

3er COLOQUIO INTERNACIONAL LA NOVELA CORTA EN MÉXICO

Mesa 3. “Entre escritores: la novela corta”

Lunes 10 de noviembre, 18:30 horas

Eduardo Ramos-Izquierdo

EN EL MEDIO DEL CAMINO:
ALGUNAS PISTAS PERSONALES SOBRE LA NOVELA CORTA

INTROITO

Sí, efectivamente, se trata de esos textos de ficción que oscilarían entre la fotografía y la película, entre el *Knock-out* y la decisión por puntos (recordando con libertad a JC), entre lo breve e intenso con la amante y lo diluido con la esposa (y de igual manera a GGM). Sí, las siguientes líneas proponen una reflexión sobre esos textos —de esa tan particular forma genérica: la *novela corta*—¹ que parte de mi experiencia como autor de ficción.

Algunas ideas que desarrollaré en las páginas siguientes ya fueron esbozadas en un ensayo, “Archipiélago en líneas”, escrito en 2011 como introducción a la edición italiana de *En la zona prohibida*.² En dicho texto, inédito en español, propongo diecinueve “islas” de extensión variable en las que intento expresar los trazos más importantes de una poética personal.

Expondré pues, en un montaje fragmentario, una serie de propuestas ante todo subjetivas y lúdicas que preveo de entrada abiertas y refutables; es decir, perfectibles. Señalo también la complementariedad de dos niveles: uno autorial que implica lo empírico en el empleo de artificios y técnicas narrativas con otro más general y de índole crítica.

¹ Hablar de novela corta es de entrada aceptar de lleno lo genérico. A lo largo de estas páginas precisaré mis percepciones personales de la noción de género y en particular de este caso particular.

² “Come un arcipelago” (trad. Loris Tassi) in *Nella zona proibita*. Salerno: Edizioni Arcoiris, 2012 (5-14).

LEER PARA DESPUÉS ESCRIBIR

Tengo la convicción de que escribimos porque escuchamos y vivimos; también y, quizá sobre todo, porque leemos. ¿Por qué limitar o privilegiar alguna vertiente? Todas pueden ser creativas. Lectores convertidos en escritores: actores de la escritura.

Si en mis lecturas infantiles me nutrí con las páginas de una Enciclopedia de la fábula, de las *Mil y una noches* y de relatos³ mitológicos, recuerdo muy bien que antes de cumplir los quince años, descubrí la plenitud de la literatura mexicana gracias a la voz vivaz de un maestro peninsular que me motivó a leer los poemas de Sor Juana y la obra de Juan Rulfo. Nunca olvidaré que empecé la lectura de *Pedro Páramo* a principios de una tarde y no pude abandonarla hasta haberla concluido por la noche. La novela me intrigó; no entendí muchos de sus significados español que más he releído a lo largo de mi vida.

Un par de años después, al terminar la preparatoria, en los largos meses de espera de la inscripción en la UNAM, comencé a leer todas las noches hasta la madrugada. Durante un tiempo, decidí que, pero sí su *sentido*. Esa novela, como el *Quijote* y *Rayuela*, han sido las novelas en mis lecturas fueran principalmente obras que podía empezar y concluir en la misma noche: piezas de teatro (primero los autores del Siglo de Oro y más tarde desde los clásicos griegos hasta la obra de Ibsen); cuentos (de varios autores, pero sobre todo los volúmenes completos de Poe y Maupassant); y, en especial, lo que me parece una variante canónica de la novela corta: las *Novelas ejemplares*. Si un poco más tarde recorrí quizá de manera irresponsable la *Comedia* dantesca en una versión en prosa, no abandonaré mi pasión por la narrativa breve (*El Decamerón*), otro de los volúmenes que recuerdo de manera entrañable. Un poco después, descubrí la lúcida e inagotable prosa de Voltaire. En estas lecturas creo poder rastrear una atracción y una fidelidad al cuento y a la novela corta, que mantengo hasta la fecha.

ALGUNOS RASGOS DE UNA POÉTICA PERSONAL

Ignoro si lo habré conseguido —el lector es siempre el que mejor lo sabe—, pero he buscado en mi escritura de creación una característica primordial: la densidad. Esta, sin oponerse a la levedad, incita a una escritura de lo concentrado y de lo implícito. Es decir, a un principio de selección, de economía y de tensión en el lenguaje: escritura en donde nada sobre.

³ Múltiples pueden ser los usos y los significados del término *relato*. Lo emplearé a lo largo del texto con una acepción general que englobe cualquier forma en prosa de ficción.

Otro aspecto que me ha parecido fundamental es el de cuidar la *lógica* de todo relato de ficción, es decir, el orden y el encadenamiento de sus acciones.

Un artificio —no único, pero sí apreciado— ha consistido en privilegiar el valor del enigma como incentivo de la curiosidad y terminar con un final sorpresa eficaz. Otra variante opuesta, también meritoria, es aquella que a pesar de anunciar el final desde el principio del relato, destaca la o las sorpresas que se encadenan a lo largo de la trama para llegar a ese final.

Considero al *incipit* de un relato como uno de sus momentos principales en donde es preciso intensificar sus valores de anuncio y líneas de desarrollo de la historia. En mi caso personal, en esas primeras palabras nunca he seguido una regla fija: en ocasiones ya conozco el final del relato, en otras, voy descubriendo —paso a paso, como el narrador y los personajes— el avance de la historia y la que será su inevitable conclusión. Esta puede llegar a un final único y asertivo, que tiene que ser el mejor posible; o, también, a esos otros finales suspendidos, interrumpidos o cíclicos que incitan a la pluralidad de las lecturas.

DE ENTRE LOS EJERCICIOS DE FICCIÓN

He publicado hasta la fecha cuatro volúmenes de prosa de ficción en donde aparecen narraciones de diferentes extensiones y géneros: *Los años vacíos* (2002), *La dama sombría* (2003), *La voz del mar* (2006) y *En la zona prohibida* (2006). Si para este último defiendo su particularidad de novela corta de naturaleza fantástico-policíaca, del volumen del 2002 me intereso hoy en cuatro relatos (“Los años vacíos”, “María Sofía”, “Un asunto de familia”, “La mirada en la sombra”) cuya extensión los situaría en ese territorio incierto entre el cuento y la novela. En particular, cotejando en mi archivo mis versiones dactilografiadas, corroboro que “Los años vacíos” posee una extensión de apenas una página menos que la de *En la zona prohibida*.

Cuando apareció el volumen de *Los años vacíos* un amigo escritor, Daniel, con toda su franqueza, me reprochó la extensión del libro e insistió en que debería de haber guardado el relato homónimo para publicarlo de manera individual. Me di cuenta entonces de un aspecto contextual y editorial importante de una novela corta, el del su aislamiento en un volumen propio que constituye su primer señalamiento genérico-editorial. Cuatro años después publiqué en un volumen individual *En la zona prohibida*.

En las páginas a continuación, no se presenta una exégesis de estos relatos de varia invención —que le corresponde más a un eventual lector crítico que al propio autor— sino, a partir de ellos, esbozo algunas posibles pistas de reflexión sobre la novela corta.

CANON A CINCO VOCES

Tanto para *En la zona prohibida* (37, 18079) como para “Los años vacíos” (36, 17869)⁴ —relatos que ingenuamente preveía al principio como cuentos—, sus tramas fueron creciendo de manera inevitable hasta que se convirtieron en lo que veo hoy como dos ejemplos de novela corta.

En el primero distingo dos factores principales: el juego de reflejos y repeticiones de los diversos dobles; y la importancia que fue cobrando el personaje del detective y de su vida misma, que se contrapone a la del protagonista Molina. Para éste preveía desde un principio la necesidad de su muerte de acuerdo con una lógica de la duplicidad o reflejo, pero ignoraba cuándo; desconocía también si habría otras posibles muertes o no, dado que el relato potencia también las relaciones de otros dobles. Por otra parte, fueron apareciendo, conforme el texto avanzaba, los diversos niveles de narración y los efectos de *mise en abyme* y de metaficción.

En “Los años vacíos”, la atracción y la rivalidad de la pareja de protagonistas exigió un desarrollo de sus biografías y de las etapas de su relación que fuera capaz de mostrar diversos matices para alimentar una tensión. Intenté mostrar la progresión de una historia en la que se enfrentan algunos aspectos, entre otros posibles, de lo femenino y lo masculino, lo profesional y lo amoroso, lo refinado y lo vulgar, hasta que al final del texto surge de pronto lo vocacional. Me fue claro desde un principio la separación de la pareja; veía el motivo inicial: la rivalidad. Lo que ignoraba y fui descubriendo, conforme avanzaba la trama, fueron las causas y las situaciones emotivas concretas, en una dinámica de encuentro y desencuentro, que motivaron el alejamiento.

La experiencia de escritura de estos dos textos me permitió ver con más claridad que no existe en mi ficción una voluntad programática en lo genérico, sino una libertad en la que el texto va avanzando de manera natural, siguiendo el camino propio de sus personajes cuyos comportamientos y decisiones se vuelven las de ellos mismos. El relato vislumbrado en un principio como cuento que crece hacia la novela corta.

⁴ El código de esta pareja de cifras, que se mantendrá a lo largo del presente artículo, señala el número de páginas de la versión dactilografiada (A4, Times New Roman 12, márgenes de 2.5, interlinea de 1.5) y el número de palabras que de manera automática el *software* nos obsequia en la actualidad.

Si es un hecho que los relatos anteriores me exigieron un relativamente largo periodo de escritura, no así los otros tres que también he elegido para estas líneas y fueron también iniciados en un principio como cuentos.

La trama de “María Sofía” (21, 10047) relata la intensa historia de amor del narrador con la protagonista cuyo nombre da el título al relato. A pesar de la presencia de un gran número de personajes y de varios espacios parisinos y de provincia, la historia se centra principalmente en María Sofía, un personaje atractivo y profundo que me exigió la descripción de su pasado, de sus cualidades y en particular de lo mágico, su rasgo distintivo, que motiva la fascinación del narrador. El artificio genérico de la carta me permite matizar y prolongar el final.

En cuanto a “Un asunto de familia” (21, 9732), si comparte algunos elementos de naturaleza mágica con el relato anterior, me parece que refleja una mirada bastante más álgida de parte de un narrador cuya identidad tardamos en descubrir. Es un texto capaz de integrar varias ambientaciones alrededor de la protagonista. Lo concebí como una libre reescritura en los tiempos contemporáneos del entrecruzamiento de varios mitos y de los avatares de sus respectivos protagonistas: Tristán e Isolda, Ulises y Don Juan, entre otros. En la solución creo percibir una voluntad de castigo y de venganza al mismo tiempo.

Por último, “La mirada en la sombra” (17, 8314) es uno de mis relatos más lineales en donde desde un principio ya conocía el desenlace. Su tema presenta la crisis de un personaje que, con esa angustia tan generalizada en nuestro tiempo, un día lo pierde todo: su trabajo, su nivel de vida, su mujer y sus relaciones. Así, se esconde en una gris rutina hasta la noche cuando descubre al par de jovencitas que habitan en el edificio de enfrente. A partir de ese instante, su vida se organizará en función de ellas. Su actitud de *voyeur sui generis* lo llevará a darles sus nombres, a deducir-construir sus vidas a partir de la libre interpretación de detalles y a filmar de manera obsesiva sus existencias cotidianas.

A continuación expongo algunos elementos sintéticos de los relatos anteriores.⁵

En cuanto a su estructura, salvo “La mirada”, el relato más breve, todos los demás están subdivididos en partes: “Los años” en dieciséis, *En la zona* y “María Sofía” en cinco, “Un asunto” en cuatro. Estas partes señalan interrupciones, que más que rupturas son pausas, tiempos de respiración, cadencias de lectura. Por otra parte, a diferencia de sus aláteres, en “La mirada” no

⁵ Por cuestiones de brevedad y legibilidad, referiré mis textos con las palabras iniciales de sus títulos.

hay elementos episódicos. Por último, la extensión no implica la inexistencia de momentos de tensión en la novela corta.

En lo que concierne al tratamiento de los personajes, en “La mirada” se sigue de manera ininterrumpida a lo largo de texto al protagonista y los otros pocos personajes episódicos, aparecen en función de él. En “María Sofía”, entre bastantes personajes, el narrador es protagonista, pero el personaje de María Sofía resulta el principal y el que motiva toda la historia. En cuanto a *En la zona*, la trama gira en un principio alrededor del protagonista Molina (que a su vez produce “dobles”), pero a medio texto comienza a cobrar mayor importancia el detective; así, la ponderación y la funcionalidad de estos personajes permitirá el desarrollo de los personajes femeninos correspondientes (Tiphaine y Agathe), parejas de los anteriores. En “Los años”, señalo el predominio del par de personajes de la pareja a través de un contrapunto que atraviesa todo el relato. Por último, en “Un asunto”, el personaje de Isela será precisamente ese “asunto de familia” que motivará las variadas y sucesivas relaciones de todos los personajes masculinos con ella.

Por lo que respecta a los finales, si en los cinco textos hay un elemento sorpresivo en la conclusión, en cuatro de ellos —*En la zona*, “Los años”, “María Sofía” y “Un asunto”— el acto relevante final del protagonista, el mutis o la muerte, no coincide con el final del relato; en realidad, una coda textual es la que lo cierra. No así en “La mirada”, en donde toda la trama fue construida de manera lineal en función de un final preciso.

Los anteriores elementos de síntesis en el corpus escogido, me permite distinguir que la extensión mayor, el tratamiento de la estructura, la tensión, los personajes y los recursos de conclusión, permiten señalar tanto a *En la zona* y “Los años” como a “María Sofía” y “Un asunto” (estos dos menos extensos que los anteriores) como ejemplos de novela corta frente a “La mirada” que resulta un cuento largo.

UN FLASHBACK PERSONAL

En “Archipiélagos en líneas” expuse algunos aspectos de una poética personal de mi prosa de ficción que me siguen pareciendo válidos.

En cuanto a la esencia de la novela corta: “Su espacio genérico se sitúa entre dos fronteras principales la del cuento y la de la novela: por un lado la concentración y la síntesis; por el otro,

el despliegue y el desarrollo. Obras flexibles y fluctuantes que se explayan en una zona intermedia.”

Y complementaba: “Si el cuento exige el rigor en la tensión y en el cuidado de detalles dada su brevedad, en la novela corta se permite el desarrollo sin renunciar del todo al rigor de la tensión.”

Por último, a través de una imagen explicitaba un aspecto evolutivo que me sigue pareciendo esencial en la estructura y composición de la ficción: “uno siempre planta semillas verbales al principio de todo relato para que más tarde crezcan y se ramifiquen. Ya en función de sus ramificaciones se precisará el espacio genérico-literario.”

UNA INCURSIÓN EN LA PLURALIDAD DE LA LECTURA

En 2005, en el “Epílogo” de *En la zona prohibida*, propuse: “Este relato, similar en su extensión a *Los años vacíos*, pertenece al género de la novela corta. Conjeturo que esta forma genérica, dada su longitud y traduciendo libremente algunos conceptos de la poética de Poe, posee la ventaja de poder ser leída de manera continua en un tiempo reducido. Quizás haya algún lector que ponga en práctica esta afirmación”.

En las líneas anteriores —inspirado por lo propuesto en *The Philosophy of Composition*:⁶ “If any literary work is too long to be read at one sitting, we must be content to dispense with the immensely important effect derivable from unity of impression —for, if two sittings be required, the affairs of the world interfere, and every thing like totality is at once destroyed.” —afirmo un criterio de genericidad de la novela corta asociado a la lectura. Ahora bien, quisiera hoy matizar la “manera continua” a la que aludo en dicho texto. Veo la necesidad de distinguir entre la lectura *ininterrumpida* (más factible en la lectura de cuentos breves) de otra, la lectura *en una sesión* (me parece mejor que en *una sentada*) que no es estrictamente continua, pero sí capaz de privilegiar el contacto y la atención del lector con el texto en el espacio de un “tiempo reducido”, quizá de un par de horas.

Hablar de lectura es hablar de una práctica concreta en el tiempo y con ritmos distintos; es también hablar de diferentes recepciones de formatos, contenidos o estilos. Todos leemos de

⁶Recordemos la *princeps*: Edgar Allan Poe, “The Philosophy of Composition” (A), *Graham's Magazine*, vol. XXVIII, no. 4, April 1846, 28: 163-7. Consultable también en Internet: <http://www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm> (10 de junio de 2014).

“Si una obra literaria es demasiado extensa para ser leída en una sola sesión, debemos resignarnos a quedar privados del efecto, inmensamente importante, de la unidad de impresión; porque cuando son necesarias dos sesiones se interponen entre ellas los asuntos del mundo, y todo lo que denominamos la totalidad se destruye”. (La traducción es mía.)

manera distinta por nuestra cultura y nuestra capacidad de concentración. Ahora bien, no es lo mismo leer un texto aireado que uno denso y quince páginas de Lezama no se leen de la misma manera y en el mismo tiempo que quince páginas de X (el lector escoja con toda libertad a algún autor de nuestro *boom...*). ¿Qué tanto es útil el tiempo de lectura como criterio genérico? No me parece impertinente. ¿Existe un límite preciso de la posibilidad de lectura de una sesión? Todo conferencista sabe que la lectura pausada y en voz alta de una cuartilla dura tres minutos. Quizá este hecho permita un criterio práctico de cálculo de una duración.

LO GENÉRICO VÍA PEROGRULLO

La apelación genérica *novela corta* insiste en un término de naturaleza cuantitativa, lo que en primera instancia implica la consideración de la extensión y en particular en el número de páginas publicadas. Al aspecto personal de creación del autor, se le relaciona otra cuestión de tipo editorial e inclusive tipográfico-espacial. A todo editor, por razones comerciales, se le plantea la cuestión de cómo publicar de manera individual ese ente considerado o llamado “novela corta”. Así pues tendrá la tentación (o la obligación) de ajustar el texto conforme a un determinado número de páginas y de grosor del volumen en función del tamaño de la caja, de las fuentes y de la interlínea. Ajustar, en más de una ocasión, significa estirar, agrandar el texto. Todo esto me parece que puede predisponer al lector de manera consciente o inconsciente en el efecto de percepción genérica del texto.

BREVE PARÉNTESIS QUIZÁ OPORTUNO: LOS LÍMITES DE LAS CATEGORÍAS O TIPIFICACIONES

Todo análisis solicita la elección y el uso de categorías del pensamiento. En el discurso de las humanidades, hay algunas particularmente útiles: lo abierto y lo cerrado; lo horizontal y lo vertical, formas de delimitación de lo *espacial*. Parejas dialécticas que nos ayudan a distinguir, a comparar, a definir un *espacio conceptual*. En el dominio de la creación y crítica literaria, que dista mucho del de las ciencias exactas, la posibilidad de evaluación, la funcionalidad de estas categorías me parece ciertamente relativa: más que asertiva, aproximativa.

En la caracterización genérica de la novela corta las categorías anteriores resultan también parejas útiles; inclusive podríamos añadir las de tensión y distensión, lineal y lo plurilineal, por ejemplo. Ahora bien si, comenzando con la hipótesis de que por un lado, el cuento es cerrado, vertical, lineal y con tensión y, por el otro, la novela es abierta, horizontal, plurilineal y

distendida, entonces ¿cómo es la novela corta? Estará situada (¿condenada?) en el espacio conceptual de lo “ni X ni Y”, con la conectividad lógico-formal de la *negación conjunta* o *repulsión*.⁷ Por último, en el empleo de estas categorías, ¿qué tanto no resulta más conveniente (o prudente) evitar el rotundo “es” y privilegiar el “tiende a ser”?

DE LAS INCERTIDUMBRES DE LAS APELACIONES

Circulan en el ámbito de los estudios literarios otras apelaciones de la “novela corta” con algún uso y validez: la novela breve, la noveleta, la *nouvelle*, esta última en francés. Ahora bien, este término en la crítica francesa se opone a *conte*, aunque puede aludir a ejemplos de ambos. En italiano, existe *novella* —aplicado a la prosa de Boccaccio, el gran maestro del *trecento* o a la de Firenzuola— pero muy relacionado con el *racconto*, una apelación más amplia. De igual manera, en el ámbito anglosajón aparecen los términos propuestos recientemente por la *Science Fiction and Fantasy Writers of America (SFWA)*⁸ como *novella* de mayor extensión que *novelette*, y ambas mayores que *short-story*. Por último, en la crítica alemana, el término *Novelle* es también asimilable al de novela corta y en su literatura podemos recordar joyas como las de Goethe (*Novelle*), Hoffmann (*Das Fräulein von Scuderi/ La señorita de Scuderi*) o Mann (*Der Tod in Venedig / Muerte en Venecia*). Como se puede observar, un elemento común une a las diversas lenguas y literaturas con respecto a las apelaciones de la novela corta: la plurivalencia semántica o si se prefiere la dificultad de exactitud...

DE CIFRAS Y PALABRAS

Acepte el lector estas líneas preventivas por el sacrilegio de describir en los párrafos siguientes algunas de las grandes obras de la literatura desde un punto de vista crasamente material: número de páginas y de palabras, de espacios y de tipografías.

Lo relativo a la medición tiene algo de tabú en lo creativo y en más de una ocasión puede incomodar en la lectura de lo crítico. Aunque, pensándolo bien, Darío contaba impecablemente los versos y Poe deduce que *The Raven*, su prototipo de poema extenso, debe tener 108 versos (después de haber descartado el número 100)...

⁷ Recordemos otros operadores: negación (no), conjunción (y), disyunción (o).

⁸ Cuya validez y pertinencia pueden ser consultadas en la página : <http://www.sfwaworld.org/about/who-we-are/> (10 de junio de 2014).

Volvamos a algo ya evocado: ¿a partir de qué extensión (o número de páginas, si se prefiere) un texto deja de ser cuento para convertirse en novela corta, sin alcanzar a ser novela a secas? Ese número-frontera es doblemente impreciso tanto por el texto mismo como por su maqueta en el espacio textual del volumen; es decir, por la extensión en número de páginas, que el tamaño de los caracteres y los márgenes pueden agrandar o disminuir, conforme al interés comercial de las editoriales.

A continuación propongo entonces un cuadro en el que figuran relatos cuya extensión explicitada en su número de páginas y, en particular, de palabras, los situarían en el intervalo entre el cuento y la novela. Es, desde luego, una selección personal y por lo tanto arbitraria (sabemos que siempre falta alguien, espero que no sobren muchos) que, no obstante, respeta un código normativo que facilita una comparación.⁹ De igual manera, se podrá observar en él, a partir del simple criterio de extensión de páginas y palabras, la posibilidad de delimitar cuatro zonas precedidas por las apelaciones (también arbitrarias): *Novela*, *Novela corta mayor*, *Novela corta menor* y *Cuento largo*.¹⁰

	AUTORES	OBRAS	PÁGINAS	PALABRAS
NOVELA	Henry James	<i>The Turn of the Screw / Otra vuelta de tuerca</i>	103	37795
	Juan Rulfo	<i>Pedro Páramo</i>	98	33555
	Ernesto Sabato	<i>El túnel</i>	81	31800
	Henry James	<i>The Aspern Papers / Los papeles de Aspern</i>	78	39098
NOVELA CORTA	Adolfo Bioy Casares	<i>La invención de Morel</i>	62	24830
MAYOR	Yasunari Kawabata	<i>La casa de las bellas durmientes</i>	61	26200
	Gabriel García Márquez	<i>Crónica de una muerte anunciada</i>	59	27875
	Robert Louis Stevenson	<i>Strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde</i>	57	25721
	Miguel de Cervantes	<i>La gitanilla</i>	57	23474
	Ernest Hemingway	<i>The Old Man and the Sea / El viejo y el mar</i>	53	25016
	Juan Carlos Onetti	<i>Para una tumba sin nombre</i>	49	23078
	Gabriel García Márquez	<i>El coronel no tiene quien le escriba</i>	48	17382
	Julio Cortázar	<i>El perseguidor</i>	46	21394
	Franz Kafka	<i>La metamorfosis</i>	45	20844
	Juan Carlos Onetti	<i>Los adioses</i>	41	20937
	Alejo Carpentier	<i>Concierto barroco</i>	39	17635
NOVELA CORTA	Julio Cortázar	<i>La barca o nueva visita a Venecia</i>	28	12064

⁹ Con la complicidad de alguna persona, se “midieron” los textos y se rellenó el cuadro. Para ello, se tomaron en consideración textos descargados de Internet y transformados en documento de texto. Para facilitar la comparación todos fueron editados en hojas A4 conservando la misma: fuente (Times New Roman, 12 puntos), márgenes (2.5) e interlínea (1.5). De igual manera se preserva siempre el mismo montaje tipográfico-espacial: todos llevan en la primera página solo el título, mientras que el texto propiamente dicho comienza en la segunda; por último, nunca se cambia de página cuando aparecen las subpartes, que van siempre separadas por tres espacios en blanco y/o numeradas conforme a la voluntad del autor.

¹⁰ La SFWA propone da también un rango de medidas en número de palabras: *short-story*: menos de 7500; *noveletta*: entre 7500 y 17499; *novella*: entre 17500 y 40000.

MENOR	Carlos Fuentes	<i>Aura</i>	28	11221
	Gustave Flaubert	<i>Un cœur simple / Un corazón sencillo</i>	27	11412
	Mario Vargas Llosa	<i>Los cachorros</i>	26	13063
	José Emilio Pacheco	<i>Las batallas en el desierto</i>	26	11202
	Adolfo Bioy Casares	<i>La trama celeste</i>	26	9718
	Sergio Pitol	<i>Cementerio de tordos</i>	25	11750
	Xavier Villaurrutia	<i>Dama de corazones</i>	24	10851
	Adolfo Bioy Casares	<i>El perjurio de la nieve</i>	24	9933
	Juan Carlos Onetti	<i>El pozo</i>	23	10000
	Miguel de Cervantes	<i>El licenciado vidriera</i>	23	9487
	Ernest Hemingway	<i>The Snows of Kilimanjaro / Las nieves del Kilimanjaro</i>	23	8979
	José Revueltas	<i>El apando</i>	22	10594
CUENTO LARGO	Adolfo Bioy Casares	“En memoria de Paulina”	15	4833
	Jorge Luis Borges	“El congreso”	14	5832
	Jorge Luis Borges	“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”	14	5551
	Jorge Luis Borges	“El Aleph”	13	4746

En el cuadro anterior, urge señalar que, por supuesto, no pretendo reducir la determinación de lo genérico en la novela corta utilizando el criterio exclusivo de la extensión. No obstante, no resulta inútil visualizar de manera comparativa el conjunto de ejemplos elegidos.

El hecho de establecer una comparación en cuanto al número de páginas y de palabras muestra, aspecto curioso, la variabilidad de la medición. Así pues, comparando dos o más obras, un mayor número de páginas no coincide necesariamente con un mayor número de palabras. Señalemos entre varios casos, *El túnel* y *The Aspern Papers* o *La trama celeste* y el *Cementerio de tordos*.

Si de la medición se precisan con claridad en la lista tres espacios intermedios entre las cuatro variantes del corpus desde la novela al cuento largo, algunas preguntas resultan de particular interés. ¿Qué tan arbitrarias respecto al contenido resultan las fronteras anteriores? ¿*El apando* es quizá un cuento largo? ¿*The Aspern Papers* sería mejor una novela corta mayor? ¿Qué tanto estas fronteras son móviles o resultan imprecisas?

Por otra parte, la comparación permite corroborar, formalmente, cercanías: *El coronel no tiene quien le escriba* y *El perseguidor*; o distancias: *La invención de Morel* y *El pozo*.

Quizá este cuadro de alguna manera ayude a ver esa materia prima en el espacio del texto y a matizar nuestra percepción de la novela corta desde una modesta función *indicativa*.

ENTRE GÉNEROS TE VEAS

No es nada impropio considerar a la novela como el género de ficción abierto por excelencia. Desde Rabelais y Cervantes hasta nuestros autores más contemporáneos, es el género

teóricamente ilimitado en su extensión y de mayor *potencialidad* tanto en lo cuantitativo como en lo cualitativo. Espacio textual que posibilita la abundancia, en donde pueden coexistir sin barreras los diversos *parámetros*¹¹ textuales: espacios y tiempos, voces y personajes, temas y tramas, episodios e intercalaciones, niveles estilísticos y narrativos, diálogos y descripciones, finales simples o complejos. Es el género de la multiplicidad, de la pluralidad y de la pluridireccionalidad, capaz de integrar cualquier tipo de material textual.

Por otra parte, desde el punto de vista estrictamente opuesto en cuanto a la extensión, el género narrativo antípoda de la novela sería —gracias a la pericia de Monterroso: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.”—, el compacto ejemplo de microrrelato o microficción. Ahora bien, existe una tradición milenaria —desde las *arqueologías* de las *Escrituras* o del *Panchatantra* hasta Borges y Cortázar o Rulfo y Arreola— del género cuento, de extensión restringida, por supuesto, y cuyo espacio textual es limitado pero denso, breve pero conciso o como tanto se ha repetido con razón: esférico y “perfecto”...

Pero, y lo que nos interesa: ¿la novela corta? En cuanto a esta forma genérica, en la relatividad de su extensión se empieza a vislumbrar su esencia. Corta con respecto a la novela implica larga con respecto al cuento. Es cuantitativamente un espacio intermedio, un espacio de *entre dos*. Ahora bien, en este espacio intervienen también todos los parámetros textuales evocados para la novela.

De manera intuitiva, sí a mayor espacio textual se posibilita una mayor cantidad numérica de personajes, espacios, tramas *et al.* y, de igual manera, una mayor posibilidad de profundizar y desarrollar; para un espacio menor, inversamente, se tiende a la restricción: lo numérico en función de la profundidad, e inclusive al revés resulta posible. Así pues, la cuestión se puede replantear de la manera siguiente: ¿de qué manera dentro de ese límite espacial el autor selecciona y/o privilegia algunos de esos parámetros?, y ¿de qué manera lo cualitativo se combina con lo cuantitativo?

Efectivamente, un espacio textual reducido exige disminuir lo cuantitativo de espacios y tiempos, voces y personajes, temas y tramas, episodios e intercalaciones, niveles estilísticos y narrativos, diálogos y descripciones, finales simples o complejos, para combinarlo con su expresión cualitativa. Es decir, la variante de la relación *intensión/extensión*, en la que un mayor

¹¹ Lamento el escandaloso término, ojalá resulte útil.

número de uno de los parámetros anteriores tenderá a implicar un menor desarrollo en profundidad.

En particular, el espacio de la novela corta, en donde ya hemos constatado en lo cuantitativo su frontera móvil y fluctuante, lo intuyo como un espacio de lo flexible, de la variabilidad entre, de manera estricta, la macronovela y el microrrelato, de lo vario, pero no demasiado, de ese *entre dos*.

DE VARIABLES CONCLUSIVAS

Lo autorial / lo crítico

En el enfoque de lectura propuesto ha habido una doble vertiente: la relación entre el discurso del autor y del crítico o, mejor aún, entre lo autorial y lo crítico. Prefiero esta denominación que insiste en la cuestión del enfoque y no de la persona, puesto que en mi caso, ambos oficios no son ajenos: la creación en el crítico, la crítica en el creador. Esto es, en el dominio de la intersección.

De puntos de observación

El concepto de lo genérico puede ser visto de diversas maneras. Entre ellas distingamos una primera que lo considera como una categoría útil para nominar y describir, organizar y clasificar, para establecer *in fine* una normativa. Es decir, que da reglas y fija límites. Esta variante normativa tiene algo de *tranquilizador*, le permite al crítico tanto la distinción como la organización y la taxonomía: encontrar un orden. En cuanto al autor, para algunos casos, puede proveerle una categoría ilustrativa de la norma del género literario que quiere abordar, un molde formal de mimesis para su escritura; pero para otros, situados en una estética de innovación y de ruptura, lo normativo es percibido, como la tentación para hallar la fisura y el intersticio, como un límite por abolir, traspasar o superar.

Otra posible variante de lo genérico, opuesta a la anterior y más de los tiempos recientes, es la que ve la libertad de las fronteras tradicionales de la norma, la posibilidad de mixtura y de hibridez, de los aspectos evolutivos y transformacionales. Variante que se abre a la posibilidad de abarcar lo que queda fuera de la normativa tradicional: otra vuelta de tuerca de la genericidad.

De la novela corta: ecos finales

Ya he evocado anteriormente diversos planos de enfoque en la cuestión de lo posible y determinable de la novela corta: lo extensivo textual, lo editorial, la lectura, lo autorial empírico y lo crítico reflexivo.

La novela corta es el espacio textual de lo abierto y fluctuante, del entre dos, del ni... ni. Me agrada ver en él un espacio privilegiado de lo experimental, de la potencialidad de creación en nuestra actualidad. En esta época de celeridad, de cambios y movimientos, se convierte un espacio textual ideal de lectura accesible: de la breve versatilidad y de la densa levedad.¹²

Una coda autorial: de la intuición de situaciones factuales

En mis relatos que he considerado novelas cortas insisto en un par de situaciones factuales. La primera es la independencia del personaje: que de alguna manera se puede escapar y que por ese hecho abre un amplio abanico de posibilidades. Su vida en el texto exigirá otras acciones, que podrán implicar otros personajes, que necesitarán otros espacios y ambientes, que prolongarán o reducirán el tiempo, que requerirán voces y diálogos. Esto expresado así, no deja de ser un haz de posibilidades o, si se prefiere, una vía teóricamente infinita de formas de escritura.

Una segunda es la cuestión del final. En la práctica de la escritura de ficción no dejo de experimentar un fuerte elemento de intuición cuando se acerca la conclusión del relato. Es eso que me gustaría llamar la *sensación de fin*, en la que ya no hay nada que agregar o que quitar, que ya se llega a esa última versión en la que los personajes originalmente de mi invención y creación regresan sin exigir ningún ajuste, añadido o mejora, sin pedir nada, porque el texto ya está. La notable ventaja de la ficción...

¹² Desde hace un par años la astucia comercial de Gallimard promueve una colección de bolsillo con novelas cortas de grandes autores publicadas individualmente.