

# Una selva tan infinita

*La novela corta en México (1891-2014)*



EL  
ESTUDIO

# Una selva tan infinita

*La novela corta en México (1891-2014)*



COORDINACIÓN  
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE

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

ÍNDICE ONOMÁSTICO  
SALVADOR TOVAR MENDOZA

APOYO ACADÉMICO  
MILENKA FLORES, AMÉRICO LUNA Y GUADALUPE MARTÍNEZ GIL



**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, 2014

Diseño de portada: Gabriela Monticelli

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

Primera edición: Diciembre de 2014

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: 978-607-02-6185-5**  
**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

## **II. TERRITORIOS DEL GÉNERO**

## EL ESTATUTO INCIERTO DE LA NOVELA CORTA

ANTONIO GARRIDO DOMÍNGUEZ  
Universidad Complutense

La novela corta parece ser, no obstante su larga singladura y unos orígenes más que preclaros por la nobleza literaria de quien pasa por ser su primer gran cultivador en lengua vernácula, la nueva cenicienta (al lado del cuento) de la teoría de los géneros. En efecto, hay que reconocer que, más que su configuración externa, lo que se mantiene relativamente estable durante el Renacimiento y el Barroco —época de consolidación del género— es principalmente la tónica y el tono jocoso-ejemplarizante, herencia sin duda —sobre todo, este último— de su empleo como recurso al servicio de la homilética y, ya mucho más lejos, el entronque con las tradiciones cuentística y fabulística orientales (Chevalier 9-24; 27-44). Walter Pabst (22-33) menciona, por su parte, el dato apuntado por Erwin Rohde respecto del influjo de los ejercicios retóricos de la época helenística —los que debían desarrollar los futuros oradores como parte de su formación— en la narrativa de carácter erótico y lo mismo cabe decir de las *controversiae* o discursos forenses y los casos ficticios —muy frecuentes en las escuelas retóricas del Imperio Romano—, que se consideraron novelas cortas a lo largo de la Edad Media. A ellos deben sumarse el juego de preguntas y respuestas y el poema litigioso o *joc partit*, además de los casos judiciales. Todo esto pone de manifiesto

que el género comienza a desarrollarse, al igual que la novela extensa, mediante la incorporación de una notable diversidad de materiales (Lozano).

A diferencia del Romanticismo alemán, en España el género experimenta durante esa época un notable declive —del que se benefició sin duda el cuento— pero, posteriormente, remonta el vuelo de la mano de los grandes narradores del Realismo decimonónico (piénsese en Clarín o la Pardo Bazán). A lo largo del siglo xx se registran excelentes ejemplos del género, aunque su cultivo no es en ningún sentido comparable al experimentado por la novela larga o el cuento que, desde los extremos, parecen empeñados en achicar sistemáticamente su espacio. Al coincidir en su designación con la narración extensa, el género ha tenido dificultades incluso para encontrar un nombre que delimitara sus contornos, viéndose obligado a adoptar un apelativo mediante el cual aspira a definirse con base en un dato de naturaleza externa, aunque no tan banal como a veces se pretende: la extensión (Gillespie; Lukács 124). De ahí que su deslinde —especialmente respecto del cuento, pero también de la novela larga— no resulte nada fácil porque no se trata de una narración extensa que decrece ni tampoco de un estiramiento de la historia en un intento de llevar el relato breve más allá de sus límites convencionales (Baquero, *Cuento* 181-3). A esta situación de equidistancia de la novela corta alude, entre otros, Jorge Volpi:

La novela (larga) se distingue por su profusión de historias y sujetos; un cuento o un relato (cortos), por la concentración de su trama y sus contados moradores. Como el cuento o el relato, la media distancia privilegia la fuerza de la anécdota; y, como la novela, se permite desarrollar con profundidad unos cuantos personajes (nunca demasiados) (11).

El autor acierta plenamente, me parece, en dos aspectos esenciales: la consideración de la novela corta como un género que ha de diferenciarse respecto de los que comparten sus fronteras y,

lo más importante, su naturaleza genérica se apoya en elementos fundamentales para la definición de cualquier género narrativo como son la trama y los personajes. En el nuevo género se aúnan cualidades que, en los otros dos, se dan como específicas de cada uno de ellos —por tanto, un híbrido, pero también una realidad diferente— a sabiendas de que el equilibrio no resulta nada fácil. Al *medio camino* —entre “la sequedad del *exemplum* y la morosidad de la novela”— se refiere también Chevalier (15), al mencionar su cultivo durante el Siglo de Oro, señalando cómo la novela corta comienza a distanciarse claramente del cuento por la temática amorosa, parcialmente su estructura y, sobre todo, el anclaje temporal contemporáneo (las fórmulas con que arrancan ambos géneros delatan esta dimensión: “no ha muchos años que” frente al “érase que se era”) y el estilo medio. Es preciso señalar, por lo demás, que los mejores ejemplos de novela corta han salido del mismo venero de donde han surgido las grandes novelas de todos los tiempos: Cervantes, Goethe, Clarín, Henry James, Thomas Mann, Kafka, García Márquez, Rulfo, Fuentes, Onetti...

Por si fuera poco, su relación léxica con “nueva” o “novedad” ha venido a complicar un tanto las cosas, pues induce a conectar la novela corta con la oralidad aunque, como es sabido, la novela —y éste es uno de sus rasgos diferenciadores, según Friedrich Schlegel (136)— se ha aliado desde sus comienzos con la escritura (y, desde los albores del Renacimiento, con la imprenta). Todo induce a pensar que la novela corta ha intentado siempre definir su estatuto a partir de un denodado esfuerzo por reajustar su mecanismo interno con vistas a distanciarse de géneros muy próximos en estructura y cronología por arriba y por abajo (a los citados habrían de añadirse otros muchos a lo largo del tiempo como la facecia, la fábula, el *exemplum*, etc.). Es un hecho al que alude Maxime Chevalier (11-2), quien señala que la costumbre de relatar oralmente novelas de corta extensión se data a lo largo del siglo XVI y comienzos del XVII tanto en España como en Francia o Italia, mezclando el género con cuentos tradicionales, *exempla*,

etc. Concluye el autor: “Cualquiera que sea la fórmula escogida, lo cierto es que estos relatos atraen el concepto de novela hacia la esfera de la oralidad. ¿Cuento oral?, ¿novela escrita (impresa)? La novela corta oscila entre ambos estatutos” (11).

La reflexión de los estudiosos —la primera y más sistemática de las cuales corresponde a Francesco Bonciani (1574), el cual la define a partir de categorías netamente aristotélicas— no hace más que acumular argumentos a favor de la incuestionable evolución del género a lo largo del tiempo y, más específicamente, durante la Modernidad. En efecto, respecto del cuento y la novela larga, las diferencias de la novela corta se centran, principalmente, en un doble aspecto: la extensión y la estructura (la primera, se entiende, como condicionante de la segunda). Por tanto, han de considerarse rasgos de la novela corta la atenuación —no eliminación como en el cuento— de todo aquello que retarde o distraiga del cauce general de la narración como las digresiones (descripciones de personas o ambientes, principalmente: ya hablaba el Cipión cervantino, en uno de los mejores ejemplos del género, de la inexcusable necesidad de “cortar las colas del pulpo” para evitar la excesiva morosidad y ralentización de la narración). Queda, por contra, privilegiado el argumento, sin descuidar del todo la descripción de personajes (al menos, los protagonistas) y ambientes y el diálogo, que con relativa frecuencia facilita su presentación a través de la acción (Krömer). Con términos inequívocamente luckasianos, Ricardo Gullón separa los ámbitos respectivos de la novela y de la novela corta a partir de su aspiración a representar la totalidad de la realidad o sólo un fragmento, coincidiendo en lo demás con lo apuntado anteriormente (3). Con la vista puesta en los cuentos de Clarín, más matizada es la caracterización de Gonzalo Sobejano: concentración compositiva, atención a un hecho llamativo o clave, insistencia en un tema a través de la recurrencia de una serie de motivos, punto de crisis o giro radical que marca el destino de un personaje en un proceso que lo va prefigurando, aparición a veces

de un objeto con valor de símbolo que da sentido a la narración e intensidad (Estébanez 753-4; Moisés 55-89).

Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes abordan el asunto desde la perspectiva de la estructura narrativa, analizando sucesivamente la acción (rapidez narrativa, desenlace único), tiempo (preponderantemente lineal), espacio (desdibujado), personaje (excepcionalidad, ruptura con las convenciones) e insistiendo en el rasgo de la concentración y en la posibilidad de que esta última cualidad se vea apoyada por una estructura repetitiva (186-7). Chevalier añade, por su parte, otros rasgos nada desdeñables, que vienen a complementar lo dicho anteriormente: novela corta y cuento comparten la atracción por lo verosímil, concentración e intensidad, un elevado interés por los asuntos contemporáneos (conexión con la narración extensa), la relativa presencia de momentos de crisis, variedad de personajes de la escala social y progresiva tragicidad de los asuntos en la transición del siglo XIX al XX (19-24). Tampoco escasean los elementos diferenciales entre ambos géneros: la novela corta presenta una trama más compleja y con una notoria diversidad de personajes, mayor duración, relación del hecho con un entramado más amplio —“La novela corta [dice Chevalier], remite a un enredo que la desborda. Y el cuento no” (23)— que puede identificarse con la vida anterior del personaje y ayuda decisivamente a aclarar el conflicto, lo narrativo como rasgo inexcusable —el cuento puede no contar nada— y pérdida, no obstante, de terreno frente a él.

Por boca de la baronesa, se apuntan en *Conversaciones de emigrados alemanes* de Goethe, otras características deseables muy en consonancia con las preferencias estéticas de la alta sociedad del momento: organización según los cánones del buen gusto, progresión adecuada de los hechos o “sucesión razonable”, ausencia de excesos imaginarios, atenuación de la figura del narrador, una trama poco extensa y con pocos agentes, bien concebida y desarrollada, emotiva, equilibrada en cuanto al ritmo, con personajes que —a pesar de no destacar por su perfección

o excepcionalidad— resulten interesantes, que capte la atención del receptor y le afecte de tal modo que, además de placer, lo induzca a pensar en ella una vez finalizado el proceso de su narración (65-6; 117-8). A estos asuntos se refiere también Miguel Vedda en su trabajo introductorio a la *Antología de la novela corta alemana. De Goethe a Kafka* (5-24). En ella se allegan opiniones de críticos y pensadores de los siglos XIX y XX como el propio Goethe, Th. Mundt, Benno von Wise, André Jolles, Johannes Klein, F. Schleiermacher, A. y F. Schlegel, Tieck, Goyet, H. Aust, etc., de los que extrae un corpus doctrinal importante. De acuerdo con estos autores, pueden señalarse como rasgos definitorios de la novela corta los siguientes: interés por la existencia humana en un momento de crisis, giro brusco y determinante de la acción narrativa que implica la coexistencia de los contrarios, primacía de aquella sobre los personajes-prototipos, abordaje de la narración desde la perspectiva de lo verosímil y, simultáneamente, atracción por lo insólito, novedoso e irrepetible. El influjo de Poe se traduce en la importancia que asume el clímax/final en la configuración de la estructura y la comprensión de la historia, el simbolismo de los objetos y la importancia del marco. Interesante es a todas luces la alusión al asunto de Lukács en *El alma y las formas*: la separación de los dos géneros basada en el rasgo de la extensión funciona en este caso como expresión de una realidad más profunda, que permite su diferenciación por tratarse de formas alternativas de representación de la realidad. La novela larga se orienta a una representación abarcadora del mundo objetivo, mientras la de corta extensión apunta a una parte del mismo que sobresale por su intensidad y su vinculación con el lirismo y lo dramático. Y añade: la narración corta, novela o cuento, es la forma más genuinamente artística (123-5; 317-8).

En esta apretada síntesis histórico-conceptual se ponen claramente de manifiesto, primero, las dificultades que plantea una definición realmente comprensiva de novela corta y, en segundo lugar, una verdad incontestable ya intuida en el Renacimiento

y proclamada sin ambages desde el Romanticismo por estudiosos como Hegel (*Lecciones*), Victor Hugo (“Prólogo”), Tinianov (“Hecho”; “Evolución”), Bajtín (“Problema”) o Alberto Vital (*Quince*), entre otros: el carácter evolutivo de los géneros bajo el impacto de factores internos y externos y la necesidad de tomar este hecho en consideración antes de abordar la cuestión relativa a los rasgos constitutivos de la novela corta. En realidad, ambas cuestiones están relacionadas en el marco de las tesis de Tinianov en “El hecho literario” (1924) y “La evolución literaria” (1927), según el cual la definición de literatura es un hecho indesligable del tiempo en que se lleva a cabo y, también, toda evolución implica una inversión en la jerarquía de los rasgos definitorios de un género: los jerárquicamente más relevantes descienden y los inferiores en el sistema anterior ascienden y se convierten en determinantes a partir de este momento.

El objeto de este trabajo responde a un intento de caracterización de la novela corta, un género mucho más problemático de lo que a primera vista pudiera parecer y cuyo deslinde plantea serias dificultades por los cambios que, como es fácil constatar, el género ha experimentado con el paso del tiempo. Eso es precisamente lo que ocupará mi atención a partir de ahora, habida cuenta de que los esfuerzos orientados en el pasado a la definición del género tienen un valor incuestionable pero inevitablemente provisional, ya que la evolución del sistema vuelve inoperantes no todos pero sí algunos de los rasgos considerados fundamentales hasta el momento. Para el logro de este objetivo, se tomarán en consideración algunos ejemplos del género aparecidos en la segunda mitad del siglo xx y lo que llevamos del xxi a un lado y otro del Atlántico (sobre todo, en lengua española, aunque sin perder completamente de vista otras tradiciones). En la elección del corpus ha pesado sin duda el criterio de la proximidad cronológica —evitando, con todo, primar exclusivamente la actualidad en detrimento de un panorama más amplio, que permita considerar con perspectiva la evolución del género— y también,

aspecto nada desdeñable, la disponibilidad de los textos. Por lo demás, me ha parecido razonable, habida cuenta de que escribo desde la perspectiva de la teoría literaria, no atenerme sólo a la tradición mexicana —a pesar de su gran importancia—, para que quede claro que el problema del deslinde de la novela corta es algo que afecta a todos por igual, aunque su cultivo no tenga la misma importancia en todas partes. Si no estoy equivocado, es preciso admitir que gran parte de las dificultades que plantea la definición del género de la novela corta se deben a su relativa desregularización o ausencia de canon (fruto sin duda, como apunta Mijaíl Bajtín, del intenso influjo de la novela sobre los demás géneros narrativos). En suma, mi interés se ha focalizado más en el género que en un análisis pormenorizado de los autores (del que se han ocupado otras personas con mucha competencia).

Para comenzar, una piedra de toque importante es la que ofrece el libro de Jorge Volpi, *Días de ira: Tres narraciones en tierra de nadie* (2011). La primera, *A pesar del oscuro silencio*, se hace eco de un esquema compositivo de larga tradición en los tiempos modernos, que comprende tres momentos: ignorancia-investigación-conocimiento o sabiduría. La narración se centra en el proceso de indagación sobre la vida de un poeta llevado a cabo por el narrador, un recorrido en el que el investigador termina siendo de alguna manera fagocitado por el personaje investigado, constatando finalmente que su vida es un eco —y él, prácticamente, un doble— del escritor biografiado. Vidas en paralelo que reproducen la singladura de otras vidas, principalmente, en el plano interior (Nietzsche, Jorge Cuesta poeta, sus hermanas, etcétera) (84).

En efecto, el recorrido interior y el final del investigador repite punto por punto la trayectoria vital y poética del personaje investigado y termina de la misma manera: suicidándose con las sábanas de la cama (77). El escritor va comprobando con cierto estupor cómo la imagen —y, sobre todo, el mundo de Jorge Cuesta— se van apoderando irresistiblemente de él hasta el punto de romper con su pareja, Alma, antes de adentrarse en un mundo a

la par irresistible y sombrío. Hay que desprenderse de todo para lograr la identificación plena y, por consiguiente, anuladora: es el precio que debe pagar para alcanzar la verdadera sabiduría (81-5).

El segundo relato, “Días de ira”, es también una historia de autodescubrimiento, aunque en un contexto de carácter metaficticio y una estructura marcadamente especular. El protagonista, un médico con una posición acomodada familiar y profesionalmente, trabaja en un hospital y allí conoce, en calidad de paciente, a una cantante de *blues*. La historia amorosa que inicia con ella sería una más de las muchas tramas en torno a ese asunto, si no fuera por la existencia de un misterioso amigo de la cantante que, al parecer, está escribiendo una novela. Cuando el médico descubre que la novela gira en torno a su vida, a su relación con la cantante y que incluso se alude a la ruptura de su matrimonio, cae en la cuenta de que es él mismo no sólo quien lee sino quien protagoniza la historia e incluso quien “escribe” (mejor, esculpe a golpe de bisturí) el final sobre la piel de su amante. El relato puede leerse en clave lacaniana, esto es, a partir del concepto de fragmentación y multiplicación del sujeto, un juego muy cervantino, en el que el *yo* pasa sucesivamente de lector a protagonista de la historia que tiene ante sus ojos.

La naturaleza actancial del lector *queda* patente también discursivamente en las páginas finales del relato a través de la recurrencia de las formas *verbales* “lees”, “dices”. El remate no puede ser más elocuente respecto de la vinculación lector-personaje, cuando se toma en consideración el título de la narración: *Yo soy otro* (137-8). La narración versa, pues, sobre la cuestión de la identidad, un asunto que ha preocupado tanto al pensamiento filosófico como al literario de las últimas décadas y que sintetiza muy bien el famoso aserto de Rimbaud con que finaliza además la narración de Volpi. Como dije anteriormente, la estructura es manifiestamente especular a partir del momento en que el médico cae en la cuenta de que es, simultáneamente, lector y personaje y que sus respectivas vidas se acoplan

plenamente. El encuentro con la cantante de *blues* en la consulta del hospital funciona como incidente desencadenante, mientras la toma de conciencia de su papel de simple actor de un drama que otro dirige, representa el giro o punto de crisis; a partir de ahí todo se precipita.

La estructura del tercer relato, “El juego del Apocalipsis”, repite en gran medida el viejo modelo compositivo de la novela de pruebas: dos jóvenes premiados en el sorteo de una firma comercial inician un viaje a la isla de Patmos para recibir allí, rodeados de referencias milenaristas, el año 2000. El papel de narrador es asumido en este caso por el novio que, ya desde el mismo arranque, advierte al lector de que su relación con Andrea no pasa por su mejor momento. Con todo, emprenden un viaje en el que dicha relación será puesta a prueba varias veces, sobre todo, desde el momento en que hace acto de presencia Monsieur Loucas. El conflicto es encarnado en esta narración por los diferentes obstáculos que van dificultando la buena marcha de la relación: principalmente, el inestable carácter de Andrea y los diversos juegos que el anfitrión, Monsieur Loucas, va planteando a sus invitados en el barco. El desenlace se aparta mucho de las convenciones del género: la historia finaliza, no con la unión, sino con la separación de los jóvenes y la muerte de quien ha movido a su antojo los hilos de la trama: Monsieur Loucas. Él ocupa finalmente el lugar destinado a Andrea cuando, en la pelea que tiene con el novio, éste lo empuja y cae al mar en la fría noche del 31 de diciembre.

Como se ve, pues, Volpi maneja en estas historias un esquema compositivo de naturaleza especular que se repite en líneas generales en la primera y en la segunda —identificación biógrafo/biografiado, lector/personaje—, mientras que en la tercera recupera otro de muy larga tradición: la novela de pruebas o del camino (sustituido en este caso por los diferentes encuentros en el barco). Otros aspectos compartidos son la presencia de un narrador-personaje protagonista, la marcada linealidad de la historia —la duración sería la dimensión predominante en el plano temporal

como corresponde a este tipo de narrador—, y los finales negativos: suicidio, en el caso de Jorge, y muerte violenta de la cantante de *blues* y del gran enredador Monsieur Loucas en los otros dos relatos. A esto habrá que añadir el carácter confesional de la historia, la reducida presencia del espacio en el ámbito discursivo, aunque no cabe decir lo mismo del funcional: conviene tener muy presente que el antagonismo de los personajes suele trasladarse a los espacios que ocupan y que estos desempeñan, por tanto, cometidos importantes en sus enfrentamientos. Piénsese, por ejemplo, en el papel que desempeña el esquema atracción-repulsión en los que aparecen en *Días de ira*: casa familiar-hospital-hotel-casa del amigo misterioso de la cantante de *blues*.

El último esquema se reproduce en gran medida en *La Palma de Oro* (2001), de Enrique Serna. Felipe Guerra, director de cine con una larga trayectoria, se encuentra por casualidad con su ex alumna Antonia Franco en la sala de espera de un alto ejecutivo de la industria televisiva cuando, agobiado por las deudas y el precario bienestar de su familia, va a solicitar trabajo. Gracias a Antonia, sale de allí no sólo con el encargo de dirigir una telenovela sino con la premonición de que con ella puede “pasar” algo en el plano personal; este encuentro funciona sin duda como incidente desencadenante. La historia se desarrolla con una notable velocidad, sin retrocesos, alternando la narración de la pasión que surge entre ambos —al menos, así lo ve Felipe— con el rodaje de la telenovela. Al poco tiempo, la relación comienza a flaquear del lado de Antonia, aunque sus mentiras consiguen de algún modo aplacar las dudas y la irritación del amante respecto de los amíos con el directivo de la productora de tv pero no la ruptura y separación de su mujer, que lo echa de casa cuando descubre su doble vida. El conflicto, que viene insinuándose desde tiempo atrás, estalla cuando Consuelo, la responsable de producción de la serie y amante de Delia, recibe del detective unas fotos en las que Antonia y ella se encuentran en una situación más que comprometedoras. El desenlace arranca con la entrega de las fotos al

directivo de la cadena y sus consecuencias —cancelación de la serie y del contrato de Antonia—, y culmina en la violenta escena, en pleno rodaje, en la que Felipe intenta ahogarla.

La historia de *La Palma de Oro* es, no obstante la ironía que la envuelve, la crónica de un descenso a los infiernos del protagonista por dejarse llevar de los instintos y, en definitiva, por no superar las pruebas a que es sometido por el destino. El relato de la relación amorosa entre ex profesor y ex alumna avanza imparable sin más concesiones que los jugosos comentarios del narrador y las mínimas referencias al espacio o a los personajes. Entre los elementos de la estructura narrativa quizá los más relevantes del relato de Serna sean los personajes y, más específicamente, el narrador-protagonista. Todos los acontecimientos narrados tienen que ver con él y a él remiten también las imágenes de los demás personajes —en especial, Antonia Guerra y, en menor medida, Luis Javier McDowell— que habitan el universo de ficción. Lo cierto es que el protagonista puede considerarse un personaje redondo porque la tarea del narrador de la historia le permite ahondar en su interior y dar a conocer al lector lo que ocurre dentro de él: la atracción irrefrenable —verdadero motor de la historia— que siente hacia Antonia, sus dudas respecto de la infidelidad matrimonial, la permanente autojustificación para seguir unido a su amante, los resortes de la venganza respecto de ella al descubrir sus flirteos con la compañera sentimental de Consuelo, el relativo estoicismo con que sobrelleva su exilio en territorio estadounidense, su recaída en el tabaco y el alcohol...

La historia que Salvador Elizondo presenta en *Elsinore: un cuaderno* (1988) tiene mucho de relato iniciático y, en cierta medida, de novela de aprendizaje apoyada en un esquema compositivo marcado, como era de esperar, por la linealidad. En boca del protagonista, un cadete de origen mexicano internado en una institución castrense norteamericana, la narración se detiene en las incidencias de la vida cotidiana y, principalmente, en el errático viaje nocturno por el lago en compañía de su amigo más cercano

que finaliza, como prescriben las ordenanzas, con el castigo correspondiente. La aventura del lago constituye la gran prueba del relato y representa de hecho, para el protagonista, la transición a una etapa de madurez. Como es habitual en los relatos autobiográficos, en la narración alternan la exposición de los hechos y los comentarios del narrador a propósito de ellos, ya que lo que interesa realmente es dejar constancia del desarrollo interior y de la visión del mundo aneja a la figura de quien narra la historia (de ahí también el carácter preponderantemente apologético del género).

El esquema de la novela de pruebas puede apreciarse también en *El gallo de oro* (1959), de Rulfo. La estructura es predominantemente lineal en la distribución de los incidentes que configuran la historia y circular desde una perspectiva general (por ejemplo, la historia de Bernarda Cutiño, La Caponera, en relación con la de su madre y la de su hija Bernarda Pinzón). Como mandan los cánones del género, las pruebas a que va siendo sometido Dionisio, el protagonista, a lo largo de un extenso recorrido por pueblos y fiestas tienen que ver tanto con la dicha como con la desgracia. Lo son, primero, respecto de la pobreza —superada a golpes de la suerte que le reporta la compañía de La Caponera— y, posteriormente, en relación con la mala administración de sus bienes y, también, la desatención de la mujer a la que debe todo lo que posee. Como la prueba definitiva no es superada, la narración finaliza no con el premio del protagonista sino con algo más propio de las versiones modernas de esta estética novelesca que, de alguna manera, puede considerarse un castigo: la ruina y el disparo que pone fin a su vida. En virtud del giro brusco que caracteriza el género de la novela corta, clímax y final coinciden plenamente en este relato —en el que los personajes principales gozan de una notable solidez— cuyo resorte se sitúa en la muerte de la madre del protagonista (70). La estructura se organiza en la primera parte a partir de la alternancia éxito-fracaso, se apoya en el triunfo en la segunda y se cierra con un desenlace negativo.

*El pecho*, la obra de Philip Roth (1972), es la novela en la que el espesor imaginario resulta más evidente y en la que la dimensión metaficticia cuenta de manera decisiva para una adecuada comprensión de la obra. En efecto, el profesor de literatura David Alan Kapesh experimenta al comienzo del relato una transformación similar a la de Gregorio Samsa, nombre al que pueden sumarse, a causa de la metamorfosis que experimentan sus protagonistas, *La nariz* y *Los viajes de Gulliver* y, en otro sentido, don Quijote:

Soy un pecho. Un fenómeno que me han descrito de diversas maneras, como “un influjo hormonal masivo”, “una catástrofe endocrinopática” o “una explosión hermafrodítica de cromosomas”, tuvo lugar en mi organismo entre la medianoche y las cuatro de la madrugada del 18 de febrero de 1971 y me convirtió en una glándula mamaria sin ninguna relación con ninguna forma humana, como sólo podría aparecer, habría pensado uno, en un sueño o una pintura de Dalí (19).

La diferencia con el personaje de Kafka reside en que David A. Kapesh conserva, además de la conciencia, la capacidad de comunicarse con los demás, primero, para satisfacer las exigencias de una libido desordenada, y, una vez aplacada ésta, para superar la impotencia y la angustia que le produce su situación: un hombre convertido en un pecho de mujer de 70 kilos y, sobre todo, no saber cómo salir de la situación. Amante de un tipo de literatura alejada de las convenciones del realismo, llega a pensar que lo que le ha ocurrido no es más que una proyección de sus lecturas literarias, esto es, pura sugestión o delirio. El diálogo con el doctor Klinger y, como suele hacer en sus clases, el cierre del libro con un poema de Rilke parecen reconciliar al protagonista con la realidad convencional y garantizar su retorno a la normalidad. Como se ve, sigue siendo operativo en este caso el recurso compositivo de la prueba: el personaje se enfrenta aquí a grandes dificultades y, aunque el desenlace no queda más que insinuado,

parece que su superación lo hace merecedor del regreso al reino de la lógica y del sentido común.

Más complejo es el mecanismo de *Reina de Cáncer* (1950), el texto de Tommaso Landolfi en el que sigue presente el procedimiento de la prueba y del camino —en este caso, sideral— en un relato que, en parte, se aproxima al género de la ciencia ficción. Excepto en la parte final —donde aparece un apéndice de carácter dramático eliminado, por cierto, después de la primera edición—, el texto se acoge, siguiendo la estela de *Diario de un loco*, de Gogol, a este género. Fiel, por lo demás, a la andadura de los relatos autobiográficos, esta novela corta se debate entre la narración de los hechos —la preparación y viaje a la luna— y los comentarios que acompañan la exposición de los acontecimientos y absorben todo el protagonismo en el último tercio de una obra marcada por el hermetismo y el carácter simbólico. El protagonista, que proclama desde el marco la necesidad ineludible de contar su historia, arranca el relato con una mención a su mala situación económica y afectiva antes de dar entrada en su casa al loco escapado de un manicomio cercano. Éste le propone que lo acompañe en su viaje a la luna en un vehículo construido a tal efecto y oculto en lo más impenetrable de un monte cercano. Su desesperada situación personal y la insistencia del interlocutor hacen que, a pesar de sus dudas iniciales, acepte emprender el viaje en su compañía. Después de no pocas peripecias personales y técnicas, el viaje finaliza con el vehículo, *Reina de Cáncer*, orbitando como un satélite más alrededor de la luna mientras el narrador confiesa una vez más la necesidad de contar su historia. En esta narración conviven, pues, dos estéticas: la del patetismo o novela de pruebas y la propia del didactismo (Beltrán). La primera da cuenta de los obstáculos a los que se enfrenta la empresa —a los peligros esperables se suma la insania del promotor del viaje que, en un momento determinado, intenta matar a su acompañante— y, como suele ocurrir en la novela moderna, el fracaso final. La segunda, que adopta la forma de la reflexión y el debate

intelectual, presenta un carácter predominantemente crítico en torno a su situación personal y a la del mundo en general.

Tanto en Luis Mateo Díez como en José María Merino y Antonio Muñoz Molina resulta muy dudoso el predominio de la acción sobre el personaje; la impresión es más bien la contraria. En el primero —*El diablo meridiano* (2001)— la narración fluye a partir de tres voces y tres conciencias —doña Cima, Merto y Evedia—, cuyos discursos se entreveran y conectan como si de vasos comunicantes se tratara a través de la escritura del diario de la primera y las cartas que se intercambian los dos últimos. El conflicto es doble: el que afecta a doña Cima —enfrentada a un marido ya muerto y a Evedia, la sobrina de éste— y, sobre todo, a los jóvenes amantes a raíz del maltrato de que es objeto la chica por parte de Merto. El primer conflicto se resuelve con la muerte de la patrona de la pensión, mientras que el segundo queda sin solución porque la narración tiene un final abierto: Merto no consigue una respuesta positiva a sus pretensiones de retomar la relación con Evedia. El relato de Merino —*El mar interior* (1999)— se articula en torno a una tercera persona con un saber ilimitado sobre la vida y avatares del protagonista, Octavio. En esta narración, el espacio —*el mar interior* y su doble, el buscado “mar de Madrid”— desempeña un papel simbólico en cuanto trasunto del mundo interior de Octavio, un personaje volcado hacia dentro, lo que le ocasiona los reproches y el menosprecio de su padre al no prosperar en los estudios. Ese mar interior constituye en realidad un mundo alternativo en el que el personaje se siente muy a gusto y en el que va disponiendo cuidadosamente todas las realidades importantes de su vida. Desaparece por exigencias del vivir al terminar la primera etapa —que es cuando se narra la aventura, el descenso al subsuelo de Madrid en busca de su mar— y se recupera en la tercera. En realidad, este descenso —que, por cierto, se parece un tanto al de don Quijote a la cueva de Montesinos— puede interpretarse como la gran prueba del héroe, una prueba a partir de la cual madura e inaugura una nueva etapa de su vida: la del adulto. La historia —en la

que el protagonista debe superar diferentes obstáculos— discurre linealmente, tiene un final rápido y sorprendente y se ajusta relativamente al esquema del relato de pruebas. Tampoco me parece que aquí la acción esté por encima del personaje, habida cuenta de la importancia que adquiere su mundo interior; por otra parte, final y clímax coinciden plenamente en esta narración. En la segunda obra de Merino, *El misterio Vallota* (1999), resurge el narrador en primera persona cuyo relato es un largo parlamento ante un receptor invisible, en el que, so pretexto de contar la azarosa historia de este personaje, se habla, principalmente, de la precaria vida sentimental del protagonista en un contexto sociopolítico reconocible, y, como clave interpretativa, se acude a la figura del doble y a otras referencias metaliterarias. En los dos primeros relatos no cabe hablar, por lo demás, de un giro brusco de la acción como fase previa al conflicto, pero sí en el último.

*El dueño del secreto* (1997), de A. Muñoz Molina, repite en gran medida esquemas ya vistos: la relación en primera persona de la estancia en Madrid del protagonista en el contexto de la inminente “revolución de los claveles” del año 1974 y un franquismo agonizante. Aquí el personaje es sometido a diversas pruebas —el hambre, la dureza de la ciudad para quien procede del campo andaluz, una relativa clandestinidad (más imaginaria que real) desde el momento que conecta con el máximo representante del partido anarquista— antes de abandonarla y abandonar definitivamente los estudios para terminar llevando una vida acomodada en el pueblo. El conflicto tiene más que ver con el carácter poco resuelto del personaje que con la realidad objetiva y el final es más bien un anticlímax.

¿Qué se puede decir del estado actual de la novela corta a la luz de los ejemplos analizados? Se constata, en primer término, una evolución del género que no creo que se aparte demasiado de la experimentada por la novela larga en temas, motivos y formas. Aspectos destacados de esta evolución son sin duda el predomi-

nio casi absoluto en el corpus manejado del narrador protagonista, el esquema compositivo del relato de pruebas —con un final preponderantemente negativo—, la presencia de no pocos personajes compactos —redondos, sería mejor decir— y el hecho de que cada vez resulta menos claro el predominio de la acción sobre los personajes. En cuanto al personaje, cabe decir que, al menos en el corpus que he manejado, el espacio dedicado a su construcción es relativamente precario en términos discursivo-textuales. Se trata, sin duda, de una exigencia del género pero también de lo que se podría denominar, en términos generales, presentación conductista: los personajes interactúan en el marco del relato y el lector va construyendo la idiosincrasia de cada uno a partir de su comportamiento. La autodefinición me parece un procedimiento muy poderoso en los casos de Serna, Volpi, Rulfo, Roth y Mateo Díez, Merino o Muñoz Molina. En Volpi resultan muy llamativos los desdoblamientos del narrador en personaje y lector de su propia vida y no lo es menos, desde luego, el de Vallota en la de Merino. Se trata, en definitiva, de juegos muy propios de la posmodernidad y, más específicamente, manifestaciones de la crisis del sujeto en el pensamiento y el arte contemporáneos. Respecto del narrador, cabe añadir la presencia de personalidades escindidas —el sujeto esquizofrénico es, junto al edípico, una de las figuras características de la novela posmoderna— como ocurre en Volpi, Roth y en *El mar interior*, de Merino.

Con lo dicho no hace más que afianzarse la impresión no sólo de la inestabilidad del género sino de que, por mucho que se afine, uno se enfrenta, al igual que en el caso del cuento, a una realidad que se resiste a una definición precisa dado que algunos rasgos que convencionalmente se le asignan no son exclusivos en modo alguno de la novela corta. Tal como sostienen Chevalier y Volpi, la novela corta mantiene un equilibrio precario entre la narración corta y extensa, que se traduce en una tendencia a la concentración del material narrativo —se trata de combatir por todos los medios la morosidad— cuya manifestación mayor

reside en la potenciación de la trama en detrimento, según las épocas, del personaje. Admite, como acaba de verse, un relativo desarrollo de pocos personajes, pero eso no es un obstáculo para que su presencia sea más que notoria y, en los últimos tiempos, se impongan con toda claridad a la acción (hecho al que no es ajeno el predominio en la creación más reciente del personaje protagonista que asume la función de narrador). En cuanto a su caracterización, es preciso señalar que se lleva a cabo con relativa frecuencia a partir del discurso del propio personaje y, en la literatura del último siglo, se deduce no pocas veces de su papel en la historia. Otros dos rasgos importantes son sin duda la clara preferencia por asuntos contemporáneos y el anclaje —excepción hecha en el corpus manejado de los relatos de Landolfi y, en parte, Merino— en el ámbito de lo verosímil. Temáticamente, es preciso reconocer que la novedad o singularidad de los asuntos no siempre se da: sí en el caso de Landolfi, Rulfo o el segundo texto de Merino, pero no tanto, me parece, en los demás.

En el aspecto compositivo, destaca la linealidad temporal —un hecho favorecido sin duda por el predominio del narrador subjetivo—, la posible recurrencia de motivos destinados a resaltar la relevancia del asunto, además del giro más o menos radical y la presencia por lo general de más de un momento de crisis. Conviene señalar, en este sentido, que el cambio de signo de la acción es algo exigido por la propia naturaleza de la narración así como la presencia de fuerzas o elementos contrarios, pero su trascendencia varía según los relatos: en mi opinión, está bastante atenuado en los de Merino, Mateo Díez y Muñoz Molina. Tampoco se cumple en todos los casos la existencia de un desenlace —sí un cierre, como es lógico— que resuelve de un plumazo el conflicto: Mateo Díez remata su narración con un final abierto y Muñoz Molina con uno más tradicional y apacible. Tanto Lukács como Chevalier o Gullón insisten en que el objetivo mayor de la novela corta consiste en la representación de un fragmento o parte de una vida, aunque eso no es un obstáculo para que, como

señala el autor francés, el todo —al menos, la vida anterior del personaje— actúe como contexto y punto de referencia de la historia narrada.

A la luz de lo dicho anteriormente, es muy posible que haya que postular para la novela corta lo que Bajtín (*Teoría* 451-3) apunta respecto de las dificultades que plantea la caracterización de los géneros narrativos menores: cómo la novela ha ido contagiando paulatinamente a los de su entorno más próximo la indefinición e inestabilidad que le son propias. Esta libertad constructiva daría cuenta tanto de las dificultades que entraña su deslinde y la incertidumbre subsiguiente, aspectos derivables, en última instancia, de la carencia de un canon definido. No es mucho decir, pero quizá sea más aconsejable porque ayuda a comprender el carácter itinerante y la inestabilidad del género y previene ante cualquier intento de forzar una definición. Con todo, no se trata de reivindicar un abandono de la reflexión sobre la novela corta sino todo lo contrario: favorecer la toma de conciencia de las dificultades que plantea y de la cautela que debe acompañar los esfuerzos por arrojar luz sobre una cuestión realmente compleja. Es una lección aprendida en el estudio de la evolución de la novela larga, que puede ayudar a comprender que hay realidades que se resisten a una fácil caracterización; entre ellas, la novela corta, un género que discurre en estos momentos bajo el signo de la diversidad en todos los aspectos y al que le espera sin duda un futuro prometedor.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTÍN, MIJAÍL. “El problema de los géneros literarios”. *Estética de la creación verbal*. Tatiana Bubnova, traducción. México: Siglo XXI, 1982: 243-93.
- \_\_\_\_\_. *Teoría y estética de la novela*. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, traducción. Madrid: Taurus, 1989.

- BAQUERO GOYANES, MARIANO. *Qué es la novela, qué es el cuento*. Murcia: Universidad de Murcia, 1988.
- \_\_\_\_\_. *El cuento español. Del Romanticismo al Realismo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.
- BELTRÁN ALMERÍA, LUIS. *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*. Barcelona: Montesinos, 2002.
- BONCIANI, FRANCESCO. *Lezione sopra il comporre delle novelle*. María José Vega Ramos, estudio, edición y traducción. *La teoría de la novella en el siglo XVI (La poética neoaristotélica ante el Decamerón)*. Salamanca: Cromberger, 1993.
- CHEVALIER, MAXIME y MARÍA JESÚS LACARRA. *Cuento y novela corta en España. Vol. 1, Edad Media*. Barcelona: Crítica, 1999.
- ECKERMANN, JOHANN PETER. *Conversaciones con Goethe*. Rosa Sala Rose, edición y traducción. Barcelona: Acanalado, 2005.
- ELIZONDO, SALVADOR. *Elsinore: un cuaderno*. México: El Equilibrista, 1988.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, DEMETRIO. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza, 2004.
- GARCÍA BERRIO, ANTONIO y JAVIER HUERTA CALVO. *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra, 1992.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, ANTONIO. *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Narración y ficción*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2011.
- GILLESPIE, GERALD. "Novella, Nouvelle, Novella, Short Novel? A review of Terms". *Neophilologus*, 51.2.3 (1967): 117-27; 225-30.
- GOETHE, JOHANN WOLFGANG. *Conversaciones de emigrados alemanes*. Isabel Hernández, traducción. Barcelona: Alba, 2011.
- GULLÓN, RICARDO. "Las novelas cortas de Clarín". *Ínsula*, 76 (1952): 3.

- HEGEL, GEORGE WILHELM FRIEDRICH. *Lecciones de estética*. Alfredo Brotons Muñoz, traducción. Madrid: Akal, 2007.
- HUGO, VICTOR. “Prólogo a *Cromwell*”. *Manifiesto romántico. Escritos de batalla*. Barcelona: Península, 2001: 21-100.
- KERN, ERICH. “The romance of novel/novella”. P. Demetz, Th. Green y L. Nelson, edición. *The Disciplines of Criticism*. New Haven-Londres: Yale University Press, 1968: 511-30.
- KRÖMER, WOLFRAM. *Formas de narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*. Madrid: Gredos, 1979.
- LANDOLFI, TOMMASSO. *Reina de Cáncer*. Alessandro Baldi y Luis Beltrán Almería, traducción y notas. Cesena: Brighi e Venturi, 2004.
- LEIBOWITZ, JUDITH. *Narrative Purpose in the Novella*. La Haya-París: Mouton, 1983.
- LOZANO RENIEBLAS, ISABEL. “Cervantes y el género de la novella”. *Tus obras los rincones de la tierra descubren*. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas. Alcalá de Henares: Asociación de Cervantistas y Centro de Estudios Cervantinos, 2008: 441-8.
- LUKÁCS, GIORGY. *El alma y las formas y Teoría de la novela*. Manuel Sacristán, traducción. Barcelona: Grijalbo, 1975.
- MATEO DÍEZ, LUIS. *El diablo meridiano. Fábulas del sentimiento*. Madrid: Alfaguara, 2013: 489-549.
- MERINO, JOSÉ MARÍA. *El mar interior, El misterio Vallota. Cuatro nocturnos*. Madrid: Alfaguara, 1999: 151-219; 221-76, respectivamente.
- MOISÉS, MASSAUD. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1982.
- MUÑOZ MOLINA, ANTONIO. *El dueño del secreto*. Madrid: Castalia didáctica, 1997.
- PABST, WALTER. *La novela corta en la teoría y en la creación literaria: notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*. Rafael de la Vega, traducción. Madrid: Gredos, 1972.

- REIS, CARLOS y ANA CRISTINA LOPES. *Diccionario de Narratología*. Salamanca: Colegio de España, 1996.
- ROTH, PHILIP. *El pecho*. Jordi Fibla, traducción. Barcelona: Debolsillo, 2012.
- RULFO, JUAN. *El gallo de oro*. Bilbao: RM, 2010.
- SCHLEGEL, FRIEDRICH VON. *Poesía y filosofía*. Diego Sánchez Meca y Anabel Rábade Obradó, traducción, estudio introductorio y notas. Madrid: Alianza Universidad, 1994.
- SERNA, ENRIQUE. *La Palma de Oro*. México: Aldus, 2004.
- SOBEJANO, GONZALO. *Clarín en su obra ejemplar*. Madrid: Castalia, 1985.
- TINIANOV, IURI. “El hecho literario” y “La evolución literaria”. Emil Volek, introducción, traducción y notas. *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria*. Madrid: Fundamentos, 1992: 205-25; 251-67, respectivamente.
- VEDDA, MIGUEL. “Elementos formales de la novela corta”. Fernanda Aren, Silvina Rotemberg y Miguel Vedda, estudios preliminares, traducción y notas. *Antología de la novela corta alemana. De Goethe a Kafka*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2001: 5-24.
- VITAL, ALBERTO. *Quince hipótesis sobre géneros*. México: UNAM-Universidad Nacional de Colombia, 2012.
- VOLPI, JORGE. *Días de ira: Tres narraciones en tierra de nadie*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.