual el cura parece asomarse a lo que ha sido su vida, frente a lo que pudo haber sido:

<sup>4</sup> A esta marginación, con toda certeza, ha contribuido el retiro de su autor de cualquier reflector, pues incluso en 1974 se negó a recibir el Premio Villaurrutia que le fue otorgado por su novela *Un redoble muy largo* (Trejo 33).

Me veo avanzando a la orilla de los altares, apagando velas, levantando alcancías y dejando tras de mí el resuello intrépido de las confesiones que no sirvieron más que para exacerbar la zozobra de los penitentes [...]. Me cuesta, digo, reconocerme en ese fósil de nariz ganchuda y cráneo de pergamino que se ha pasado la vida cortejando ilusiones baldías en la retaguardia de la milicia eclesiástica (96-7).

Ariosto Venegas, al entrar a la habitación de su superior, esculcar en sus pertenencias íntimas, leer las cartas privadas, ha cruzado la frontera que lo separaba del ámbito de lo prohibido para él: el poder, el buen vino y la buena comida, de lo que sí disfrutaba su superior. El solo cruce de esa línea trastoca al humillado cura en el prepotente Iturralde, el superior bienaventurado, exitoso, “gran fornicador”, con todo el porvenir dentro de la Iglesia. Venegas está ebrio y en su borrachera pasa de encarnar al joven Iturralde a ser el cura que en un arranque de furia moralista y rencorosa destruirá todos los objetos atesorados por éste, para terminar de vuelta en lo que verdaderamente es: el decrepito sacerdote a punto de morir humillado por todos y resentido.

La novela va conformando la imagen del protagonista a partir de su sola voz. No hay diálogos ni, en estricto sentido, se escucha ninguna otra enunciación. Sin embargo, el soliloquio del cura no siempre es directo ni carece de ambigüedades, más bien puede decirse que toda su voz y su visión están constantemente tropezando con otras voces y otras visiones que lo exhiben, que lo conminan a la renuncia de cualquier rebeldía o que lo empujan a la transgresión; por ejemplo, a veces las figuras de santos o mártires que se exhiben en la iglesia parecen dirigirle preguntas punzantes o francos reclamos: “Renuncia, acepta, inclina la cabeza y piensa en todo lo que yo tuve que sufrir para llegar a este nirvana de utilería, parece decirme la efigie chamuscada de San Francisco de Asís” (20). En otras ocasiones Venegas acude a frases en latín para con el apoyo de la lengua del poder eclesiástico presentar resistencia al llamado del mundo de afuera: “*Vade retro*, Padre

Venegas, quédese inmóvil, cierre los ojos y trate de imaginar el jolgorio que se habrá desatado en el zócalo...” (12).

Pero lo más patente en la obra es su orientación hacia la forma de la rendición de cuentas de un hombre que ha llegado al final de su vida. El cura se impreca, se cubre con los tonos de la autocompasión, revisa minucioso uno a uno sus sentimientos, a veces se extravía en sí mismo, se ve y no se reconoce, pero sobre todo, está ahí para dejar testimonio de su fracaso ligado a la corrupción que impera en el seno de la Iglesia. No obstante esta elección formal, no se construye lo que resulta necesario para que sea una plena confesión: la búsqueda de una expiación, la presencia de un otro en la conciencia que otorgue el perdón y, por tanto, el tono de súplica. Venegas no ruega ni espera una justificación, de ahí que la obra se quede a medio camino entre la confesión y un mero soliloquio sin mayor sentido.<sup>5</sup>

En estos términos, a despecho de su forma aparente, me parece que la novela puede leerse más que como la introspección de un hombre solo frente a sí, como la aventura del enfrentamiento de un cura fracasado con la institución eclesiástica. El soliloquio de Venegas quiere denunciar la corrupción, la inmoralidad, la falsedad en la que se revuelca la iglesia que predica el amor al prójimo, la humildad, la contención, de ahí las largas parrafadas destinadas a representar la vida de Iturralde y a manifestar la decepción de Venegas, entre lo que esperó y lo que le deparó su destino de perdedor. Pero Iturralde es sólo uno más de la larga lista de superiores que ha visto pasar por la Profesa, todos arbitrarios, ambiciosos, duros:

<sup>5</sup> Puede resultar de ayuda remitir al texto de Bajtín “Autor y personaje en la actividad estética” donde dedica especial atención al problema formal de la confesión: “Un rendimiento de cuentas puro, o sea la orientación valorativa solamente hacia uno mismo en una soledad absoluta, es imposible; es el límite equilibrado por otro límite que es la confesión, o sea la súplica dirigida fuera de uno, a Dios. Los tonos de súplica y de oración se mezclan con los tonos penitentes del rendimiento de cuentas” (127).

Lo más triste —hoy que tantas cosas me entristecen— no es el triunfo de los impostores ni la apoteosis de los sacrílegos sino la facilidad con que Vélez, Sanginés, Trasloceros y el propio Iturralde se montaron en los carros del éxito religioso: el que no obtuvo una diócesis se deslizó hasta los pasadizos de las canonjías y las becas romanas o logró situarse a la diestra del delegado apostólico para aguardar el momento en que la consagración se presentara envuelta en los oropeles de un folio signado y lacrado por el mandón del Vaticano (67).

El lector se va deslizando en un ir y venir, de la inmersión en la más íntima subjetividad del anciano y fracasado sacerdote hacia el denodado señalamiento del fraude que comete la Iglesia contra sus fieles al premiar a los afortunados egoístas que traicionan los principios en los que debería basarse la institución: los sacerdotes llegan a la Profesa soñando con irse, no importa el abandono espiritual en el que puedan quedar los feligreses: “Ninguno se animó a decirles que su única lealtad estaba con los intereses del oportunismo eclesiástico” (73).

Tal vez merezca la pena aclarar que, a pesar de todo, la novela no construye la imagen de un sacerdote humilde y verdaderamente entregado a la devoción cristiana, lo que daría por resultado una obra maniquea y simplista. La introspección de Venegas sirve precisamente para irse deteniendo en los momentos clave que revelan su condición de fracasado en la carrera de ascensos y reconocimientos que también deseó. Venegas esperó un nombramiento que nunca llegó, pero aún le teme a la eventualidad de un indeseado cambio de plaza, con lo que se desnuda su verdadera condición: “Aún así prefiero permanecer aquí a verme sacudido por el edicto flamígero que podría enviarme a una ermita de provincia. Mejor la postergación y el trancazo del desaire a enfrentar la alternativa lúgubre de un exilio campirano, una abadía municipal o el privilegio risible de acabar mis horas sepultado en una misión de lacandones” (76). La visión de Venegas es profundamente desencantada y en algunos momentos se desliza hacia el

franco cinismo que cobra expresión en la selección de vocablos que degradan el oficio sacerdotal: “[...] busqué refugio en el cuchitril de ventanucos enrejados que he venido ocupando, a veces como intruso, a veces como exiliado, desde que me enrolé en las nóminas de la Profesa” (54).

Hay un recuerdo de su vida pasada en el que se demora con especial delectación: se trata de una noche en la que rompió el precepto de la abstinencia sexual. Venegas se vistió de paisano, salió a las calles, recorrió lupanares, halló la camaradería de otros trasnochadores y el placer de una carne comprada; ahí se sintió por demás complacido y feliz, pero relata su aventura con una mezcla de singulares adjetivaciones de censura y un estupor limítrofe con la atracción: “recuerdo el temblor de los asientos, las emanaciones de ajo y cerveza caliente, el empuje de la abstinencia carnal subiendo como un animal embravecido por todos los rincones de mi cuerpo, el ímpetu de los arcángeles difuminado bajo el brillo de las lentejuelas y el estruendo de diez trombones cuyas disonancias de manicomio parecían abolir los umbrales de la realidad” (46). Esa noche marcó su vida porque siempre quiso volver y no tuvo valor para hacerlo, pero a raíz del hecho no pudo engañarse más sobre su condición.

La novela captura el discurso ensimismado del cura que abarca unas cuantas horas —del cierre de las puertas de la iglesia, hacia las ocho de la noche, hasta el final del grito con que se celebra la Independencia de México, las doce de la madrugada—, pero que alcanzan para la evocación de toda su vida. La remembranza fija en un tiempo presente los momentos clave que fueron signando su fracaso vital, lo que crea ese efecto de intemporalidad en el que se da el encuentro consigo mismo.

Una vez más estamos ante una solución artística al reto de representar de modo condensado y eficaz el gran dilema de la existencia en los momentos postreros. Y aunque el autor piensa que es la novela el género que mejor responde a la necesidad de representación de estos momentos cruciales, donde el ser huma-



no se enfrenta a la soledad, a la amargura, al aislamiento (Trejo 33), es en la novela corta en la que mejor logró moldear este asomarse a las honduras de la condición humana, justamente por las exigencias del género de recortar un momento significativo que se proyecte hacia la totalidad de la vida y que pueda elevarse a la pugna de un individuo con una institución jerarquizada y cerrada, que no acepta réplicas, como la Iglesia. Si bien Venegas no es un personaje literalmente agonizante, sí es la imagen de un hombre con una vida más o menos concluida y cerrada, sin posibilidades reales de futuro ante sí, de ahí que su enunciación esté orientada hacia la revisión del pasado. He aquí otro de los rasgos diferenciadores del género de la novela corta: suele construirse en la atención hacia un momento, un instante, no discurre una vida entera como ocurre en muchas novelas; ese instante captado se vuelve el punto desde donde se atisba el pasado, de tal suerte que el despliegue de las acciones sólo ocurre como recuerdo atraído hacia el momento actual, el decisivo, generalmente el último.

Diez años median entre la publicación de estas dos obras, por lo que puede considerárseles perfectamente contemporáneas, y es posible constatar algunas afinidades significativas, aunque haya a la vez profundas e importantes diferencias que intenté reconocer en el repaso de cada una de ellas. Pero al final de cuentas, estamos ante la elección del género de la novela corta por dos escritores mexicanos contemporáneos reactualizándolo, inyectándole nueva vida con la construcción de mundos ficcionales plenamente identificados con la modernidad citadina, con la recreación de los hondos conflictos del ser humano ante el umbral de la vida y la muerte o los del individuo ante la institución. Fue en la novela corta en la que estos dos autores hallaron respuesta a la necesidad de ir creando una tensión paulatina pero concentrada; este género se abre a la posibilidad de una conclusión en las historias que, sin embargo, resulta más abierta al porvenir en el horizonte del lector. Entonces, no es en la longitud del género donde se puede situar su peculiar modo de ser, sino en sus procedimientos narrativos,

pues tiende a centrarse en un momento de la vida, pero arroja sus redes hacia la memoria y es en ese pasado donde ocurren las acciones, de tal suerte que, como pudo verse en las dos obras aquí tratadas, el presente del relato es mínimo, frente a los momentos de la vida que transitan en el recuerdo de los personajes. Las historias encuentran un final sólo aparente, pues en realidad están totalmente abiertas a la polisemia. Y en estos rasgos se revela la intensa potencialidad del género para proyectar, por obra de la condensación, a niveles simbólicos, la angustia profunda de dos personajes solos y sin porvenir.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTÍN, MIIAÍL. *Estética de la creación verbal*. Tatiana Bubnova, traducción. México: Siglo XXI, 2ª ed., 1985.
- ECHVERRÍA, MANUEL. *La noche del grito*. México: Grijalbo, 1987.
- GILLESPIE, GERARLD. “¿Novella, nouvelle, novela [corta], short novel?: una revisión de términos”. Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, compilación. *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila, 2ª ed., 1997: 129-45.
- PETTERSSON, ALINE. *La noche de las hormigas*. México: Alfaguara, 1997.
- PRADO, GLORIA. “La muerte y la doncella, textura de *La noche de las hormigas* de Aline Pettersson”. Ana Rosa Domeneilla, coordinación. *Territorio de leonas. Cartografía de narradoras mexicanas en los noventa*. México: Juan Pablos editor-UAM, 2004: 137-44.
- TREJO FUENTES, IGNACIO. “Entrevista con Manuel Echeverría. El desafío de la creación literaria”. *Revista de la Universidad de México* 29 (2006): 33-40.