

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

VOZ Y PERSPECTIVA EN LA NOVELA Y EN LA NOVELA CORTA

LUZ AURORA PIMENTEL

Universidad Nacional Autónoma de México

“Los géneros —dice Luis Arturo Ramos— cumplen una función referencial” (37); añadiríamos que, sobre todo, cumplen con una función architextual y que, además, se cumple en el tiempo. Ningún género está dado como algo completo y definido; se construye en el tiempo, a partir de una sucesión de textos con rasgos afines que el lector va reconociendo como genéricos —un mismo *tipo* de textos— para poder construir un *architexto* en su imaginación que permita incluir o excluir el texto que está leyendo con respecto al conjunto que configura su architexto —una relación textual puramente genérica. Más no sólo es cuestión de inclusiones o exclusiones, sino de la modificación, enriquecimiento y transformación del paradigma. Esto es lo que, en buena medida, ha sucedido con la novela corta que, gracias por un lado a las reflexiones teóricas que sobre el género han hecho creadores, críticos y teóricos de la literatura, y, por otro, gracias al corpus creciente de novelas cortas, no sólo han creado un paradigma más estable sino que incluso han imantado novelas del pasado que antes simplemente eran eso y ahora se descubren bajo la identidad de “novelas cortas”. Pensemos, por ejemplo, la posibilidad

de considerar al *Retrato del artista adolescente*, de James Joyce, como novela corta. Cada vez parece retroceder más aquella “vacilación nominativa”, como la llama Gustavo Jiménez Aguirre (15-6), que llegó incluso a ser tan extrema que hoy nos causa una suerte de extrañamiento humorístico al enterarnos de que durante el siglo XIX y las dos primeras décadas del XX, había más de doce expresiones para referirse al mismo fenómeno narrativo, de las cuales destaco los términos despectivos “novelita” y “novelín” que se dan el “quién-vive” frente al macabro “esqueleto de novela”, si tan sólo porque nos hace imaginar su contraparte: la “novelota” y el “novelón”, sin pensar en las posibilidades atléticas de la “novela musculosa” que oculten al esqueleto, o las dietéticas: ¿qué tal la “novela obesa”?

Ahora bien, por más reflexiones, discusiones y clasificaciones, la novela corta nunca llegará a una definición clara simplemente porque es *novela* y, como bien sabemos, la novela es —y valga la paradoja—, por definición, un género sin reglas ni forma definida. A diferencia de géneros altamente codificados, como el soneto, la novela tiene como rasgo de identidad precisamente esa ausencia de codificación. La novela incorpora todos los géneros literarios y todos los discursos porque, como bien lo ha estudiado Bajtín en su teoría de la *heteroglosia* (término traducido también como *plurilingüismo*), el lenguaje mismo está perspectivado: cada idiolecto, cada discurso social, profesional, político, religioso, etc., incide en el mundo con una mirada que le es propia. La heteroglosia, inherente a la novela, aunada a la peculiar mixtura de *dos formas de enunciación básicas y constitutivas* —*el discurso narrativo y el discurso directo de los personajes*—, conforman la identidad de la novela como género literario. Si bien el discurso gnómico —o de opinión— es una forma frecuente en la novela, sobre todo en la novela-ensayo, esta forma de enunciación es optativa, no *constitutiva*, como lo son el discurso narrativo y el

discurso de los personajes.¹ Más allá de éstos, es difícil proponer otros rasgos definitorios de la novela. Ciertamente es que los subgéneros se agrupan por temas: novela pastoril, novela detectivesca, novela de aventuras, picaresca; *Bildungsroman*, *Künstlerroman*, etcétera.

¿Qué es entonces lo que distingue la novela corta de la larga? Ciertamente no *simplemente* la extensión, en lo que parece estar de acuerdo la mayoría de pensadores; pero tampoco la dimensión temática. Aunque se ha sugerido que un “rasgo diferenciador de la novela corta [es] que suele construirse en la atención hacia un momento, un instante, no discurre una vida entera como ocurre

¹ Quisiera, en este momento remitir a ciertas reflexiones teóricas sobre esta distinción capital entre el discurso narrativo y el de los personajes. Para ello me permito citar extensamente de mi libro *Constelaciones I. Ensayos sobre teoría narrativa y literatura comparada*: “Hemos venido insistiendo en que la mediación narrativa —es decir, la figura de un narrador— es constitutiva de un relato verbal, lo cual implica que el discurso narrativo es la forma discursiva dominante. El discurso narrativo —o texto— es lo único que tenemos a nuestra disposición para analizar la realidad narrativa (Genette). Es discurso, en tanto que alguien lo enuncia; es narrativo, en tanto que ese alguien cuenta una historia. Añadiría yo otras características que permiten, tipológicamente, distinguir el discurso narrativo de otras formas discursivas. Por una parte, el encadenamiento lógico-cronológico —es decir entramado— de por lo menos dos acciones le da al discurso narrativo una identidad mínima. Por otra parte, en términos puramente sintácticos, el discurso narrativo tiene un perfil específico que le da su identidad; lo que distingue principalmente al discurso narrativo de cualquier otro tipo de discurso es lo que yo llamaría una suerte de montaje sintáctico-temporal en el que se jerarquizan y correlacionan los tiempos verbales en términos de anterioridad, posterioridad y o simultaneidad, articulados y coordinados por medio de adverbios y frases adverbiales del orden de lo temporal que expresan estas relaciones, tramándolas. De hecho es la lengua misma la que tiene esta capacidad y sofisticación para expresar y diversificar nuestra experiencia temporal relativizada en capas y niveles de temporalidad que pueden articularse y coordinarse en términos de simultaneidad, anterioridad, posterioridad, en relación no sólo con un presente sino con un pasado e incluso un futuro y esto es lo que posibilita el discurso narrativo. [...] En cambio, el discurso dramático, en tanto que discurso expresivo, abre el abanico a todo tipo de discurso, incluso al narrativo, como lo hemos visto en el fenómeno del narrador delegado. Un personaje parte de un discurso no mediado, parte del aquí y ahora de su experiencia y puede asumir cualquier tipo de discurso. En términos de temporalidad narrativa, sin embargo, la diferencia entre el discurso narrativo y el discurso dramático o expresivo, es que el primero supone un acontecimiento a narrar; es decir algo que o bien ya ocurrió, está ocurriendo o está por ocurrir: una historia mediada por el acto de la narración. En el discurso dramático, en cambio, estamos no frente a un acontecimiento sino frente a la acción en proceso, sin mediación alguna. Al no haber mediación, es el diálogo efectivo de los personajes el que va creando la historia” (29-31).

en muchas novelas; el 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” (Munguía 239). Esta propuesta de Martha Elena Munguía es muy sugerente y, en efecto, muchas novelas cortas parecen centrarse en ese umbral —el “momento actual, el decisivo, generalmente el último”— como punto de partida del relato, como lo veremos en nuestro análisis de *La noche de las hormigas*, de Aline Pettersson. El problema es que muchas de las más grandes novelas de la tradición occidental acusan este mismo diseño y son quizá las de más extensión: *La muerte de Virgilio*, de Hermann Broch; *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, y el *Ulises*, de James Joyce. Por otro lado, el que no discorra una vida entera —o por lo menos una gran parte de la vida— es también cuestionable; cierto que no una vida *en todas sus ramificaciones*, pero sí en alguna de sus ramas: *Pedro Páramo* o *Las batallas en el desierto* son un buen ejemplo. Lo que sí es interesante, y más o menos recurrente, es que si bien la novela corta puede abarcar el tiempo de toda una vida, elige un número muy reducido de acontecimientos que se siguen en su evolución durante años, configurando una línea narrativa, y haciendo caso omiso de otras vivencias o acontecimientos que vayan más allá de esta línea; esto no sin consecuencias en el ritmo y la estructura temporal de la novela corta.

Una posibilidad, entonces —apenas si una tentativa—, sería ver la novela corta en términos de su estructura temporal, de su entramado y de la voz y la perspectiva narrativas que la informan. En este sentido, la reflexión que hace Juan Villoro sobre su propia creación nos puede dar ciertas pistas:

En el caso de *Llamadas de Ámsterdam* no tenía muy claro el género al que pertenecía el texto. No fue algo que me preocupara en el momento de escribirlo. Supongo que todo comenzó con la necesidad de cambiar de perspectiva. Estaba trabajando en la novela *El testigo*, la obra más extensa que he escrito, y de pronto sentí la necesidad de

contar una historia con una tensión distinta. *El testigo* mezcla muchas tramas; el pasado del país afecta la cotidianidad del personaje y la historia se escribe hacia delante y hacia atrás (lo que le está pasando a los personajes afecta el porvenir y lo que el protagonista recuerda de sí mismo y lo que investiga sobre la guerra Cristera y la vida de Ramón López Velarde hace que el pasado marque el presente). A veces me sentía ante un mandala organizado de un modo esotérico, a veces ante el reverso de un tapiz donde tenía que arreglar hilos confusos para que la figura se destacara al otro lado. Escribir una novela extensa es un desafío de retentiva; tienes que tener presentes numerosos detalles que tarde o temprano deben vincularse o “rimar” en forma sosegada para que todo encaje en su sitio (49-50).

Dos problemas a subrayar en las reflexiones de Villoro: tensión y multiplicidad vs unicidad de la trama. La novela corta tiende a privilegiar una sola línea narrativa o, a lo sumo, dos líneas narrativas en contrapunto. Esta reducción en la densidad de la trama tiene su compensación en una intensidad y concentración narrativas que tiene consecuencias en su estructura temporal. En una novela (larga), la multiplicidad de líneas narrativas en el entramado obliga al uso constante de anacronías y toda suerte de figuras temporales. Por ejemplo, la extensa novela *El señor de los anillos*, de Tolkien, a pesar de sus tres tomos, tiene una trama central sencilla y con un impulso único: destruir el anillo del mal que sojuzga a todas las especies pensantes que existen en ese mundo posible. Esta línea central se ramifica constantemente, lo cual obliga a constantes analepsis. En un primer momento, un grupo de personajes, representativos de las distintas especies, recibe la peligrosa misión. Tras el asesinato de Boromir —un humano—, la compañía se divide en tres subgrupos: uno constituido por un enano, un elfo, un humano y un mago, y dos grupos de *hobbits*, uno que lleva el peso de la misión principal, y el otro como distractor. A partir de este momento el relato va siguiendo las aventuras de cada grupo; cada vez que cambia la línea narrativa hay un regreso al punto en el que Boromir es asesinado. El diseño narrativo es interesante, no sólo porque se multiplican las

figuras temporales, sino porque cada figura temporal es fuente de suspenso para la línea narrativa abandonada provisionalmente. Las ramificaciones desde luego no se dan en paralelo ni en una suerte de punto de fuga, sino, como lo apunta Villoro, constituyen un tapiz donde es necesario arreglar hilos confusos para que la figura se destaque al otro lado. En la novela corta, en cambio, un número muy reducido de líneas narrativas, generalmente una sola, se desarrolla a lo largo de la obra; esa línea narrativa puede extenderse en un instante o a lo largo de muchos años. Es el caso, por ejemplo, del *Nocturno de Chile*, de Roberto Bolaño. Narrada en primera persona por un sacerdote y crítico literario, Sebastián Urrutia, partiendo de una noche de fiebre y de insomnio, se acuerda de toda su vida en la que destacan ciertos centros de atención narrativa: el crítico Farewell; la extraña encomienda de matar palomas, para lo cual visita varias ciudades europeas; las misteriosas fiestas de María Canales; ese irse acomodando en la abyección, incluyendo las clases sobre Marx que le da a Pinochet, y, todo el tiempo, la obsesión por Farewell. El peso narrativo de Farewell es tal que muchos de los otros incidentes se narran en resumen, incluso con grandes elipsis en el relato. Pocos personajes están tan desarrollados como éste, quien en un momento dado incluso le cuenta al narrador una historia —entre parábola y símbolo: la historia del zapatero y del Helderberg, la Colina del Héroe. La historia dentro de la historia, además de ser un contrapunto simbólico con la que estamos leyendo, tiene una estructura similar: un relato centrado en la obsesión de un afamado zapatero vienés por comprar una colina para “consagrarla como monumento a los héroes del Imperio” pasados y futuros. Mientras la gran empresa se lleva a cabo la narración procede, pausada, en escena; de pronto al ritmo vertiginoso de un implacable resumen se van dando, en una lista apenas calificada, la muerte del zapatero, el olvido en que cae, tanto él como su obra —zapatos y colina—; el compás perspectival se abre a un ritmo vertiginoso de acontecimientos mundiales:

Murió el Emperador. Vino una guerra y murió el Imperio. Los músicos siguieron componiendo y la gente acudiendo a los conciertos. Del zapatero ya nadie guardaba memoria, salvo la esquiva y casual de los pocos poseedores de sus espléndidos y resistentes zapatos. Pero también el negocio de las zapaterías se vio atrapado en la crisis mundial y cambió de dueños y luego desapareció. Los años que siguieron fueron aún más confusos y duros. Vinieron asesinatos y persecuciones. Luego vino otra guerra, la más terrible de todas las guerras. Y un día aparecieron por el valle los tanques soviéticos [...] un labriego, que en su niñez había trabajado allí, al ser preguntado dijo que eso era un cementerio, el cementerio donde iban a estar enterrados todos los héroes del mundo [...] y se pusieron a caminar por las sendas de la Colina de los Héroes. Y no vieron estatuas de héroes ni tumbas sino sólo desolación y abandono, hasta que en lo más alto de la colina descubrieron una cripta similar a una caja fuerte, con la puerta sellada, que procedieron a abrir. En el interior de la cripta, sentado sobre un sitial de piedra, hallaron el cadáver del zapatero, las cuencas vacías como si ya nunca más fueran a contemplar otra cosa que el valle sobre el que se alzaba su colina, la quijada abierta como si tras entrever la inmortalidad aún se estuviera riendo (Bolaño 61).

Es quizá por el ritmo vertiginoso del resumen que se destaca la futilidad de las empresas humanas, que la historia dentro de la historia resuena en la mediocridad de toda la vida del sacerdote-crítico. De la misma manera, aunque el compás temporal está más cerrado, en *Las batallas en el desierto*, de José Emilio Pacheco, la línea narrativa que se desarrolla es la del niño que se enamora de la madre de uno de sus compañeros, la declaración de amor, el escarnio que sufren por ello tanto el niño como Mariana, la madre del compañero, y su última consecuencia: el suicidio de Mariana. El contexto de la infancia tiene un desarrollo considerable, algunos personajes están mejor esbozados que otros: el hermano Héctor, el padre y la madre de Carlitos, el narrador; Jim, el hijo de Mariana y compañero del narrador; Harry, el amigo millonario; Rosales, el compañero acosador; todo como contexto en torno del centro narrativo que es el enamoramiento del niño. Pero una vez que se esquiva el

escándalo mandando a Carlitos a otra escuela, el relato acelera su ritmo, muy poco de lo que ocurre en la vida del narrador es narrado en detalle; tras varios años, el relato acaba deteniéndose para narrar en forma de escena el reencuentro de Carlitos con Rosales y la noticia sobre el suicido de Mariana. El resto del relato sólo se detiene en los eslabones posibles de esta línea narrativa para finalmente dar un salto elíptico a un presente desolado, a muchos años de distancia, en el que la presencia de aquel primer amor sigue viva en la imaginación del narrador adulto. Veamos un par de consecuencias de la concentración narrativa en una sola línea narrativa que es típica de la novela corta.

1. Desde el punto de vista temporal, el ritmo de la novela privilegia la alternancia de escenas y resúmenes para subrayar la continuidad de esa línea, acudiendo a blancos elípticos cuando en el tiempo de la historia nada ocurra que tenga que ver con esta particular línea narrativa.
2. Desde el punto de vista actoral, el desarrollo de los personajes está igualmente subordinado a la línea narrativa central. En *Las batallas en el desierto*, por ejemplo, uno podría imaginar un desarrollo novelístico en torno de la relación entre Carlitos y su hermano Héctor, o con el propio Jim, más allá de ser el hijo de Mariana y estar resentido por la incipiente relación entre Carlitos y su madre; o bien podríamos saber otras cosas de la vida de Mariana, más allá de ser el objeto amoroso de un niño y del escándalo en el que se ve envuelta por ello. En pocas palabras, uno podría imaginar un desarrollo *novelístico*, y por lo tanto un entramado en el que convergieran muchas líneas narrativas, a partir de muchos de los incidentes del *contexto* de la línea narrativa efectivamente desarrollada.
3. Desde el punto de vista espacio-temporal. Cuando el centro de atención narrativa es una unidad espacio-temporal,

tal y como ocurre con el *Elsinore*, de Salvador Elizondo, todos los incidentes, actos o acontecimientos que ocurran fuera del tiempo vivido en la escuela del mismo nombre están sometidos a una apresurada narración en resumen. Cuando el narrador de *Elsinore* habla de sus vacaciones en México y que ahí se inició “en las artes carnales con la recamarera”, tan picante episodio no recibe desarrollo alguno más que esta mención, precisamente por estar fuera del espacio de la escuela.

Atendamos ahora en los efectos que la tensión y concentración narrativas de la novela corta tienen en términos de voz y perspectiva. Debido a esta condensación, una narración en tercera persona omnisciente es impensable. El narrador omnisciente, fenómeno quizá exclusivo de la novela larga, se mueve siempre entre las diversas líneas narrativas, ofreciéndonos información que ningún personaje tendría, entrando y saliendo de la conciencia de muchos personajes, permitiendo así su desarrollo y profundidad. La novela corta, en cambio, tiende a ser narrada en primera persona o, si en tercera, focalizando la conciencia del personaje principal; personaje focal y narrador en primera persona constituirían entonces la perspectiva dominante de la novela corta.

Querría en este momento abrir un paréntesis teórico con respecto a la perspectiva del personaje, ya sea como personaje focal o como narrador-personaje. Comencemos por la perspectiva del personaje, considerada por el momento fuera de los modelos de focalización, de los de las situaciones narrativas y de los puntos de vista, que sólo se presentan como tipologías y taxonomías, en fin, como descripciones de un *estado de cosas* y no como un principio *constructivo* de la acción —en otras palabras, como un principio constructivo de la trama.² Huelga decir, en este sentido, que en

² Para una mayor elaboración del tema ver el capítulo “Perspectiva narrativa: visión, interpretación y construcción de mundos”, en mi libro *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada* (59-98).

un relato, independientemente de la o las perspectivas *dominantes*, hay tantas perspectivas como personajes y que la perspectiva de cada personaje incide, en mayor o menor grado, en la evolución de los hechos narrados. Pero ¿cómo definir la perspectiva del personaje? En un primerísimo lugar, discurso, acción y gestualidad nos dibujan tanto la perspectiva como el efecto que tienen los personajes en el curso y dirección de la historia. Habría que subrayar, sin embargo, que tanto acción como gestualidad necesitan de la mediación narrativa para existir. Es un narrador, u otro personaje, quien da cuenta de las acciones no verbales y de la gestualidad de los personajes. Esto desde luego no va sin consecuencia, porque siendo todo discurso perspectivado, dar cuenta de los actos y los gestos de otro está ya filtrado por la perspectiva de quien lo enuncia; lo cual, claro está, no ocurre con el discurso de los personajes en modo dramático, es decir, un discurso enunciado directamente, *sin mediación narrativa*.

Ahora bien, en el relato, especialmente en la novela, dominan, como ya lo hemos apuntado, *dos* modos básicos de enunciación en alternancia: el discurso *narrativo* (la mediación fundamental de todo relato verbal) y el *dramático* o discurso *directo* (la representación no mediada —narrativamente, claro está— de la acción humana por medio de los diálogos de los personajes). Así, en la novela hay dos voces dominantes —aunque cada una de ellas sea susceptible de multiplicarse— y por ende dos modos dominantes de enunciación: habla el narrador, habla el personaje; el primer modo de enunciación es *narrativo*, el segundo *dramático*. Una tercera forma, *sintética*, en la que convergen ambos modos la constituye el *discurso indirecto libre*, en el que el discurso narrativo se apropia del discurso esencialmente dramático del personaje para *narrarlo*. El discurso indirecto libre abre un espacio que podríamos llamar estereofónico, incluso *estereoscópico*, pues gracias a una doble referencia temporal y aun espacial —la del narrador, para quien lo narrado ya es pasado, y la del personaje, para quien lo que ocurre está apenas en proceso y es parte

de su experiencia aquí y ahora— pasado y presente se funden en un solo acto de enunciación. Más aún, en el discurso indirecto libre existe la posibilidad de dos perspectivas simultáneas —la del narrador y la del personaje— convergiendo en una misma estructura sintáctico-semántica.

De este modo, la perspectiva de un personaje se articula en los dos modos de enunciación básicos del discurso, siendo el tercero —el discurso indirecto libre— una síntesis de ambos. Cuando la perspectiva del personaje está vehiculada por el discurso del narrador —la narración en focalización interna— es importante hacer deslindes discursivos, interpretar el origen del discurso; si son esas las palabras que dijo originalmente el personaje o son las que usa el narrador para describir-narrar al personaje, y con qué grados de disonancia lo está describiendo. En otras palabras, importa determinar el origen tanto *vocal* como *focal* del discurso en cuestión, pues no toda narración en tercera persona es omnisciente y puede abandonar ese privilegio para cerrar la perspectiva a un personaje.

Ahora bien, la perspectiva del personaje también se observa dinámicamente en su propio discurso —discurso directo— en el que el lector puede detectar la presencia de otros discursos (sociales, familiares, de clase, de época, etc.), porque, como bien lo apunta Bajtín, todo relato verbal está configurado a partir de una *pluralidad de discursos*, pluralidad en la que quedan incorporadas las formas básicas de las que hemos venido hablando. El discurso del personaje nos lo ubica en su pertenencia a una comunidad de hablantes, de la que adopta —en mayor o menor medida— su visión de mundo; qué incluye y qué excluye su discurso nos habla ya de su postura frente al mundo y de las posibilidades de conflicto o de armonía en su relación con los demás personajes.

La modulación más fina de las perspectivas de los diversos personajes que puede hacer el narrador en su relato está en las técnicas narrativas de las que dispone para hacer estos “montajes perspectivos”, por así llamarlos.

Como hemos visto, un narrador en tercera persona, aun cuando sea él quien enuncia, puede renunciar a sus privilegios cognitivos y *focalizar* su relato en la conciencia de algún personaje —narración en *focalización interna*, según Genette. En otras palabras, puede no hacer valer su perspectiva, a pesar de ser el enunciador del discurso, para privilegiar la perspectiva del personaje. De ahí que sea crucial distinguir entre la voz que narra y la perspectiva desde la cual se narra; nuevamente, una distinción entre el origen vocal y focal del discurso narrativo.³ El narrador asumirá, entonces, todas las limitaciones del personaje y sólo narrará desde esa perspectiva, como si no supiera más de lo que el personaje sabe, ni pudiera percibir más de lo que el personaje percibe. Las formas discursivas privilegiadas para la narración focalizada son el *discurso indirecto libre* y la *psiconarración* (Cohn 21-57). En la primera, como lo hemos visto, convergen dos voces, dos discursos —el del narrador y el del personaje. Claro está que el discurso del narrador, en ese caso, se puede hacer tan transparente que sólo quede de su voz el armazón básico de la elección gramatical del tiempo pasado y la tercera persona, haciendo que las peculiaridades sintácticas, léxicas y semánticas del discurso sean atribuibles al personaje y no al narrador. En el caso de la psiconarración, en cambio, el narrador da cuenta de los procesos mentales de su personaje aunque las palabras, como tales, no sean necesariamente atribuibles al personaje sino al narrador. De cualquier modo, el relato está focalizado, en mayor o en menor grado, en la conciencia de ese personaje. Las marcas discursivas de la psiconarración son, esencialmente, lo que podríamos llamar *psicoverbos*, es decir, verbos que señalan la interioridad de la acción referida: *sintió, pensó, imaginó, temía, deseaba, le repugnaba...* Ahora bien, si focalizar el relato en la conciencia de un personaje le implica al narrador abandonar su perspectiva, aun así puede hacerla valer por medio de *disonan-*

³ O, como diría Käte Hamburger (*passim*), entre el Yo-origen y el yo de la enunciación.

cias que nos hablen de las limitaciones no ya del personaje sino del narrador. Son en especial notables en estos casos las disonancias morales o ideológicas. Un buen ejemplo es el “duelo” moral que se establece entre el narrador y Aschenbach en *Der Tod in Venedig* (*Muerte en Venecia*), de Thomas Mann, a pesar de que se trata de un relato focalizado en el protagonista, puesto que no vemos ni sabemos más de lo que ve o sabe Aschenbach; nunca se nos permite, por ejemplo (y cuánto nos gustaría), el ingreso a la conciencia de Tadzio. Sin embargo la disonancia va creciendo conforme evoluciona el relato, convirtiéndose en un duelo de perspectivas, de visiones de mundo.

Habría que considerar, de manera muy especial, que la técnica de la focalización es uno de los instrumentos más poderosos para *jerarquizar* las perspectivas; podríamos incluso sugerir que la focalización es un intento de persuadir al lector de que el mundo es como lo ve, interpreta y construye el personaje focal o el narrador en primera persona quien sólo puede focalizar en sí mismo. No obstante, de la misma manera en que ese personaje focal o ese narrador en primera persona tiene que interpretar los gestos, actos y discursos del otro para darles una significación acorde con su propia perspectiva del mundo, del mismo modo el lector —al tener que asumir, por lo menos en un primer momento, la restricción focal que el texto le propone—, puede asumir una postura independiente para interpretar esos mismos actos, gestos y discursos a contrapelo de la perspectiva dominante, a contrapelo de la interpretación propuesta como la única válida. Porque si bien es cierto que toda focalización implica un esfuerzo por imponerle al lector una identificación —y en ese sentido la focalización constituiría un intento de seducción— el lector, al ser el crisol en el que se funden todas las perspectivas, puede ofrecer una visión contestataria, incluso una perspectiva en la que se active el valor semántico y conceptual de la acción desde el nivel de la *prefiguración*, que active asimismo las diversas signi-

ficaciones aportadas *intertextualmente*, aun cuando éstas vayan a contrapelo de la perspectiva e interpretación dominantes.

Si un narrador en tercera persona tiene estas opciones de restricción modulada, el narrador en primera persona, insistamos, no tiene otra opción que la de focalizar en sí mismo. No obstante, tiene el privilegio de multiplicar sus perspectivas *en el tiempo*, pues siendo ese mismo “yo”, puede hacer valer su perspectiva como *yo-que-narra* o su perspectiva —incluso sus múltiples perspectivas— como *yo-narrado* a lo largo del tiempo. En pocas palabras, el “yo” de la primera persona puede moverse entre sus perspectivas como narrador y como personaje. Una consecuencia interesante de que la narración en primera persona esté *prefocalizada* —como diría Genette— es que no pudiendo penetrar en la conciencia de nadie más que en la del propio “yo”, toda narración desde el “yo” que tenga como objeto al otro es, necesariamente, una narración en *focalización externa*; es decir, lo que se representa es la imposibilidad de penetrar en la conciencia de otros; sólo se puede especular, descifrar su discurso verbal y gestual para conocer su vida interior, para imaginar el horizonte desde donde actúa el otro. Esto es especialmente notable en narración testimonial, en la que el centro de interés narrativo no es la vida del yo-narrador sino la de otro; el narrador participa en los hechos referidos pero sólo como testigo. La interioridad del otro, en estos casos, se ve sometida a una mediación más: la *especulación* del narrador con respecto a lo que el personaje pudiera sentir o pensar —especulación marcada por modalizadores: adverbios como *quizá, probablemente*, o verbos como *supongo, me imagino, puede ser que haya sentido...* En este tipo de narración, la perspectiva es claramente la del narrador en primera persona aun que modulada por la especulación sobre la perspectiva del otro. Invoco nada más textos clásicos como *The Great Gatsby*, de Scott Fitzgerald; “A Rose for Emily”, de William Faulkner, o *Crónica de una muerte anunciada*, de Gabriel García Márquez.

Volviendo a la novela corta, si bien la concentración en una línea narrativa propicia un relato focalizado, ya sea en un personaje o en un yo-narrador-personaje; si es cierto que la focalización en una conciencia excluye la perspectiva de los demás, la novela corta también rompe con esa prisión focal al hacer del discurso de los otros un contrapunto, si no es que un yo-acuso, a la perspectiva dominante. Esto ocurre constantemente, de manera irónico-jocosa, en *Los relámpagos de agosto*, de Jorge Ibargüengoitia. En esa maravillosa “narrativa defensiva” —por así llamarla— de las memorias del general Guadalupe Arroyo, la perspectiva dominante es la del propio general pero los discursos de otros, de los que se defiende, nos dan un panorama muy distinto:

Recuerdo que dije exactamente lo siguiente:

—Nosotros estaremos en la galería para brindarte nuestro apoyo moral.— Y no, como afirma el Gordo Artajo en sus Memorias: “Nosotros rodearemos la Cámara con nuestras tropas y obligaremos a los diputados a declarar en receso la Constitución, por improcedente”. Esto constituye una difamación indigna de un militar mexicano (24).

El general Arroyo no sólo está siempre a la defensiva sino queriendo imponernos a nosotros, lectores, su interpretación de la historia, de una manera muy semejante al despreciable y corrupto crítico literario que narra *Los papeles de Aspern*, de Henry James. Esas perspectivas en contrapunto pueden operar en la novela corta no sólo para descalificar la perspectiva dominante sino para incluso pasar por encima de ella y entrar en complicidad con el lector, como sucede en *Las batallas en el desierto*, cuando los padres de Harry, un compañero millonario, hablan en inglés; Carlitos termina totalmente humillado al no entender que lo están insultando: le dicen “enano”, y, para colmo, es regañado por el amigo al día siguiente por sus malos modales en la mesa. Esta perspectiva sobre la educación de Carlitos, sobre sus gestos y modales, no la habríamos tenido sin la de Harry, lo cual, ade-

más, corta con filosa ironía todas las pretensiones aristocráticas de pueblo de la madre de Carlitos.

Cenamos. Sus padres no me dirigieron la palabra y hablaron todo el tiempo en inglés. Honey, how do you like the little Spic? He's a midget, isn't he? Oh Jack, please. Maybe the poor kid is catching on. Don't worry, dear, he wouldn't understand a thing. Al día siguiente Harry me dijo: Voy a darte un consejo: aprende a usar los cubiertos. Anoche comiste filete con el tenedor del pescado. Y no hagas ruido al tomar la sopa, no hables con la boca llena, mastica despacio trozos pequeños (25).

Finalmente quisiera mirar más de cerca el juego de perspectivas que se da entre la dominante, la de los otros personajes y, en su caso, la de la línea narrativa paralela. Para ello acudiré a ese gran “telar encantado” que es *La noche de las hormigas*, de Aline Pettersson. En esta novela corta se confrontan dos tiempos; en el tiempo de la “acción” exterior, un médico sufre un asalto en un parque solitario y agoniza durante media hora al pie de un fresno. En este intervalo temporal la conciencia se despliega y repliega en todas las direcciones, puntos en el tiempo como tantos hilos que se van tejiendo en la conciencia a partir del aquí y ahora de la agonía, en un ir y venir que acaba por urdir toda una vida sobre el telar del presente en el que la conciencia lúcida del médico observa cómo se desangra poco a poco sin que todo su conocimiento pueda hacer nada para impedirlo. Así, desde el pasado regresa una y otra vez a la verificación de cada uno de los síntomas de su propia agonía como si fuera la de otro, con el atinado ojo clínico del médico que diagnostica a un paciente. Un tiempo exterior que dura media hora; un tiempo interior que dura toda la vida... toda la vida, y más allá, al entretenerse con la intemporalidad del mito, como lo veremos más tarde, porque “hay muchos tiempos y muchas realidades que se cruzan como se cruzan las motas de polvo” (Pettersson, “La luz sobre el espejo”, en *Tiempo robado*).

La propia conciencia se convierte en el escenario de diálogos rememorados, de voces entretreídas a partir de motivos que

se conectan con el aquí y ahora de la agonía; las palmeras “viejas”, “despeinadas”, por ejemplo, son el punto de partida para el recuerdo infantil de sus juegos en este mismo parque, cuando esas mismas palmeras lucían más vivas, mejor “peinadas”. Ciertas consideraciones y percepciones en el aquí y ahora lo llevan a recordar varias discusiones con Elisa, su pareja actual, artista plástica tejedora de tapices. De este modo, el tejido no sólo es una metáfora estructural sino un componente ficcional; es decir, forma parte de las actividades de uno de los personajes de esta novela, y configura una metáfora-imagen del entramado de perspectivas discordantes que animan este relato. A partir del recuerdo del acto creativo de Elisa, el tejido se proyecta como una metáfora de la vida y la muerte en su devenir. El médico recuerda cómo Elisa con “las hebras entre sus dedos [siembra] manchones inesperados de color”. Al regresar al presente el narrador constata que “Hebras líquidas se instalan entre los dedos crispados del hombre. Los manchones brotan y crecen”.⁴ Así, vida y muerte van siendo sutilmente entretejidas desde dos perspectivas antagónicas: las hebras *sembradas*, promesa de fertilidad y de vida; los hilos de sangre que al “brotar” y “crecer” sólo pueden crecer para la muerte; “los manchones inesperados de color” como surtidor de creatividad, frente a los manchones de sangre, signos fatales que hablan de un final previsible. Es por ello que el recuerdo de Elisa se lee también como un duelo de perspectivas sobre la vida.

En la compleja urdimbre de esta novela se va hilando un relato paralelo: Las bodas de Ifigenia, tema que, además, es el mismo en el tapiz de Elisa. Ambas líneas narrativas se deslindan y subrayan su paralelismo formal y gráficamente: el relato del médico que agoniza, y su constante ir y venir entre el pasado y el presente, se narra en redondas y en tercera persona, con un énfasis en el monólogo narrado. El relato paralelo, en cambio, se narra en cursivas y en una segunda persona que traslada la acción

⁴ Todas las citas de *La noche de las hormigas* provienen de la edición incluida en las referencias bibliográficas.

exterior de la tragedia a la conciencia de Ifigenia, refractándola constantemente; una voz que, sentimos, casi le habla al oído. En este caso, y a diferencia de otros relatos paralelos que convergen en un mismo universo ficcional, en esta novela el relato paralelo pertenece a otro mundo, el del mito con todas sus variantes.

El relato paralelo constituye una verdadera reescritura del mito, interiorizándolo pues se narra desde la conciencia de Ifigenia; las diversas versiones, incluyendo las dos tragedias de Eurípides —*Ifigenia en Áulide* e *Ifigenia en Táuride*— son los subtextos o hipotextos que corren, virtuales, a lo largo de la narración, invitando al lector a una suerte de lectura “estereoscópica”. Aline Pettersson construye un hipertexto basado en todos estos otros textos y mitos cuya presencia se deja sentir a lo largo de su reescritura. En un primer momento, el relato paralelo de Ifigenia parecería establecer una relación temática y metafórica, más o menos arbitraria, con el relato principal de la agonía de Alfonso Vigil: el sacrificio. No obstante, la urdimbre, como bien lo indica el sentido literal de la palabra, coloca estos hilos paralelos sobre el telar encantado para irlos entretejiendo con nudos metafóricos de una enorme poeticidad. Ciertos motivos, que en el relato principal son metafóricos, en el relato paralelo son literales, parte del “amueblado” de la realidad ficcional de ese mundo propuesto. En el relato principal, por ejemplo, “el hombre se debate entre la desesperación y la calma chicha. *Como el velero que impotente aguarda la llegada de los vientos*”. En cambio, esta espera y añoranza por los vientos es parte de la situación misma de los griegos varados en Áulide.

A lo largo del relato se multiplican las metáforas que entretejen estos dos mundos. Una, en especial, se subraya constantemente, a tal grado que le da nombre a toda la novela: las hormigas. Con un estatuto que varía constantemente, la presencia de las hormigas va y viene, como los hilos en el telar, no sólo entre los dos mundos sino entre el mundo del pasado y el del presente del relato principal. Cuando por la pérdida de sangre, el cuerpo le empieza a *hormigear*, y sin que cobre aún cabal conciencia de ello, Alfonso

se acuerda de un episodio de su infancia en que por accidente se paró sobre un hormiguero y la madre vino a salvarlo. Las hormigas, reales entonces, se han vuelto metafóricas ahora que el médico literalmente *palpa* el significado del “hormiguelo” que siente en todo el cuerpo y no parece haber salvación ya. Mientras tanto, en el mundo paralelo, las hormigas van y vienen bajo el fresno donde acecha a Ifigenia el pastor: “*A sus pies la fila de hormigas sigue su marcha*”. Más aún, en el relato paralelo las hormigas reales también pasan a la dimensión metafórica cuando Ifigenia ve de lejos las velas de las embarcaciones del ejército de su padre y le parecen “*puntos minúsculos como el ir y venir de hormigas*”, para, finalmente, mantener en estado de latencia la etimología —“murmekes”, hormigas— en el ejército que acompaña a Aquiles, los *mirmidones*, hormigas que algún día convirtió Zeus en guerreros. Aquiles es el comandante del ejército de los Mirmidones, el héroe al que en un mundo posible, otro, habría desposado Ifigenia, pero ni él ni todas sus “hormigas”-mirmidones podrán salvarla ya. Tal vez en otro mundo, en otro mito...

En el relato paralelo, como en el principal, hay una constante actividad de tejido en los telares que preparan el ajuar de boda de Ifigenia. Más aún, a lo largo de toda la novela, tanto en el relato principal como en el paralelo, podríamos decir que las palabras más recurrentes e insistentes se refieren a la actividad de tejer. Ahora bien, esta relación especular entre los dos relatos proyecta una figura muy sugerente: los hilos que tejen el relato paralelo, si bien son claramente intertextuales y tienen todo el colorido de las múltiples versiones del mito, son, quizá, los mismos hilos con los que Elisa, en el relato principal, ha ido creando su tapiz al que, significativamente, ha intitulado “Las bodas de Ifigenia”, haciendo alusión oblicua a versiones menos “centrales” del mito. Es fascinante observar cómo muchas de las descripciones del paisaje en el relato paralelo tienen una plasticidad mucho más acorde a las descripciones del tapiz de Elisa que a la descripción de un paisaje como tal; porque si en el tapiz de Elisa “las hebras entre

sus dedos siembran manchones inesperados de color”, el paisaje “griego” del relato paralelo también se llena de manchones. Casi podríamos decir que el relato paralelo es una suerte de narración *hilada* a partir del tapiz de Elisa —una transposición de lo visual a lo verbal— y que, tal vez, esa voz que le habla a Ifigenia es la de Elisa que al hablarle la va tejiendo, la va narrando.

Hablar, narrar, tejer, leer... Elisa no sólo va tejiendo a Ifigenia con los hilos conocidos del mito sino que comienza a utilizar otros, marginales, que cambian el curso de la historia. En el recuerdo de Alfonso se escenifica un diálogo interesante entre los dos. Elisa no sólo ha incorporado a Alfonso en su vida sino también en su arte. De manera aparentemente juguetona, ella señala un hilo de henequén en su tapiz que representa a Alfonso:

Ése eres tú que atraviesas el paisaje. ¿El paisaje griego? Pues claro, así lo imagino [...], tú estás ahí adentro, Alfonso, porque estás en mí ¿Sabes?, 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.

Así, Alfonso pasa de una realidad a otra; no sólo está agonizando sin que nadie venga en su ayuda, sino que, al mismo tiempo, está “ahí adentro” del tapiz de Elisa porque está en ella, en todos los sentidos; la perspectiva de Elisa habrá incorporado, finalmente, a Alfonso. Hacia el final de este gran tapiz que es *La noche de las hormigas*, el relato acaba privilegiando los hilos marginales sobre los centrales: el sacrificio no se cumplirá. En la urdimbre sobre el “telar encantado” de Elisa se altera hacia el final el paralelismo formal y gráfico que venía dándose en el correr de las dos historias. Introduce a un enigmático personaje que lo altera todo: el pastor. Por una parte, el relato que nos ha reconstruido un mundo griego ya no está en segunda persona, sino en tercera, incluso el narrador acaba refiriéndose al pastor como “el hombre”, de la misma manera que, en el relato principal, el protagonista es, a veces, “el

hombre” y a veces Alfonso Vigil. Por otra parte, este relato conserva no sólo el “mundo” sino las cursivas del relato paralelo de Ifigenia. El pastor-hombre, como el médico agonizante, también está al pie de un fresno, acechando el carruaje en el que viaja Ifigenia, a la que habrá de raptar: “¿Quién eres tú que así me llevas por la fuerza?” —le dice Ifigenia a su raptor. ¿Quién? ¿La muerte? ¿La Artemisa de las versiones marginales? ¿Orestes, el pastor? ¿El hombre, fundido y confundido con los dos, Orestes y el pastor? ¿Con los tres? ¿Orestes, el pastor, “el hombre”, el de éste y el del otro mundo, el hombre al pie de un fresno, el del hilo de henequén?

En el telar encantado de Elisa, y por la magia de su arte, la perspectiva ha cambiado, la historia se ha desviado; el sacrificio no ha sido, tal vez, en vano; la última voz —significativamente en redondas, no en cursivas como habría de esperarse— dice: “Soy...” afirmación de vida, de identidad. ¿Quién es ese “yo” que dice ser, esa posibilidad que se afirma “trionfadora” entre las miles que fueron anuladas? Gracias al arte, gracias al mito, gracias a las voces de los otros que nos han interpelado durante siglos, “hay muchos tiempos y muchas realidades que se cruzan como se cruzan las motas de polvo”, muchas “formas para engañar al tiempo”, y así, la muerte de Alfonso Vigil, una muerte arbitraria y sin sentido en este plano de realidad, tal vez adquiera un significado especial en esos otros planos de realidad que son el arte y el mito, en ese eterno fabular, leer, y al leer volver a fabular, porque “quizá leer —como dice Aline Pettersson en *Viajes paralelos*— sea cambiar las incomprensibles leyes del tiempo para reinventar la perennidad del presente”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOLAÑO, ROBERTO. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000.

- COHN, DORRIT. *Transparent Minds*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- ELIZONDO, SALVADOR. *Elsinore: un cuaderno*. México: FCE, 2001.
- GENETTE, GÉRARD. *Discours du récit. Figures III*. París: Du Seuil, 1972.
- HAMBURGUER, KÄTE. *Logique des genres littéraires*. Pierre Cadiot, traducción. París: Du Seuil, 1986.
- IBARGËNGOITIA, JORGE. *Los relámpagos de agosto*. México: Joaquín Mortiz, 2003.
- JIMÉNEZ AGUIRRE, GUSTAVO, coordinación. “Notas y claves para un ensayo sobre la novela corta en México”. *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Vol. 1. México: UNAM-Fundación para las Letras Mexicanas, 2011: 9-33.
- MUNGUÍA ZATARAIN, MARTHA ELENA. “Dos vidas ante el umbral: *La noche del grito y La noche de las hormigas*”. Gustavo Jiménez, coordinación. *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Vol. 2. México: UNAM-Fundación para las Letras Mexicanas, 2011: 227-53.
- PACHECO, JOSÉ EMILIO. *Las batallas en el desierto*. México: Era, 1981.
- PETTERSSON, ALINE. *La noche de las hormigas*. Madrid: Alfaguara, 1997.
- _____. *Viajes paralelos*. Madrid: Alfaguara, 2002.
- _____. *Tiempo robado*. Madrid: Alfaguara, 2011.
- PIMENTEL, LUZ AURORA. *Constelaciones I. Ensayos sobre teoría narrativa y literatura comparada*. México: UNAM-Iberoamericana Vervuert-Bonilla, 2012.
- RAMOS, LUIS ARTURO. “Notas largas para novelas cortas”, Gustavo Jiménez Aguirre. *Una selva tan infinita*. Vol. I: 37-48.
- VILLORO, JUAN. “La novela corta: noticias desde la tierra de nadie”. Gustavo Jiménez, coordinación. *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Vol. 1. México: UNAM-Fundación para las Letras Mexicanas, 2011: 49-59.