

# ENBREVE la novela corta en México

Anadeli Bencomo Cecilia Eudave

Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades Universidad de Guadalajara

Primera edición, 2014

D.R. © Universidad de Guadalajara
Centro Universitario
de Ciencias Sociales y Humanidades
Editorial CUCSH-UDG
Juan Manuel 130
Col. Centro, 44100
Guadalajara, Jalisco, México
Consulte nuestro catálogo en
www.publicaciones.cucsh.udq.mx

#### ISBN

Se prohíbe la reproducción, el registro o la transmisión parcial o total de esta obra por cualquier sistema de recuperación de información, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro, existente o por existir, sin el permiso previo por escrito del titular de los derechos correspondientes.

Impreso y hecho en México *Printed and made in Mexico* 

## Índice

Presentación	
Anadeli Bencomo / Cecilia Eudave	11
La novela corta mexicana: relato antiépico y subjetividades anómalas	
Anadeli Bencomo	15
Tres aspectos narrativos en <i>El evangelista</i> , novela corta	
de Federico Gamboa	
María Guadalupe Sánchez Robles	33
Otras vidas imaginarias: Mencía y Sor Adoración del Divino Verbo	
Gustavo Jiménez Aguirre	51
La búsqueda del artista: Ella(s) en <i>La señorita Etcétera</i>	
Esnedy Aidé Zuluaga Hernández	75
La revelación de Proserpina	
Gabriel Manuel Enríquez Hernández	101
Gritar en el brocal de un hondo pozo: dos acercamientos a <i>El libro vac</i> ío	
de Josefina Vicens como novela corta	
Eduardo Sánchez García	117
Polvos de arroz: el arte de construir el ridículo	
Luis Arturo Ramos	129

Aura y la teoría narrativa de Carlos Fuentes Pedro García-Caro	143
Querido Diego: doce cartas de amor y una breve novela OSWALDO ESTRADA	159
¿Qué es un adulto? Las batallas de lo intraducible en José Emilio Pacheco José Ramón Ruisánchez Serra	175
Una lectura de <i>Unión</i> de Juan García Ponce Magda Díaz y Morales	189
Género literario y estructura narrativa en <i>Cementerio de tordos</i> MARICRUZ CASTRO RICALDE	205
A pesar del oscuro silencio de Jorge Volpi:  Jorge Cuesta y elecciones afectivas del crack  TAMARA R. WILLIAMS	225
Contra lo prosaico: la novela corta como ideología en <i>Antes</i> de Carmen Boullosa	
EMILY HIND  La máquina-de-escritura-Bellatín	239
Lizette Martínez Willet	255
Novela corta a la bolañesa: receta para preparar <i>Amuleto</i> Adolfo Luévano	271
Novela corta, migración y presente en Señales que precederán al fin del mundo de Yuri Herrera FRANCISCO ESTRADA MEDINA	287

Mecanismos constructores de la novela corta en Bestiaria vida	
de Cecilia Eudave	
Carmen Alemany Bay	303
Autos usados de Daniel Espartaco: entre decadencia e ironía,	
la Generación X	
Sergio Fregoso Sánchez	323
Hacia una poética sobre la novela breve	
Cecilia Eudave	337

## Presentación

ANADELI BENCOMO

Una de las primeras cuestiones a las que invita el tema que congrega los textos de este libro tiene que ver con la relevancia de hablar sobre géneros narrativos en un momento disciplinario en el que los estudios literarios no privilegian las aproximaciones formalistas a los relatos ficcionales. Es justo entonces preguntarse por los objetivos que persigue un volumen sobre la novela corta en México durante los siglos XX y XXI. Lo más adecuado sería comenzar por referirnos al carácter panorámico de este trabajo en relación con dos proyectos que en cierta forma le preceden y lo informan en esta intención de presentar una revisión comprensiva de ciertos modos o momentos claves dentro de la narrativa mexicana. En primer lugar, el volumen se concibe dentro del programa de la Maestría en Estudios de Literatura Mexicana de la Universidad de Guadalajara lo que implica un diálogo cercano con los cursos, las lecturas y las investigaciones que se llevan a cabo en tal postgrado. En segundo lugar, es necesario reconocer que nuestro proyecto está igualmente afiliado a la iniciativa liderada por Gustavo Jiménez Aguirre quien desde el Centro de Investigaciones Literarias de la UNAM ha coordinado una iniciativa editorial en torno al género de la novela corta en México. Este grupo de investigadores y editores ha celebrado en años recientes un par de Coloquios sobre la Novela Corta, ha publicado dos volúmenes colectivos (*Una selva tan infinita*, tomos I y II) y ha puesto en marcha un extraordinario portal que reúne una extensa selección de novelas cortas, así como estudios críticos de los textos y autores compilados (www. lanovelacorta.com). En breve: la novela corta en México pretende entonces sumarse a estas instancias de estudio y rescate de algunos de los títulos más destacados dentro de la historia de la novela moderna en este país. Antes de proseguir debemos mencionar que el trabajo entre las coordinadoras de este volumen fue posible gracias al apoyo de una beca Fulbright-García Robles que promueve precisamente este tipo de colaboración binacional y que permitió que Anadeli Bencomo dictara un seminario sobre la novela corta dentro del programa de maestría en la Universidad de Guadalajara.

Resulta claro que al proponer una revisión de ciertos textos y momentos claves dentro de la historiografía literaria mexicana, estamos de alguna manera refrendado el Canon, ese listado de autoridad que se ha puesto en entredicho tras los embates de la crítica deconstruccionista y posmoderna. Y efectivamente, el lector encontrará en estas páginas estudios sobre obras incontestables de la tradición narrativa como *Aura* de Carlos Fuentes o *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco. Sin embargo, la intención al congregar estos trabajos críticos fue la de ensayar un recorrido menos transitado por los últimos cien años de la escritura novelesca en México. El itinerario y sus varias paradas conforman una bitácora que si bien no viola cierta cartografía consagrada, explora rutas alternas que se corresponden con las novelas cortas abordadas en esta ocasión.

Hablar de novela corta implica a su vez confrontarnos con el territorio de los parámetros genéricos que atañen al discurso narrativo. En otras palabras, nos lleva a pensar en los rasgos distintivos de este género. Qué es la novela corta, cómo se cuenta un relato dentro de sus coordenadas, cuál es la reacción lectora que propicia, son algunas de las preguntas a las que el crítico literario debe atender al aproximarse a un texto desde el cuestionamiento genérico. Estas interrogantes han sido atendidas en varias ocasiones por escritores y críticos literarios, y hoy en día gozan de una renovada atención provocada en gran parte por el auge creciente de los talleres de creación literaria y los programas académicos de escritura creativa.

Para responder a la primera de las preguntas: ¿qué es la novela corta?, se ha recurrido casi infaliblemente al paradigma comparativo que coloca a la novela corta en una especie de interregno entre el cuento y la novela. En esta introducción no nos detendremos sobre este punto, pues la poética a cargo de Cecilia Eudave que cierra este volumen se extiende de manera muy sugerente sobre el asunto de la autonomía genérica de la novela breve.

La interrogante acerca de la especificidad de la novela corta conduce igualmente a las reflexiones sobre la naturaleza del relato que se recoge

dentro de sus páginas. Escritores como Mario Benedetti, Ricardo Piglia o Luis Arturo Ramos, por ejemplo, han explicado la lógica que rige al relato de la novela corta desde distintas perspectivas. Para Benedetti la ley preponderante en el relato de la novela corta es la de la transformación dado que independientemente de que el énfasis recaiga en la narración de una anécdota, de un estado de ánimo o un retrato, lo que predomina es su representación como proceso, como devenir en curso. Es importante señalar además que este proceso recogido en el relato se representa generalmente como algo que ha comenzado antes de iniciar la narración propiamente dicha. La materia narrada se figura como un historial incompleto cuyas omisiones, según Piglia, constituyen el secreto o el enigma que perfilan al relato de la novela corta. Un relato que al omitir algunos precedentes e ignorar unos detalles a favor de otros, que al narrar a partir de la condensación más que de la tensión y al no organizarse de acuerdo a un orden causal, invita a una lectura en profundidad tal y como defiende Ramos en sus «Notas largas para novelas cortas». Se trata entonces de entender que el relato dentro de la novela corta no debe leerse exclusivamente de manera horizontal, sino verticalmente y entre líneas, a partir de los pliegues y las disonancias del discurso, y por sobre los posibles titubeos del narrador. Es en este sentido que la novela corta se muestra como una obra particularmente propicia para llevar a cabo una lectura atenta del texto, una práctica que nos invita a recorrerlo sin mayores prisas o atajos, que nos conduce incluso a la relectura como manera idónea de aproximación crítica.

También es importante destacar otros acercamientos a la novela corta que privilegian una lectura más formalista del texto, desentrañando sus estructuras dominantes, las regularidades temáticas o los propósitos narrativos, con la finalidad de proponer una posible sistematización del género. Si la postura del lector-escritor parecía ocuparse más de la materia contada, esta tendencia del lector-crítico se centra en distinguir las particularidades discursivas que regularizan al género narrativo. Varios de los artículos reunidos en este volumen sobre la novela corta en México se apegan a este afán por entender los mecanismos narrativos del género, sus inflexiones particulares, y recurren a ciertos estudios paradigmáticos

en este renglón, como el análisis de la crítica norteamericana Judith Leibowitz, o las ideas de Gilles Deleuze y Félix Guattari en «Tres novelas cortas, o "¿qué ha pasado?"» o la tipología propuesta por Mary Doyle Springer.

Debe asimismo considerarse otra posibilidad de lectura que se propicia al reunir a varias novelas cortas dentro del marco de una tradición literaria nacional. En esta oportunidad estamos no sólo hablando de novelas breves, sino de obras que se han gestado en México o por autores mexicanos en el período aproximado de una centuria. Cabe entonces ensayar la pregunta acerca de la especificidad genérica dentro de este contexto a partir de —al menos— una doble mirada crítica. De un lado y como parte de la operación comparativa más directa, se abre espacio a la discusión de una cierta novela dentro del corpus narrativo de un autor, tal y como lo veremos en el artículo dedicado a Cementerios de tordos de Sergio Pitol o a Amuleto de Roberto Bolaño. Por otro, la aproximación a una novela corta en particular invita a su contextualización en relación con estilos narrativos afines o distantes, en modo, tiempo, espacio, lenguaje, etcétera. Pensemos, por ejemplo, en la propuesta narrativa de los Contemporáneos frente a la novela de la Revolución, o la de novelas cortas como Querido Diego, te abraza Quiela o Son vacas, somos puercos frente a la moda de la nueva novela histórica en los ochenta, o la de la novelística de Mario Bellatín en vecindad temporal con la de la generación Crack.

Para cerrar estas observaciones, quisiéramos insistir en que este volumen busca inscribir la reflexión genérica dentro de las coordenadas de la literatura mexicana moderna. El canon de esta narrativa ofrece una nómina de novelistas consagrados (Mariano Azuela, Agustín Yáñez, Juan Rulfo, José Revueltas, Carlos Fuentes, Rosario Castellanos, Elena Garro, José Agustín, Salvador Elizondo, Fernando del Paso, Sergio Pitol, Juan García Ponce), y de cuentistas inevitables (Nellie Campobello, Julio Torri, Juan José Arreola, Juan Rulfo, Inés Arredondo, Amparo Dávila, Juan Villoro). Una lista similar de autores ejemplares dentro del género de la novela corta incluiría a varios de estos nombres, pero los asociaría a ciertos títulos que probablemente no han recibido una suficiente atención crítica. Esperamos que este libro ayude a solventar estas omisiones y que contribuya a proyectar esta modalidad particular de la narrativa breve en México.

## La novela corta mexicana: relato antiépico y subjetividades anómalas

ANADELI BENCOMO Universidad de Houston

Al ponernos en la tarea de cartografiar a la novela corta mexicana, surge en primera instancia la cuestión acerca de la pertinencia de dedicarnos a un análisis desde la perspectiva de los géneros narrativos. En una época donde la crítica literaria parece estar cada vez más colonizada por la vertiente de los estudios culturales o la historiografía fundada sobre el principio del protagonismo de los autores canónicos, ¿cuál es entonces la relevancia de aproximarnos a la narrativa desde los criterios genéricos?

A manera de posible respuesta a esta pregunta, defenderé la idea de la novela corta como una modalidad narrativa que se rige por ciertos criterios de construcción textual y discursiva que vale la pena reconocer. Asimismo parte de mis observaciones irán más allá de los horizontes textuales del género en un intento por pensar a un conjunto de obras como ejemplo de formas que responden a un contexto sociocultural particular.

Por ello debo comenzar aclarando que las observaciones que desarrollaré en las siguientes páginas no son válidas para todas las novelas cortas escritas en México a partir del siglo XX, puesto que pretendo realizar un recorte sobre este corpus de obras para subrayar un particular grupo de títulos y autores que me permiten avanzar en mi propia hipótesis de lectura, que tiene que ver con la consideración de la novela corta como relato antiépico. El género de la novela corta es obviamente un campo temática y estilísticamente heterogéneo que admite operaciones tipológicas de distinta índole. En este sentido, la especificidad narrativa que discutiré a continuación se fundamenta en el reconocimiento de un cierto tipo de

novela corta caracterizada por los relatos de la desilusión, de la derrota, del fracaso; en otras palabras, por historias antiheroicas.

Las narrativas épicas modernas son consideradas por la crítica como modelos ficcionales que se caracterizan por la centralidad de un héroe y por proponer una visión totalizadora que representa la complejidad del universo al que se refieren.¹ Se asocia así a la narrativa épica con los macrorrelatos culturales, con una visión de mundo que se corresponde con lo que en términos foucaultianos podríamos referir como un orden del discurso, donde la épica representaría un cierto orden superior dada su ambición moralizante y su apelación más o menos directa a un sistema indiscutible de valores. Es por ello que también podríamos asociar a las formas épicas con las estrategias de la retórica, en cuanto recurso persuasivo o dispositivo discursivo del poder.

Ésta es precisamente mi primera hipótesis de lectura que consiste en contrastar a las narrativas épicas como modelos retóricos, con el caso particular de la novela corta que se correspondería a mi juicio con matrices prosódicas del discurso. Valdría la pena detenernos a dilucidar la relación entre la narrativa épica y el discurso retórico recurriendo al crítico italiano Franco Moretti, quien en su revisión del concepto de retórica (Signs Taken for Wonders) afirma que el objetivo persuasivo del discurso retórico no es el de establecer una verdad intersubjetiva sino defender un sistema particular de valores. La premisa de Moretti nos ayuda a comprender cómo la noción de una literatura épica, al menos bajo el modelo hegeliano,² puede concebirse como una forma narrativa retórica que busca reproducir su representación como visión totalizadora y persuasiva de su cultura. Cuando Moretti se refiere al desinterés de la retórica por establecer una verdad intersubjetiva, es válido entonces contrarrestar el

<sup>[1]</sup> La épica en el sentido clásico es definida como «una particular forma narrativa que aunque se basa generalmente en hazañas heroicas en el campo de batalla, es parcialmente ficcional. Se define como un tipo de poesía narrativa que celebra los logros de algún personaje heroico histórico o tradicional» (Goody 7, la traducción es mía).

<sup>[2]</sup> Para Hegel, la *novela* surgida en el siglo XIX en Europa puede considerarse como la forma épica de la modernidad burguesa. Sin embargo, tanto para Hegel como para otro teórico de la novela burguesa como Lukács, la novela burguesa se estimaba como un género degradado en comparación con el paradigma de la épica griega clásica.

modelo retórico-épico con la noción bajtiniana de narrativa dialógica, ésa sí de naturaleza marcadamente intersubjetiva.³ En su ambicioso estudio acerca de las grandes novelas épicas de la modernidad occidental (*Modern Epic*), el crítico se refiere a la disyuntiva que enfrentaban las narrativas del siglo XIX entre los modelos de la novela realista burguesa al modo de Dostoievski, por ejemplo, y los paradigmas épicos ilustrados por obras como el *Fausto* de Goethe. El panorama que recorre Moretti al abordar distintas obras de la épica moderna termina por concluir que la retórica inherente al paradigma épico se muestra como recurso fallido en estas obras monumentales cuyo impulso totalizador no logra trascender las aporías y la fragmentación de la modernidad occidental. Son precisamente estas aporías de la modernidad las que atentarían en contra de la afirmación del héroe épico y de su mundo entendido como una totalidad de sentido.

Mudándonos del ámbito de la novela mundial de Moretti al espacio más local de la narrativa mexicana y los comienzos del siglo XX, podríamos sugerir cómo la novela de la revolución instauró en su momento una cierta modalidad de narrativa épica. La Revolución mexicana en cuanto proyecto político y sociocultural volvía propicio el marco épico como encuadre predominante para la narrativa acerca de este particular momento en la historia nacional. La épica novelesca buscaba traducir narrativamente la lógica histórica o la razón nacionalista detrás de este acontecimiento. No sorprende entonces que dentro de la mayoría de las historias de la literatura mexicana, la novela de la revolución marque un hito inevitable, e incluso un punto de partida de la modernidad narrativa.<sup>4</sup>

<sup>[3]</sup> Es importante señalar la diferencia entre la teoría de la novela burguesa vista por Hegel y Lukács como una forma derivada de la matriz primigenia de la épica clásica y la visión de Bajtín que considera a la novela burguesa como una propuesta menos derivativa o estática. En lugar de una versión un tanto degradada de la épica, el crítico ruso ve en la novela realista del XIX un válido intento por liberarla de las preceptivas clásicas y su vinculación con una clase hegemónica que construye y legitima su propia mitología narrativa. En otras palabras, la narrativa épica tiende a ser una forma monológica defensora de cierta clase en el poder (la aristocracia, por ejemplo), mientras que la novela considerada por Bajtín como forma dialógica estaría abierta a la inclusión de voces, personajes y situaciones que no corresponden entera o necesariamente al poder o clase dominante.

<sup>[4]</sup> Cuando se habla de la modernidad literaria en México, generalmente se recurre al ejemplo del grupo de los Contemporáneos quienes fueron en gran medida los gestores de la vanguardia posrevolucionaria. A pesar de que los escritores Contemporáneos fueron más

Ahora bien, ¿qué ocurriría si en lugar de reiterar los lugares habituales de la historiografía literaria mexicana intentáramos recorrer el mismo panorama a partir de los ejemplos de la novela breve? ¿Qué direcciones tomaría además este recorrido si en lugar de privilegiar los *modos retóricos* de la ficción, insistiéramos en recorrer el *modo prosódico* de narración?

Se hace necesario a estas alturas de mi argumentación precisar el concepto de la narrativa como prosodia para luego explorar las posibles relaciones entre la prosodia narrativa y el género de la novela corta. Teniendo este objetivo en mente, recurro a las observaciones de Hans Gumbrecht quien alude a la lectura literaria como una práctica que nos pone en contacto con una experiencia sensorial. Gumbrecht nos habla de una cierta fenomenología literaria que tiene que ver con la manera en la que percibimos los textos y con la idea de que ellos nos envuelven dentro de una atmósfera que nos remite al clima cultural en el cual estos textos fueron producidos.<sup>5</sup> Se trataría entonces de subrayar el carácter evocativo de las narraciones que nos sustraen a un ambiente de época, permitiendo un cierto tipo de lectura histórica. En otras palabras, si las narrativas épicas a las que nos hemos referido hace un momento nos invitan a subrayar ciertos proyectos nacionales o regionales dentro de la trama de la literatura, el modo de lectura propuesto por Gumbrecht nos invita a su vez a pensar en otras obras que dentro del espectro narrativo destacan por su voluntad de traducir textualmente un cierto aire de época al modo en que lo logran escritores como Antón Chéjov o Henry James.

Para desarrollar esta explicación se hace necesario que iniciemos el recorrido por algunas de las novelas que bien pueden ilustrar estas premisas de lectura. Si nos trasladamos al momento de irrupción y popularización de la novela de la Revolución mexicana, podríamos traer a colación dos novelas que se publicaron en 1911, en plena efervescencia de la contienda. Me refiero a la *La majestad caída* de Juan A. Mateos y *Andrés Pérez, maderista* de Mariano Azuela, dos textos que incorporan en sus páginas el

propensos a la obra poética, también figuran como autores de novelas cortas memorables como *Novela como nube* de Gilberto Owen, *Damas de corazones* de Xavier Villaurrutia o *Proserpina rescatada* de Jaime Torres Bodet.

<sup>[5]</sup> Esta idea es deudora sin duda de la noción del aura artística defendida por Walter Benjamin.

tema inmediato de la revolución. Juan A. Mateos, escritor decimonónico y apegado a los modos folletinescos emplea la prosa retórica para narrar los eventos. David Lodge, en *El arte de la ficción*, define a la prosa retórica como un tipo de escritura con una marcada inflexión literaria (154-59). En otras palabras, la prosa retórica al dejar clara su voluntad estilística plegada a formas y figuras heredadas genéricamente, coloca al discurso escrito como el terreno de la maestría expresiva por excelencia. Walter Benjamin a su vez señalaba en *El narrador* cómo el advenimiento de las ficciones novelescas modernas había marcado el ocaso de las narraciones orales, patrimonio de la épica (65). La novela burguesa moderna promulgaba así la era de la prosa y el estilo, por sobre la narración y el valor de la experiencia que se asociaban con las matrices orales del relato.

La afectación de los modos retóricos funcionaba en algunos casos como paliativo ante un relato que veía devaluado su arsenal épico y que sin embargo no quería figurar como narración de segundo grado. Esta prosa retórica más propia del siglo XIX que de las ficciones modernas sobrevive a manera residual en novelas como *La majestad caída*, cuyo comienzo resulta una buena muestra de este estilo:

En el valle más lindo del mundo, donde dijo el Génesis: «Aquí», plantando las joyas más valiosas de sus secretos, los picos nevados de «La Mujer Blanca» y de la «Estrella que humea», el Popocatépetl y el Iztaccíhuatl, destacándose sobre el azul del infinito, con su voz de rayos y de ritmos de tempestad. Allí donde tendió sus lazos, espejos purísimos donde se asoman las vívidas estrellas de las constelaciones. Allí donde pululan los jardines flotantes, que arrojaron en montón las perfumadas flores que columpiaron en las gargantas de las vanidades antiguas, que viven todavía, con su mirada altanera bajo las bóvedas de los museos, como los vencidos de la civilización y de la historia. Allí está tendida dulcemente la virgen de Anáhuac, la gran Tenoxtitlán, reclinada en la colina suntuosa de Chapultepec, como un nido de águilas... (5).

Este estilo retórico que es voluntad clara en la novela de Mateos, se debilitará con la incursión de la prosa moderna que ya despunta en otras novelas de la revolución como en *Andrés Pérez, maderista* que propone no sólo un estilo menos afectado, sino el protagonismo de personajes que ya no se recortan con estatura heroica. La prosa de Azuela en esta novela de

1911 es mucho más ágil y sencilla que la de Mateos. De tal manera que el comienzo de *Andrés Pérez, maderista* recurre a los modos del periodismo al abrir sus páginas con una supuesta nota de prensa que contrasta con el fragmento de *La majestad caída* que citamos líneas arriba. Al tono objetivo de esta nota le sucede luego la narración en primera persona de un protagonista, Andrés Pérez, que pronto muestra su catadura antiheroica en la forma de un arrojo revolucionario que es pura impostura: «Su entusiasmo me hacía sentirme ridículo. En ocho días de vida campestre mi cuerpo ha recobrado la salud y mi espíritu la serenidad. Y con esto, naturalmente, mis arrestos de político ocasional se han evaporado. Si abro la boca ahora, mis tiradas de revolucionario asomarán al instante su pobre ley» (12).

Habría que señalar además que la novela de Mateos y la novela corta de Azuela a pesar de sus diferencias estilísticas comparten la perspectiva crítica frente a la revolución. La novela de la Revolución mexicana contra lo que podría esperarse no se ajusta a los paradigmas épicos del heroísmo individual y colectivo sino que se decanta dentro de una acendrada reprobación de la violencia generada por una lucha que termina desvirtuándose al traicionar sus objetivos. Mucho más directa en esta crítica resultaría la narrativa posrevolucionaria, como la ejemplificada por la novela corta de Renato Leduc, El corsario beige (1940). Su protagonista, Baldomero López, aprendiz de político de provincias carece por completo de cualidades encomiables o de virtudes que lo coloquen dentro de cualquier categoría heroica. Es, en este sentido, uno de esos sujetos débiles a los que se refiere Franco Moretti en El burgués. Una de las hipótesis centrales en este estudio es precisamente que con la consolidación de la burguesía capitalista en la Europa del siglo XIX sucede un cambio importante en las narrativas novelescas donde la ausencia de un héroe sólido es compensada con una prosa protagónica sobre la cual se sostienen las ficciones realistas. Es el afán estilístico de esta prosa el que ocuparía entonces ese rol central anteriormente asignado al héroe protagónico. Ahora bien, Moretti argumenta además que esta prosa burguesa se caracteriza por los rellenos descriptivos donde no ocurre mayor cosa pero que refuerzan la sensación en el lector burgués de hallarse frente a un ambiente familiar. Esta labor ambientadora de los rellenos en la prosa novelesca no encuentra mayor sentido dentro de la economía narrativa de la novela corta que no puede permitirse estos paréntesis digresores pues atentan en contra de la intensidad expresiva que caracteriza a este género breve. Sin embargo, y volviendo al ejemplo particular de *El corsario beige* de Leduc, podemos reconocer un tipo particular de novelas cortas donde la carencia de una trama/personajes épicos es suplantada narrativamente con un acento particular en la prosa. Un énfasis que no se logra con el trabajo distendido de los rellenos propuestos por Moretti al hablar de la novela del XIX, sino a partir de una intensidad prosódica de la prosa novelesca.

Tal inflexión prosódica de la prosa de la novela corta consiste en el énfasis puesto en la entonación del discurso que termina por recrear de manera intensa y efectiva un modo de habla y de discurrir vinculado al tópico central de la narración. Si bien es cierto que la novela corta se caracteriza por circunscribirse temáticamente a un tópico central (Leibowitz), habría que entender que esta capacidad centrípeta del género se consigue no sólo a partir de una reiteración de acciones paralelas dentro de la trama, sino que puede también alimentarse a nivel expresivo al otorgarle a la prosa una univocalidad prosódica, una textura monoglósica (para decirlo en términos bajtinianos).

En *El corsario beige* es fácil reconocer este modelo de la novela corta de tono dominante, gracias a esa cadencia de la prosa que encontramos en los distendidos diálogos de los personajes. Hay dentro de la novela una concentración expresa en el modo de expresión de los políticos postrevolucionarios. La novela recrea muy efectivamente este efecto de tonalidad a partir de una intensidad que deviene incluso paródica en su monotonía exacerbada:

Y el atildado licenciado siguió diciendo... Pero para no fatigar a la república eludo repetir lo que el atildado licenciado siguió diciendo, porque, como si el coronel Buelna y yo fuésemos la república, el atildado licenciado nos habló en el mismo tono en que desde hace muchos años vienen hablando a la república sus más desinteresados redentores; en el mismo tono en que han aprendido a dirigirse a la república los jóvenes precoces que en 1910 lactaban todavía pero que no obstante hicieron, cantando, la revolución; en el mismo tono muy hombre en que hablan los ex «dorados» de Pancho Villa que ignoran que los «dorados» de Pancho Villa se acabaron en la carga épica de Otates; en el mis-

mo tono en que hablan todos los pintorescos pergeñadores de filmes y anécdotas de la revolución que tanto prestigian a la república; en el mismo tono profundamente generoso en que hablan siempre los traficantes... (91-92).

Este acento deliberado de la prosa prosódica, monocorde o monotonal, es indudablemente uno de los hallazgos expresivos de la novela corta pues dentro de un marco narrativo acotado este estilo fructifica y se sostiene. Extender tal intensidad prosódica en una novela extensa mitigaría muy probablemente su efecto expresivo. Pensemos, por ejemplo, en la intensidad prosódica de la escritura de José Agustín en La tumba (1964) o en la de La casa que arde de noche (1971) de Ricardo Garibay. En ambos casos, la cadencia de la prosa contribuye a generar una lectura del stimmung del que nos habla Gumbrecht y que consiste en la capacidad de ciertos textos literarios de envolvernos física y emocionalmente. Esta potencia del texto de arrastrarnos dentro de su dimensión material y anímica, se intensifica de manera particular en las novelas breves dada esa unidad de impresión que en buena parte define la experiencia de su lectura.

Pasemos ahora a otra fecha crucial de la historia literaria mexicana para ubicarnos en el año 1958, momento de publicación de La región más transparente de Carlos Fuentes, pero también de las novelas cortas Polvos de arroz de Sergio Galindo y El libro vacío de Josefina Vicens. La región más transparente se figuró en ese entonces como la punta de lanza de la narrativa urbana que se correspondía con el milagro mexicano como momento de optimismo nacional. La novela total de Fuentes, se presenta como el correlato literario de la modernización mexicana, que al igual que la Revolución se abría camino dejando a su paso ciertos modos culturales desplazados a las márgenes del imaginario nacional del progreso y la urbanización. Resulta obvio que el mundo de la provincia retratado por las novelas de Galindo constituye una de esas parcelas donde se hace difícil la transcripción épica de personajes cuyos valores y comportamiento son percibidos como residuales o anacrónicos. Para el crítico Domínguez Michael el acierto narrativo de Galindo reside en la «búsqueda de las posibilidades del realismo» a partir de su «insistencia en narrar aquella vidas sordas e inútiles que la novela ignoraba» (147). La protagonista de la novela de Galindo, Camerina Rabasa, se muestra de entrada como un temperamento anacrónico, un carácter fuera de moda como lo manifiestan sus afeites aludidos en el título, su reclusión hogareña y su entorno provinciano. Sin embargo, a este personaje la humaniza su ilusión por vivir más allá de las constricciones de su destino. La historia es simple, una solterona septagenaria se embarca en una relación epistolar y romántica con un joven de la capital a quien ha contactado a partir de la sección de correspondencia de la revista Confidencias y decide concertar el encuentro personal a partir de una visita a la ciudad de México, empresa que se verá frustrada cuando su propia inseguridad se tope con la burla de los familiares que descubren las cartas y el motivo real del viaje de la vieja tía a la capital. El relato se carga entonces con un dramatismo que arroja sus mejores frutos al verterse dentro del formato intenso de la novela corta, que dibuja el pasado de la protagonista en un ambiente de reclusión en una casona de la provincia donde nada acontece, donde el único prospecto de marido termina por revelarse como promesa fallida mientras la protagonista y su hermana envejecen tejiendo piezas decorativas para los escasos clientes de un pueblo que les ha vuelto la espalda a raíz del incidente deshonroso de una hija ilegítima que es resultado, para mayor desgracia, de la violación de la hermana de Camerina por parte de su novio. Trama pueblerina que alcanza estatura novelesca gracias a la capacidad de Galindo de sumergirse en estas existencias anodinas para descubrir sus dramas ocultos.6 Camerina se convierte en un personaje entrañable en medio de la madeja de acciones e ilusiones que la retratan como un temperamento romántico incapaz de claudicar a sus sueños de afecto y emociones. Aunque si bien es cierto, como afirma Michael Domínguez, que la caracterización de los personajes de las novelas de Galindo les otorga estatura literaria, habría que prestar atención al tono patético de la narración que entra en conflicto con la supuesta personificación redentora de los personajes. Polvos de arroz, narrada en tercera persona, recurre a una entonación que pone en evidencia la ambigüedad del texto, ambigüedad marcada por la tensión entre la redención romántica del personaje y el acento cruel de la prosa que reconstruye la desgracia de la heroína. En

<sup>[6]</sup> Otra novela corta que explora magistralmente el personaje de la solterona dentro del ámbito provinciano es *Una de dos* (1994) de Daniel Sada.

otras palabras, el temperamento burlón de la narración termina por imponer su perspectiva, arrastrando a la novela hacia el terreno de un relato tragicómico. La impresión que priva al leer *Polvos de arroz* es la del modo en cómo el narrador ridiculiza el patetismo de la historia. ¿Qué nos dice entonces esta novela corta acerca del clima de la época en la cual se inscribe y cómo se compara con la prosodia narrativa de otras de las novelas mencionadas?

En principio y de manera determinante *Polvos de arroz* se refiere a una historia de subjetividades desplazadas por las lógicas culturales emergentes y no a la irrupción de nuevas subjetividades como en el caso de *El corsario beige* o *La tumba*. Pero mientras otras novelas cortas, como *El evangelista* (1922) de Federico Gamboa, ponen el énfasis en una perspectiva nostálgica y enjuiciadora ante los nuevos tiempos, la novela de Galindo parece dejar menos espacio para el remilgo de quienes se han visto superados por los vientos modernizadores. En este sentido, la novela de Galindo es mucho más cercana a *El libro vacío* de Vicens, pues ambas novelas enfatizan narrativamente la perspectiva patética, a partir de un tono que no se toma en serio el drama de sus personajes.

Cuando me refería líneas arriba a la unidad de impresión como una de las marcas de la novela breve, apuntaba al efecto particular que produce un texto caracterizado por un tono que domina el conjunto narrativo, resaltando la prosodia del discurso. De este modo, el juicio provocado por la lectura de una novela breve se emite generalmente en referencia a esta impresión dominante. Por ello cuando hablamos de *Polvos de arroz* o *El libro vacío* como instancias de narrativas patéticas estamos resaltando un fenómeno de ánimo expresivo que orquesta de manera determinante la recepción lectora. Podríamos citar otros ejemplos para apoyar esta idea y, con este fin, voy a referirme a dos novelas, una corta y otra de tipo total.

Querido Diego te abraza Quiela (1978) y Palinuro de México (1977) se publican a finales de los setenta dentro del período conocido como el postboom. La novela epistolar de Poniatowska queda enmarcada dentro de los parámetros de la novela corta, mientras la de Fernando del Paso se adjudica con justicia el rótulo de novela total por su ambición de representar un mosaico abigarrado y descomunal de la civilización mexicana

y occidental. Recurro a estas dos novelas en particular pues en ambas se hace evidente el rol protagónico de la prosodia narrativa o, en otras palabras, porque en ambas instancias se hace palpable la intención de imprimir un tono narrativo particular que condiciona el efecto del texto. En el caso de la novela de Poniatowska, el recurso del discurso epistolar refuerza su efectividad al volcarse dentro de una expresividad monótona que va *in crescendo* al tiempo que la historia de Quiela, la ex mujer de Diego Rivera que escribe las cartas, marca claramente una trayectoria degenerativa. Uno de los logros de esta novela corta consiste precisamente en hacer corresponder estas dos direcciones del texto, la de la historia y la del discurso, de manera inversamente proporcional: en la medida en que la historia se hace predecible para el lector, éste es interpelado de manera creciente por el tono desesperado de las cartas, por esa invocación del personaje que termina por callar en el momento en que la tonalidad del texto alcanza uno de sus tantos clímax.

Por su parte, en Palinuro de México el lector reconoce igualmente el protagonismo de la tonalidad narrativa, pero ésta no se representa como un ejercicio de intensidad como en el caso de Querido Diego sino como una práctica de proliferación paroxística de la prosodia narrativa. Si nos viéramos obligados a condensar el efecto prosódico de la prosa de Palinuro tendríamos que admitir que éste sería probablemente un ejercicio fallido pues la factura de la novela total no se aboca a representar una voluntad única de entonación o modulación narrativa. En este sentido, la novela corta de Poniatowska podría entenderse como una composición dedicada a un instrumento solista, digamos que como un concierto para violín; mientras que la novela de Fernando del Paso se asociaría con el modelo de una partitura para una orquesta sinfónica. Y entonces aquí valdría la pena apuntar a la referencia que hizo el narrador David Toscana en un alguna ocasión con respecto al hecho de que existen novelas de solistas y novelas de coro: lo que nos lleva a pensar en la novela corta como una obra de solistas donde privan la historia de un protagonista y también los acordes prosódicos de un único instrumento.

Si aceptamos como cierta esta particular naturaleza prosódica de la novela corta, valdría la pena que intentáramos una vuelta de tuerca adi-

cional para esta hipótesis de lectura, con vistas a considerar una posible funcionalidad cultural de este género narrativo. Es preciso reiterar que estoy trabajando con un recorte particular de la novela corta mexicana que centra su atención en ciertos textos donde se hace evidente una marcada vocación por los relatos patéticos, tanto en su trama como en su entonación. Si además insistimos en la relación contrastiva de estas novelas cortas con las novelas épicas o totales coetáneas, podríamos pensarlas como dos formas culturales que enfatizan cada una a su manera la experiencia de la modernidad literaria. De un lado, las macronarrativas de la novela total buscan reinstaurar discursivamente un sentido a la experiencia compleja de la modernidad, haciendo acopio de un temple narrativo que tanto en su versión optimista, pesimista o mágica, encuentra su mejor expresión en el marco de la novela distendida donde se dan cita una multiplicidad de caracteres y tramas. Por contraste, el tipo de novela corta que hemos llamado antiépica enfatiza ciertas parcelas extemporáneas de la modernidad ya sea por su acento nostálgico, patético, o individualista que marcha a contracorriente de la vigorosa novela totalizadora. Esta tendencia de ciertas narrativas de la novela corta pondría de manifiesto cierto malestar de época, que en su carácter monótono acusa las patologías marginales de la modernidad. En consecuencia, si la novela entendida como épica se expresa bajo el modelo de una epopeya nacional, o del relato urbano de la hibridez y el sincretismo modernos, o como narrativa histórica capaz de reunir épocas y personajes variados en una misma trama, la novela corta patética puede leerse como el relato recurrente de las historias fallidas de ciertas subjetividades anómalas de la modernidad.

### Subjetividades anómalas

Voy a comenzar este apartado citando el epígrafe de Borges que encabeza el primer tomo de *Una selva tan infinita*: «Una vez hubo una selva tan infinita que nadie recordó que era de árboles», pues esta frase nos hace pensar en la imagen del sujeto social colectivo moderno como esa entidad que encubre al individuo. Adicionalmente quiero recurrir al refranero popular para traer a colación aquella sentencia que afirma que «árbol que nace torcido jamás su tronco endereza». Traslademos a continuación este

árbol torcido a la selva infinita y agudicemos la vista hasta percibir el elemento dentro del conjunto forestal. Este miembro torcido crea una disonancia dentro de la armonía y la simetría vertical del bosque, destaca por su anomalía del mismo modo en que lo hacen algunos sujetos dentro del colectivo social. Según Foucault, el siglo XIX había instituido ciertas exclusiones sociales basándose en las categorías psiquiátricas del monstruo, el incorregible y el onanista, todas ellas expresiones de lo anormal. A esta tríada yo añadiría una cuarta categoría heredera de la modernidad industrial del XIX: el marginal, una suerte de producto defectuoso de la fábrica social cuya irregularidad se reconoce por una sensibilidad exacerbada, un individualismo patológico, una propensión al ocio o al pensamiento, en pocas palabras un paria dentro de la familia industriosa moderna.

¿Cómo negar el papel relevante que en la descripción narrativa de estas subjetividades anómalas tiene el género de la novela corta? A este respecto, y dentro del marco de la novela realista moderna podemos remontarnos a uno de los textos fundadores de esta tipología en Las memorias del subsuelo (1864) de Dostoievski, esas notas atormentadas de un funcionario ruso marginal que monologa sobre sus particulares ideas de la moral y el libre albedrío. Si bien este tipo de obra entroncará más tarde con las narrativas existencialistas de mediados del siglo XX, será hacia los momentos epigonales de la modernidad donde veamos la explosión de novelas cortas que abrevan de esta corriente. El caso mexicano no es ninguna excepción y a partir de la última década del siglo XX contamos con varias muestras ejemplares de este subgénero dentro del campo de la novela corta. La muerte del instalador (1996) de Álvaro Enrigue, Amuleto (1999) de Roberto Bolaño, Salón de belleza (1999) de Mario Bellatín, Recursos humanos (2007) de Antonio Ortuño, Llamadas de Ámsterdam (2008) de Juan Villoro, Bestiaria vida (2008) de Cecilia Eudave, Mickey y sus amigos (2010) de Luis Arturo Ramos, Autos usados (2012) de Daniel Espartaco Sánchez son todas novelas cortas que se inscriben dentro de esta corriente.

A pesar de que la narración se construya desde distintas perspectivas y de acuerdo a diferentes estilos, priva la impresión de un *corpus* novelesco caracterizado por estas figuras antiheroicas que remiten a esos árboles

torcidos en medio de la selva infinita de las subjetividades postmodernas. En La muerte del instalador, por ejemplo, nos encontramos con el diario de un individuo burgués ególatra que nos recuerda por momentos al protagonista de Ensayo de un crimen de Rodolfo Usigli gracias a su representación de un ambiente social decadente, donde proliferan esos individuos desechables definidos por Giorgio Agamben como los excedentes de las sociedades contemporáneas, individuos cuya existencia queda fuera de la categoría cívica de los derechos políticos, haciéndolos prescindibles y descartables. El homicidio de estos sujetos excluidos de la trama social dentro de un estado de excepción, no se considera delito pues ellos no están cobijados bajo la pertenencia por derecho a una comunidad. La muerte del instalador en la novela de Enrigue o de los enfermos de sida en la novela de Bellatín, no dejará mayor huella dentro de un tejido social que prescinde impunemente de estas subjetividades anómalas. Son anómalos los drogadictos como el instalador de la novela de Enrigue, los homosexuales y los travestis desahuciados en el matadero del Salón de belleza de Bellatín o los enanos de Mickey y sus amigos de Ramos.

Es a partir de esta insistencia de ciertas novelas cortas mexicanas por representar estas subjetividades excedentes y anómalas que podemos aventurar la hipótesis de lectura de estas obras como formas culturales. Al referirme a las novelas cortas como formas culturales apunto a esa dimensión extratextual de la narrativa que se construye como un contrato particular de lectura que inscribe a la ficción dentro de un diálogo con las circunstancias sociales que lo hacen inteligible. Son estas novelas breves entonces no sólo relatos de ciertas torceduras individuales, marginadas del discurso nacional como acontece en *El evangelista*, *Polvos de arroz* o *El libro vacío*, sino episodios del macrorrelato de la postmodernidad globalizada que arroja a estas individualidades en un abismo o fosa común junto con sus historias prescindibles dentro de la narrativa mayor de la Historia escrita con mayúscula.

Para ilustrar estos dos tipos de caída que encontramos en ciertas novelas cortas mexicanas, traeré a colación los pasajes finales de *Polvos de arroz* y *Amuleto* respectivamente. El final de la novela de Galindo nos presenta la imagen del derrumbe del personaje de Camerina Rabasa en los

siguientes términos: «Quería morirse, acercarse a un abismo y dar el paso, caer; pero caer en algo absoluto, negro, hondo, donde ya nada sucede, donde no existen las voces, ni las risas, ni los números. No pensar jamás en números, no saber que tenía setenta, setenta abominables, ridículos, años... ¡No! ¡No!...» (53).

Esta es la descripción de una derrota anímica, la sensación de desengaño (de ridículo dirá Ramos en su ensayo incluido en este libro) a la que se enfrenta de una vez por todas este personaje que se había aferrado a la ilusión como el recurso alentador de su existencia nimia y provinciana. Por su parte, el final de *Amuleto* representa una caída abismal de una naturaleza menos individualista:

Así pues los muchachos fantasmas cruzaron el valle y se despeñaron en el abismo. Un tránsito breve. Y su canto fantasma o el eco de su canto fantasma, que es como decir el eco de la nada, siguió marchando al mismo paso que ellos [...] Y aunque el canto que escuché hablaba de la guerra, de las hazañas heroicas de una generación entera de jóvenes latinoamericanos sacrificados, yo supe que por encima de todo hablaba del valor y de los espejos, del deseo y del placer.

Y ese canto es nuestro amuleto (153-4).

Este descenso de los jóvenes aparece conjurado en este pasaje culminante por las fuerzas del deseo que habían abandonado a Camerina Rabasa en su desengaño final. La narrativa del fracaso de una generación encuentra en su recuento, en las páginas de esta y otras novelas una posible vía de redención contra el olvido a partir de las memorias de esta especie de subsuelo o de abismo donde han sido depositadas las historias de los sujetos desechables. Se trata entonces de pensar en la novela corta como un recurso posible de recuperación de aquellas existencias que se sienten amenazadas de ser borradas de la trama colectiva, de la Historia. Y es precisamente, ante el riesgo de la muerte insignificante que arrastra consigo a personajes y existencias prescindibles que el recurso de la narración se figura como artefacto de afirmación. Esta parecería al menos ser la constatación que ser percibe en novelas como *El libro vacío* y *Salón de belleza* cuyos narradores admiten que su relato es una manera de salvar el vértigo

que produce la idea de la muerte como clausura intrascendente de la existencia. La sociedad podrá prescindir de individuos como el fallido escritor o el dueño del salón de belleza, quienes serán olvidados seguramente por sus congéneres que ni siquiera habrían registrado su existencia. La muerte intrascendente es la marca de nuestra época, como apuntaría Agamben y como pareciera representar Enrigue cuando en su novela, la caída y muerte accidental de uno de estos tipos prescindibles —un tal Simón Bolívar— no interrumpe la fiesta. El gesto del nombre de este personaje que se desploma del balcón de un apartamento para estrellarse en la banqueta en medio de la indiferencia general de los asistentes a la reunión y de los agentes policiales que registran el deceso, nos habla del fin de la Historia como ese relato consagrado a inmortalizar a los heroísmos singulares.

En relación con esta empresa desmitificadora a la que se adscriben las novelas citadas en este apartado, podemos mencionar el gesto intencional del género por desollar a sus personajes de una investidura que les otorga una cierta identidad colectiva, una credencial de pertenencia al repertorio de las subjetividades sociales normalizadas. Pensemos en el Juan Jesús de *Llamadas de Ámsterdam* caracterizado por su sempiterno impermeable de artista, o en la coraza de caracol bajo la que vive la protagonista de Bestiaria vida de Eudave, o en la botarga de Mickey Mouse que disfraza a los personajes centrales de la novela de Luis Arturo Ramos. En todas estas instancias, el gesto encubridor del personaje termina dando paso a un proceso de desnudamiento del individuo que coincide con la toma de conciencia de la liberación que implica este despojamiento. Quizás resulte pertinente citar uno de estos pasajes para resaltar el carácter sugestivo de esta estrategia narrativa y para ello voy a referirme al desenlace de la novela de Yuri Herrera, Señales que precederán al fin del mundo (2010) que representa la reinvestidura de Makina, la protagonista que ha partido al norte en búsqueda de su hermano migrante:

Makina tomó el legajo y miró su contenido. Ahí estaba ella, con otro nombre y otra ciudad de nacimiento. Su foto, nuevos números, nuevo oficio, nuevo hogar. Me han desollado, musitó [...] mas un segundo después [...] dejó de sentir la pesadez de la incertidumbre y de la culpa: evocó a su gente como a los contornos de un paisaje amable que se difumina, el Pueblo, la Ciudadcita,

el Gran Chilango, aquellos colores, y entendió que lo que le sucedía no era un cataclismo; lo comprendió con todo el cuerpo y con toda su memoria, lo comprendió de verdad y finalmente se dijo Estoy lista cuando todas las cosas del mundo quedaron en silencio (118-9).

Me pregunto entonces de qué nos están hablando las revelaciones finales de estos personajes de novelas breves que recurren a la esperanza representada por Ámsterdam en la novela de Villoro, por esas criaturas diminutas que Susana y Helena intuyen que se esconden en las alfombras en la novela de Eudave, por esa promesa llamada Norte en el texto de Herrera, por esa posibilidad de atraer los lentes fotográficos y de crecer que alcanza finalmente Nora Parham en el último instante de su existencia relatado en Mickey y sus amigos. ¿Estarán estas novelas representando cada una a su manera la constatación del carácter liberador de la derrota a partir de la capacidad evocativa del género? Podríamos figurarnos cómo ese acto de desollamiento de la figura del invisible, el indeseable, el anónimo, pone al descubierto precisamente la materia no desechable de la historia del personaje. Una vida desnuda que se convierte en motivo central de tantas de las novelas cortas de nuestros días, estaría resistiendo así su aniquilación dentro del relato mayor de las sociedades contemporáneas regidas por cierta razón tanatológica, como he mencionado en otra ocasión.7 Quiero pensar que la existencia precaria de estas subjetividades anómalas cobra relevancia cultural a partir de las inflexiones prosódicas de la narración enmarcada dentro del género de la novela corta. Una inflexión antiépica como hemos mencionado anteriormente, pero no por ello menos contundente a la hora de condensar como quiere Gumbrecht el ambiente de su época y sus correspondientes aporías. En pocas palabras, pareciera que el conjunto de novelas cortas recientes que se abocan a narrar las subjetividades anómalas están sembrando su propia selva de árboles torcidos, lo que otorga visibilidad, no excepcionalidad, a estas historias que se resisten a ser omitidas de los relatos culturales contemporáneos.

<sup>[7]</sup> Por razón tanatológica aludo a la lógica depredadora que se advierte en ciertas formaciones sociales postpolíticas, y que se figura como una de las caras de las corrientes biopolíticas (administración y control del cuerpo de los ciudadanos) de los estados postnacionales. Véase A. Bencomo, «Los relatos de la violencia en Sergio González Rodríguez», Andamios, 8:15, 2011.

#### Bibliografía citada

Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereing Power and Bare Life.* California: Standford University Press, 1998.

Agustín, José. La tumba. México: Random House Mondadori, 2011.

Azuela, Mariano. Andrés Pérez, maderista. En La novela corta: una biblioteca virtual [en línea], consultado el 2 de febrero de 2014, <a href="http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/pdf/andres-perezmaderista.pdf">http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/pdf/andres-perezmaderista.pdf</a>.

Bellatín, Mario. Salón de belleza. Barcelona: Tusquets, 1999.

Benjamin, Walter. El narrador. Chile: Metales pesados, 2010.

Bolaño, Roberto. Amuleto. Barcelona: Anagrama, 1999.

Domínguez Michael, Christopher. *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Enrigue, Álvaro. La muerte del instalador. México: Joaquín Mortiz, 1996.

Espartaco Sánchez, Daniel. Autos usados. México: Random House Mondadori, 2012.

Eudave, Cecilia. Bestiaria vida. México: Ficticia, 2008.

Foucault, Michel. Los anormales. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

Fusillo, Massimo. «Epic, Novel». En *The Novel* vol. II. Ed. Franco Moretti. Princeton: University of Princeton Press, 2006:32-63

Galindo, Sergio. Polvos de arroz. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

Gamboa, Federico. El evangelista. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

Garibay, Ricardo. *La casa que arde de noche*. En *La novela corta: una biblioteca virtual* [en línea], consultado el 12 de febrero de 2014, <a href="http://www.lanovelacorta.com/casaardenoche/index.html">http://www.lanovelacorta.com/casaardenoche/index.html</a>.

Goody, Jack. «From Oral to Written: An Anthropological Breakthrough in Storytelling». En *The Novel* vol. I. Ed. Franco Moretti. Princeton: University of Princeton Press, 2006:3-36

Gumbrecht, Hans. «Reading for the Stimmung? About the Ontology of Literature Today». Boundary 2, vol. 35, núm. 3 (2008): 213-221.

Herrera, Yuri. Señales que precederán al fin del mundo. España: Periférica, 2010.

Jiménez Aguirre, Gustavo. *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)* tomo I. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fundación para las Letras Mexicanas, 2011

Leibowitz, Judith. Narrative Purpose in the Novella. París: Mouton, 1974.

Lodge, David. El arte de la ficción. Barcelona: Península, 2002.

Mateos, Juan A. La majestad caída. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011.

Moretti, Franco. Signs Taken For Wonders. Nueva York: Verso, 1988.

----. Modern Epic. Nueva York: Verso, 1996.

—. The Bourgeois: Between History and Literature. E-book, 2013.

Ortuño, Antonio. Recursos humanos. Barcelona: Anagrama, 2007.

Ramos, Luis Arturo. Mickey y sus amigos. México: Cal y Arena, 2010.

Sada, Daniel. Una de dos. México: Tusquets, 2002.

Vicens, Josefina. El libro vacío/Los años falsos. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Villoro, Juan. Llamadas de Ámsterdam. Oaxaca: Almadía, 2009.

## Tres aspectos narrativos en *El evangelista*, novela corta de Federico Gamboa

María Guadalupe Sánchez Robles Universidad de Guadalajara

El estudio de la novela corta como desempeño autónomo en la literatura mexicana e hispanoamericana de los siglos XX y XXI, mantiene un apartado relevante como trabajo académico a destacar, ya sea por sus características y funcionamientos de los textos particulares, ya por las convenciones que la estructuran y organizan como género. Cuando se parte del acuerdo de llevar a cabo un acercamiento crítico y analítico a una manifestación en particular del ejercicio literario, debemos tener en cuenta las reglas de construcción que el propio texto manifiesta, la autogeneración del texto —«la producción de sentido está conducida a la vez por lo que se puede llamar la autogeneración del texto, y por numerosos centros de programación...» (Cros 91)—, así como los pactos tácitos que el sistema literario ejecuta para dar lugar, por ejemplo, a un género.

En este trabajo propongo una lectura sobre ciertos aspectos constructivos tanto de la generación de sentido, como del eficaz establecimiento de las características de la novela corta. Asimismo, observo la equivalencia y funcionamiento de dichos aspectos constructivos en relación con esos rasgos genéricos. Más que una poética de Federico Gamboa, presento la descripción y la abstracción de tres comportamientos textuales en particular y sus implicaciones analíticas: ¿Qué se narra? ¿Cómo se presenta y estructura el tiempo narrativo en la novela? ¿Por qué el narrador ofrece ciertas peculiaridades? Al final de este acercamiento ofrezco, a manera de conclusión, una lectura propuesta, en la cual se recapitulan y unen de manera coherente los resultados obtenidos. Todas las citas de la novela pertenecen a la edición disponible en la página web La novela corta.

## Qué se narra en cada capítulo

La novela corta *El evangelista*, publicada en 1922, consta de quince capítulos breves, cada uno de los cuales se ocupa, en términos diegéticos, de presentar los hechos que la enunciación considera relevantes. Resulta importante especificar qué clase de acciones se ofrecen en la narración para sacar a la luz los intereses discursivos que la novela misma enfatiza. Así pues, a continuación destaco las que considero nucleares de cada uno de los quince capítulos que conforman el relato:

Capítulo I. Presentación de personajes. Se realiza una comparación entre el evangelista y el tendero. Resultan imágenes invertidas la una de la otra: uno es muy sano, el otro enfermo y cojo; uno tiene dos ahijadas, el otro una nieta; de uno se oculta su domicilio, del otro no hay problema en mencionarlo; uno muestra sus condecoraciones militares, el otro no alude a su pasado militar. El elemento que más se destaca en la narración es precisamente el propio narrador heterodiegético y desconocido, pues las acciones más representativas son los comentarios y caracterizaciones que el narrador lleva a cabo: «toda una historia triste ésta...», esto fue «génesis y principio de su desventura».

Capítulo II. Determinación del padre del protagonista Moisés, don Bartolo, de que esposa e hijo se vayan a resguardar a Querétaro, ante el inminente enfrentamiento armado entre liberales y conservadores. Lo que más importa aquí en términos de acciones es la reflexión que realiza don Bartolo de manera indirecta, a través de la voz narrador, sobre la responsabilidad y el deber, sobre las prioridades.

Capítulo III. En la cena de despedida entre madre, padre e hijo, el diálogo (directo) del padre lleva a cabo una definición de las guerras y revoluciones («Tempestad») y su relación con el hombre común, que sólo quiere vivir contento. Guerras y revoluciones equivalen a un fenómeno climático. El narrador insiste en que el protagonista «nunca había olvidado aquella noche y las palabras aquellas». Permanencia de la cuestión afectiva y del consejo paterno.

Capítulo IV. Partida del hijo y de la madre. Lo más destacado en cuanto a las acciones es la relación afectiva entre la madre Nicolasa y el padre Bartolo; cómo él la ayuda a subir al caballo y el acto de ella de persignarlo a él

en voz alta. Asimismo la mención simbólica del canto del gallo como equivalente de la esperanza, el hecho de que se establece a la figura del padre como un crucificado, cuando levanta los brazos y lo religioso (cristianocatólico) considerado como aspecto muy ligado a lo emocional-afectivo.

Capítulo V. Llegada e instalación en Querétaro de la madre y del protagonista. Las torres y las cúpulas de la ciudad parecen más pertenecer a «la niebla y a la quimera» que a la realidad. Las parientas con las que se instalan anhelan «el triunfo de los buenos». El protagonista se identificaba como liberal de niño, mas en la juventud tiene dudas y recuerda la voz de su padre sobre la situación política del país («espera a ver qué sucede y mientras trabaja», «Piensa sobre todo, que en los dos campos tienes hermanos, y que sea cual fuere el que escojas, a hermanos matarás»). Mediante la voz del narrador, el protagonista Moisés reflexiona sobre el deber.

Capítulo VI. Sitio de Querétaro. Diálogo entre Moisés y su madre («—¡Madre!, ¿qué debo hacer?», «—Haz lo que consideres que en circunstancias tan graves te aconsejaría tu padre»). El protagonista se resuelve por unirse a las filas imperiales gracias a haber presenciado y participado (le otorgan una medalla de bronce simbólica) en una ceremonia de entrega de medallas a soldados por parte del emperador Maximiliano en la plaza de la ciudad («instante grandioso»).

Capítulo VII. Moisés saluda a Maximiliano. Es admitido como sargento en el ejército imperial. No se despide de su madre, aunque una semana después regresa para decirle lo que ha hecho y para que ella lo bendiga y rece por él. Las proimperiales Machuchas lo cubren de besos. El narrador lleva a cabo una comparación con la cual iguala las acciones que narra con un cuento de Charles Perrault. Moisés es herido en batalla. Salto al presente, en donde se comenta que la parte oculta de la historia está relacionada con la nieta Consuelo (nunca se le explica esa historia a la muchacha). Se vuelve al pasado, donde se cuenta la toma de Querétaro por los liberales y el fusilamiento de Maximiliano, Miramón y Mejía. Moisés, herido, no se entera de lo que pasa, mientras se recupera en un granero propiedad de una servidora de las Machuchas, atendido por dos samaritanas y un médico.

Capítulo VIII. Las dos samaritanas que cuidan del protagonista resultan ser madre e hija (doña Gertrudis y Rosario). Se da el romance entre Moisés y Rosario. Sobreviene la pacificación de Querétaro. Se prepara la fuga de Moisés por la persecución de los leales al Imperio. Se dan despedidas y promesas entre los amantes en una reunión por la noche, en la cual «acaeció lo que acaecer tenía».

Capítulo IX. Moisés disfrazado vaga y peregrina por el país. Envía cartas y dinero a doña Nicolasa y a Rosario. Moisés se pregunta a través del narrador si la República nunca perdonaría a los alguna vez leales al Imperio. En 1889 regresa a Querétaro en ferrocarril (se pregunta por voz del narrador si el ferrocarril es progreso real y si se le puede achacar a los liberales). El progreso liberal equivale a una «ponzoña». Moisés regresa a la casa de sus parientas, las Machuchas, una de las cuales ha sobrevivido (Jesusa); conversa él con la mujer y se entera de una serie de noticias (han muerto su madre doña Nicolasa, su padre don Bartolo, doña Gertrudis y, de tisis, su amada Rosario). Moisés conoce a su hija Tules, quien es entregada por Jesusa a su padre. El narrador vuelve a hacer una analogía entre lo que narra y el sistema literario («Igual que en las comedias, vino enseguida la identificación», «Que ha de ser mucho cuento el que, de improviso, le caiga a uno su padre de las vigas»).

Capítulo x. Después de ciertos momentos de calma («oasis»), Moisés decide partir de la casa de la Machucha para continuar con su vida («existir de soledad y miseria»), y deja a Tules como hija de Jesusa. Moisés se instala en la capital, en el barrio de Santo Domingo, como escribiente público (o *Evangelista*), desarrolla el oficio y adquiere fama de puritano entre la parroquia. El narrador interviene con un comentario de alguien sobre el pasado del cojo Moisés. Se entera el protagonista que su hija se ha casado con el español Abundio Pedreguera. El narrador evidencia el paso del tiempo a través de las descripciones de los cambios en la Plaza de Santo Domingo. Moisés resulta abuelo; sin embargo al poco tiempo, su yerno muere, y la viuda y su nieta acuden a vivir con él (llevando un dinero legado por el difunto).

Capítulo XI. La existencia y la casa cambian (consigue una fámula). Mejora la calidad de vida. Se presenta una fuerte relación entre el abuelo y la nieta (representación del afecto), mientras que la hija del protagonista enflaca y tiene una tos sospechosa.

Capítulo XII. La vida es como un sueño para Moisés. El mismo día de la primera comunión de Consuelo, su madre Tules cae en cama enferma de una pulmonía (muere a la semana). Velorio e inhumación de Tules. Se refuerza la relación entre el abuelo y la nieta, ante la ausencia de Tules. Moisés se esfuerza por educar, alimentar y sostener a la nieta Consuelo. Incluso se ha planteado trabajar para los liberales.

Capítulo XIII. Contraste entre el Moisés viejo y la nieta Consuelo, joven y hermosa («el tesoro por excelencia es la mujer joven y bella»). Consuelo obtiene un trabajo en el bufete de un licenciado. Aparece la máquina de escribir —el Progreso—, competencia de los escribientes. Consuelo es taquígrafa y mecanógrafa. Ante la aceptación social y comercial de la máquina de escribir, Moisés considera adquirir una, para lo cual empieza a aborrar.

Capítulo XIV. Al ajustar los primeros cinco pesos ahorrados para la compra de la máquina, la dictadura cae. Huye el licenciado que daba trabajo a Consuelo, quien cesante, entra a trabajar al gobierno liberal. Consuelo se acicala, canta y baila. Moisés se entera de que su nieta tiene un novio revolucionario llamado Eutimio Alcorza, quien le ha dado palabra de casamiento. Se conocen abuelo y novio. El primero no puede reprimir sus celos y califica al segundo de «extranjero».

Capítulo XV. «Para que el Progreso no lo triturara se volvía progresista». Moisés entra en posesión de una máquina de escribir. Un día regresa a casa con gran desasosiego (sin saber por qué) y encuentra la casa sola. De nuevo el narrador hace una analogía con otros sistemas literarios y señala: «como en los *dramones* que él tenía vistos en el teatro Hidalgo». El protagonista encuentra sobre la mesa una carta como anuncio del adiós de Consuelo, quien se ha ido con su novio. La carta está escrita con una máquina de escribir.

Al reordenar las secuencias que considero más representativas de cada capítulo, he podido abstraer una organización cognitiva de las acciones. Capítulo I: quién es, el ser, la identidad, la comparación del reflejo inverso entre Moisés y Herculano. Capítulo II: determinación por salvar,

reflexión sobre el deber. Capítulo III: despedirse, reflexión sobre la guerra. Capítulo IV: sentir afecto y religión, crucifixión del padre como sacrificio. Capítulo V: reflexión y consejo del padre, «espera y trabaja», «date cuenta de que matarás hermanos». Capítulo VI: qué hacer, consejo de la madre sobre escuchar la voz del padre. Capítulo VII: sentir afecto y religión, revelar relación entre el viejo y la muchacha nieta, Moisés herido no se entera de lo que pasa. Capítulo VIII: romance, sentir afecto. Se revela pero no se evidencia algo (relaciones sexuales). Capítulo IX: vagar, regresar, revelar las noticias de la muerte de los seres queridos, identificación padre-hija. Capítulo X: partir, identidad del oficio de escribiente, separación por la muerte, reunión. Capítulo XI: afecto, relación abuelo-nieta: unión, muerte: separación. Capítulo XII: religión, ceremonia de primera comunión, separación: muerte, unión: afecto. Capítulo XIII: contrasta máquina versus hombre —renovar versus conservar—, viejo versus nuevo, unir versus separar. Capítulo XIV: unión entre Consuelo y novio, asimilar versus diferenciar. Capítulo XV: asimilar o ser destruido, separar contra unir: abuelo contra novio, carta: confirmar el progreso.

Por medio del cernido minucioso propuesto arriba, logramos sacar a la luz lo que Jorge Iglesias propone en su tesis doctoral, en el sentido de que la novela cuenta con

[...] exposición-complicación-resolución. La novela breve también puede hacer uso de estos elementos, y de hecho muy a menudo lo hace, pero para poder llamarse novela breve es necesario que añada un cuarto componente estructural, el de la reexaminación. El reconocimiento y la identificación de este concepto clave es tal vez la mejor manera de determinar si un texto pertenece al género de la novela breve o no (7-8).

En términos de funcionamiento textual, *El evangelista* lleva a cabo una serie de reiteraciones; propone acciones que serán traídas a cuenta de nuevo, bajo otras circunstancias, pero sobre las cuales se insistirá. Así, la preocupación, insistencia o reexaminación se centra en 12 acciones: identificarse, en tres momentos; reflexionar, en otros tres; sentir afecto o emociones, en cinco; aconsejar, en tres; revelar, en otros tres; irse y regresar,

en uno solo; separar, en siete momentos; unir, en otros seis; asimilar, en cuatro, diferenciar en dos, confirmar en un momento.

En su aportación doctoral, Iglesias apunta además que «la revelación no sostiene todo el peso del relato, sino que lo dispara» (10). En los momentos en los cuales se presenta la revelación en la novela, se da lugar a una serie de consecuencias. No se resuelve la intriga ni el conflicto; por el contrario, éstos se refuerzan: las muertes o las condiciones de los personajes generan nuevas perspectivas diegéticas para el protagonista Moisés. Ya que la revelación es un medio, no un fin (11), la información que la instancia narrativa proporciona al personaje, al narratario y al lector se despliega como un puente que dirige y lleva a estas tres entidades hacia una situación no necesariamente diferente, pero sí cardinal en el desenvolvimiento de la historia que cuenta la novela corta.

Como menciona Iglesias, «la presencia de una reexaminación del evento o la situación central del relato» (8-9) —que permite distinguir entre novela breve y cuento— es continua y compacta; además confina los comportamientos del protagonista y de los otros personajes en un núcleo de acciones muy cerrado. *El evangelista* se desempeña en un espectro de acciones limitado, el cual considera, en términos de representación, que lo relevante resulta ser la identidad (quién se es y qué se hace), la reflexión (consejos del padre al protagonista), el sentir (emociones, afectos y religión), la separación (irse, morir), la unión (regresar, recuperar), la asimilación (comprar la máquina de escribir, la analogía del relato con lo literario) y el rechazo (diferenciar, liberales vs. conservadores).

#### El tiempo narrativo. Relación entre pasado-«presente»-presente (narrador)

El evangelista de Federico Gamboa, como novela corta, plantea en su representación del tiempo y de lo que sería el foco o situación principal de la narración (Iglesias cita a Judith Leibowitz: «la novela breve como texto centrífugo, ya que la pluralidad de implicaciones parte de un solo foco, es decir, del conflicto o la situación única alrededor de la cual se construye el relato» [3]) presenta, a mi parecer, un problema: la diégesis se desarrollaría en tres tiempos: 1) el presente del narrador anónimo, omnisapiente y

heterodiegético, que enuncia la historia, 2) el presente del protagonista Moisés viejo (que al principio de la historia se encuentra acompañado de la muchacha Consuelo), 3) el pasado del Moisés joven que se ve sometido al exilio por haberse unido a la causa imperial (línea narrativo-temporal que avanza hasta llegar al presente del Moisés viejo). Como señala Iglesias en su texto doctoral, toda novela breve implicaría una explicación de un hecho, o como también lo indican Gilles Deleuze y Félix Guattari en «Tres novelas cortas, o "¿Qué ha pasado?"», es precisamente eso lo que intenta responder la novela corta: ¿Qué ha pasado? El problema que intento describir consistiría en que, no sólo hay un encadenamiento o encabalgamiento del tiempo 3 (el pasado del joven Moisés, que avanza hasta la vejez) con el tiempo 2, sino que además lo que aparenta ser el foco principal de la historia en el pasado («génesis y principio de sus desventuras», «una historia triste», enlistarse en las filas de Maximiliano) no parece corresponder lógicamente con la resolución del relato (el abandono de la muchacha que resulta ser su nieta, Consuelo, que se va con un revolucionario).

Si seguimos la taxonomía propuesta por Mary Doyle Springer (presentada y comentada por Jorge Iglesias), *El evangelista* de Gamboa sería una «tragedia degenerativa o patética: centrada en un personaje en decadencia, y con la particularidad de que permite la presencia de varios episodios que se acumulan y no un único episodio como suele suceder en el cuento» (Iglesias 14). Por lo tanto, en este estrato de significación, los hechos narrados en nuestra novela corta no serían ilógicos, puesto que el abandono de la nieta Consuelo por parte del viejo protagonista Moisés funciona perfectamente en la acumulación de desgracias que es su vida. Pero no es eso lo que nos preocupa, sino que la estructura del relato parece ofrecer una complicación, un desenvolvimiento oscuro.

Al seguir la representación del tiempo de la historia y la del tiempo del relato, encontraremos no sólo esta especie de conducto con el cual la línea temporal 3 se une a la línea temporal 2 (la línea que pertenece al narrador anónimo y omnisciente no parece presentar problema alguno, por cuanto concierne al tiempo, ya que el tiempo de su enunciación es un presente absoluto y seguro, si bien en seguida dedicaremos unos momentos a acercarnos al del narrador y algunas de sus particularidades); también

encontramos que, evidentemente, el tiempo del relato y el de la historia no se corresponden. Pero además la diégesis realiza un interesantísimo malabarismo estructural que creo que es lo que oscurece o complica la percepción del tiempo en la novela. Aquí necesitamos atender a las categorías de Tiempo de la Historia y Tiempo del Relato (Beristáin 487-488). El tiempo de la historia, es decir, la secuencia «normal» de lo narrado sería: La vida trágica de Moisés (es herido, se fuga, sobrevienen muertes, se hace responsable de su hija y su nieta, envejece)-El viejo Moisés es escribiente, vive con Consuelo, su nieta-El viejo Moisés accede al progreso, su nieta lo abandona. Ahora bien, el tiempo del relato problematiza este orden: El viejo Moisés es escribiente, vive con Consuelo, su nieta-La vida trágica de Moisés (es herido, se fuga, sobrevienen muertes, se hace responsable de su hija y su nieta, envejece)-El viejo Moisés accede al progreso, su nieta lo abandona. La novela corta de Federico Gamboa principia por el final, pero no es el final definitivo; es la primera parte del final, ya que la segunda parte del mismo es la que cierra el texto (y es con esa parte con la que el pasado que se vuelve presente, conecta o encabalga). Lo anterior, puesto en un esquema más simple sería como sigue:

> Tiempo de la Historia: A–B–B1 Tiempo del Relato: B–A–B1

Dicho desenvolvimiento de los tiempos narrativos cuenta con una cuña, una incidencia, la cual nos muestra una presencia del tiempo B en la exposición del tiempo A en el capítulo VII:

Hasta aquí era lo que, desde pequeñina, había venido repitiéndole a Consuelo su nieta, quien de tanto oírselo se lo sabía de memoria, y zalameramente le truncaba la sobada narración: —¡Pero, abuelo, si ya me lo has dicho en mil ocasiones! [...] Lo que en cambio habíale ocultado, era la parte sombría y de cuidado: nada menos que la explicación e historia del parentesco que tan apretadamente ataba al pobre viejo y a la lindísima rapaza (16).

Lo anterior refuerza lo expuesto arriba, ya que no modifica la situación de estos dos tiempos, A y B (y la subdivisión que he señalado), puesto que

este registro del tiempo B en el tiempo A pertenece a la primera subdivisión del tiempo B (cuando todavía la nieta se encuentra con el protagonista abuelo).

Por otra parte, resalta la clara mención de que el protagonista cuenta sus aventuras (parte de su vida) a su nieta; sin embargo, opta por encubrir cierta verdad («la explicación e historia del parentesco»). Señalan Deleuze v Guattari: «La novela corta está relacionada fundamentalmente con un secreto (no con una materia o con un objeto del secreto que habría que descubrir, sino con la forma del secreto que permanece inaccesible)» (198). ¿Podría ser el secreto al cual hacen referencia estos dos autores, esa omisión que el protagonista forja para su nieta en la novela? De nuevo Deleuze y Guattari: «estamos ante una novela corta cuando todo está organizado en torno a la pregunta «¿Qué ha pasado? ¿Qué ha podido pasar?» (197) ¿Es esa omisión por parte del viejo protagonista lo que respondería a la pregunta de los especialistas franceses? ¿Lo que pasó o ha podido pasar es precisamente esa ausencia de información?, ¿sería eso lo más relevante y lo que constituiría el propósito narrativo [Leibowitz] de El evangelista? Sin duda es un secreto en los parámetros de acción de la historia, puesto que se realza que la nieta no sabe de esa información, no se le revela nunca en ninguna de las líneas narrativas. Sin embargo, considero que es otro el núcleo que podríamos considerar fundamental de esta novela corta de Federico Gamboa. Volveremos a este aspecto en el apartado de nuestra recapitulación y conclusiones.

El narrador cuenta la historia de Moisés en dos partes: una (B), a su vez divida en dos (antes y después del abandono de su nieta), y esta es la historia de un momento de su vejez; la otra parte es la historia de su juventud que avanza hasta conectar con su vejez. ¿Por qué opta el narrador por contar de esta manera la historia de Moisés el escribiente o evangelista? ¿Por qué el esquema B-A-B1? ¿Por qué «presente»-pasado-«presente»? Si traemos a cuenta la exposición que hicimos renglones arriba sobre las acciones más relevantes que realiza o con las cuales se ve relacionado, la historia de Moisés Torrea es una historia de pérdidas y separaciones; así, para lograr una repercusión narrativa eficaz se proporciona en el relato lo siguiente: a) La circunstancia anterior a la pérdida principal, b) El con-

junto de pérdidas y separaciones que conforman la trágica vida del protagonista, y c) El origen y la ejecución de la pérdida principal (el abandono de la nieta). Resulta, entonces, a) la línea B, b) la línea A y c) la línea B1 en términos de la temporalidad narrativa apreciada en nuestra novela corta. El narrador prefiere ese presente de la vejez del protagonista en un principio, para que, una vez que nos haya mostrado el pasado intenso y trágico del mismo, volver a cerrar la historia con una pérdida mucho más significativa (el abandono de su última liga familiar).

### El narrador y sus peculiaridades

El narrador de *El evangelista* manifiesta una complejidad particular. Varios registros apuntan hacia problematizaciones concretas, como que el propio narrador exprese, por medio de preguntas, pensamientos de los personajes; que el narrador se enuncie, al menos en un par de ocasiones, en plural de la primera persona y que exhiba una serie de analogías de lo que narra con otras formas literarias o narrativas. A continuación expongo y comento estos peculiares comportamientos textuales localizados.

Narrador, preguntas y pensamientos de los personajes. El narrador enuncia («habla») como si la pregunta fuese realizada por el personaje en cuestión, como si el personaje reflexionara. Pero es el narrador el que habla (quien enuncia a través de un discurso indirecto dominante y absoluto). Este narrador heterodiegético y omnisciente controla de manera total, al menos en ese momento textual, el pensamiento sobre todo del protagonista y de otros personajes (el padre, la nieta). De manera literal, la voz del narrador suplanta la de los personajes. Por cuanto toca a las preguntas en sí, éstas no son retóricas (las preguntas acusan un no-saber, una verdadera carencia de información), y se refieren a factores concretos del devenir de la historia novelística.

Existe, pues, una reiteración en lo que las preguntas cuestionan textualmente; podemos agrupar y definir aquello sobre lo cual las preguntas inquieren, y esto sería, primero, el qué hacer o cómo hacer algo: «¿Acaso huyen los pastores si en medio de los campos los sorprenden el chubasco y los rayos? No, ¿verdad?» (4), «¿Tendría razón su padre, y él no debería mezclarse con los unos ni con los otros, supuesto que unos y otros eran sus

hermanos?» (9), «pero ahora, frente por frente de la tragedia, ¿cuál sería el deber?, ¿cuál sería su deber personalísimo, el que todos llevamos dentro de nosotros exigente e inexorable?» (10), «A los comienzos, un idilio castísimo, con sus ribetes de desesperación y de morriña, frente a la pierna hecha pedazos del muchacho, que desde tan temprano condenábalo a ser un inválido y un sin ventura. ¿Adónde había de ir, ni en qué trabajar, ni cómo valerse él, ni menos a su novia?» (17-18), «¿Cómo, a los treinta y cinco años, había de cruzarse de brazos y de seguir gustando indefinidamente, junto con el cariño de su hija —que acabó por salir a la superficie— la generosa hospitalidad de la Machucha superviviente?» (24) y «el tesoro por excelencia es la mujer joven y bella. ¿Dónde ocultar el suyo, a su nieta, ni cómo ponerla a cubierto de asechanzas y precipicios?» (31). A continuación vendrían las Circunstancias o condiciones: «¿Por qué no había de repetirse, con éxito ahora, la épica página de Casa Blanca, en que por poco no arrolla a los sitiadores Tomás Mejía, el león indio, cuando a la cabeza de sus dragones cerró contra Corona, al grito de "¡Así muere un hombre, muchachos!"?» (14) «Y lo que Moisés preguntábase aterrado: ¿tan sin entrañas sería la República, que no habría de perdonarlos nunca?» (20) (caso más evidente en el cual el narrador indica que el personaje se pregunta algo, pero es el propio narrador quien ejecuta la pregunta), «ese ferrocarril que lo llevaba tan ricamente y por poco dinero, de un extremo a otro del país. ¿Era o no era aquello un progreso real y efectivo? ¿Habíanlo consumado los liberales, sí o no?» (21) y «habíale salido novio, Eutimio Alcorza, un guapo mayor de infantería venido a México entre las huestes norteñas que se decían redentoras, el que le había dado ya, juntamente con algunas chucherías y minucias, palabra de casamiento. ¿Qué tal?» (34). Y para terminar, lo que he denominado Información pura o dato: «Tan conmovido estaba, que Maximiliano hubo de notarlo, y se detuvo. ¿De dónde era?, ¿qué edad tenía?, ¿qué deseaba?» (13), «pero muy contento en el fondo, físicamente contento de saberse resucitado. ¿Qué habría sido todo ello?» (15), «remitió con arrieros y viandantes benévolos, cartas muy afectuosas a Rosario y doña Nicolasa, a la que, además, llegó a despacharle un poquillo que otro, economizados centavo a centavo. ¿Arribaron a su destino letras y reales?» (19), «los recuerdos de Moisés se le empolvaban en los aleros del corazón y la memoria, que ya no eran tan punzantes y dolorosos como a los principios. ¿Vivirían sus padres? ¿Lo habría olvidado Rosario?» (20) y «La propia conservación amenazada hizo que, a espaldas de Consuelo, comenzase a economizar ochavos y a calcular plazos: ¿un año?, ¿dos años?» (33). Existe el mismo procedimiento de las preguntas, pero en términos admirativos: «lo que pronto le dio en el portal fama de puritano hipócrita y falsificado. ¡Vaya usted a saber lo que el cojo ese habría hecho en sus mocedades!» (25). En su mayor parte, son comentarios del narrador y no necesariamente muestras del proceso que señalo con las preguntas, salvo en este caso, en donde el narrador ilustra lo que alguien en la plaza de Santo Domingo menciona sobre el protagonista. Enfatizo en las preguntas, no sólo porque son abundantes como sistemática, sino porque creo que también señalan una complejidad textual mayor.

Si abstraemos lo obtenido de este aspecto o proceso, desempeñado por el narrador en cuanto a enunciar él las preguntas del protagonista y personajes, definiremos que el narrador toma el lugar y la «voz» para poner de relieve ciertos factores. Estas preguntas cuestionan sobre qué tipo de acciones realizar, sobre las circunstancias en las que se encuentran los elementos, y sobre un «qué pasó», un «qué es» y un «cómo es», relacionados todos con el tiempo. Las preguntas no sólo indagan sobre alguna información en particular, sino que también muestran el «interior» del protagonista y los personajes: evidencian sus intereses y un cierto nivel de complejidad como «personalidades» propias de la novela.

Relación entre el narrador y un nosotros. De esta relación contamos con un par de registros en la novela: «Era que, para desdicha de los tres interlocutores, hallábanse aquella noche en su última cena, la que todos tenemos alguna vez, sin saberlo» (4), «las separaciones que un secreto presentimiento nos anuncia como indefinidas y eternas» (4-5). Marcas de este tipo presentan unas características ligadas con el plural de la primera persona; este plural: «que todos [nosotros] tenemos» se encuentra conjugado en presente, realiza una acción —actúa— (tener), por tanto este nosotros es activo, tiene, posee. El otro registro, «un secreto presentimiento nos anuncia [a nosotros] como indefinidos», también se halla conjugado en presente, aunque es pasivo (no realiza, sino que recibe la acción); dicha acción, anuncia, equivale a que se le participa, se le avisa, se

le informa, se le revela. Quien enuncia y quien es enunciado (el narrador y el nosotros, que podrían ser el mismo o los mismos) se encuentran en un presente. La particularidad de estos comportamientos es el hecho de que este par de registros evidencien esa manifestación del nosotros. ¿Quién es ese nosotros? Es el narrador, el narratario (implicación mediante pronombres personales e indefinidos [Sullá 155]), el personaje (o personajes), hasta el lector. El par de comentarios enunciados por el narrador añaden un comentario comparativo a lo narrado: no son lo narrado. Además, explicitan un funcionamiento textual: implican la inclusión de elementos como los citados arriba (quién narra la historia, quién actúa en ella, a quién va dirigida y hasta quién la lee). Este acto enunciativo los hace participar, mediante una expansión semántica, de una intensidad significativa y emocional. La participación mayor equivaldría a mayor intensidad.

Narrador y referencias textuales. Otro comportamiento textual específico es el que implica una serie de alusiones narrativas y literarias (referencias intertextuales o simplemente la mención de un género literario). Tales registros son los siguientes: «y cuanto al anhelado retorno de Márquez, por lo que tardaba, por lo desierto que oteábase el camino, corría parejas con el que ansiosamente escudriñaba la hermana Ana, desde la torre del castillo del cuento» (13-14), «Igual que en las comedias, vino enseguida la identificación, llevada a término por la anciana: Tules, era el fruto del desliz de Rosario» (22), «(Que ha de ser mucho cuento el que, de improviso, le caiga a uno su padre de las vigas)» (22) y «—como en los dramones que él tenía vistos en el teatro Hidalgo—» (36). ¿Por qué el narrador por medio de su discurso realiza esta peculiar operación? Cuatro registros reiteran este comportamiento textual que apunta a un proceso en particular: el de la comparación que se efectúa para igualar. Lo que se evidencia es una analogía. El narrador menciona la intertextualidad un tanto opaca e indirecta del cuento de Charles Perrault, «Barba azul»; las alusiones a cuento (un par de ocasiones), comedias y dramones, como un modo de hacer equivaler la realidad representada que enuncia y esas referencias literarias. Nuestro narrador parece declarar: «este sistema del cual estoy dando cuenta es como el sistema literario que menciono y que uso para comentar al primero». La vida narrada del protagonista equivale,

pues, a algo literario. Se comparan dos sistemas para definir, por medio de una analogía, al primero. Lo real se constituye como tal a partir de la ficción. Esta perspectiva lleva a cabo un reforzamiento del aspecto intenso de la constitución novelesca, ya que la historia narrada, de por sí trágica y vehemente, se ve acentuada al equipararse con las referencias literarias ya mencionadas con profusión. La reafirmación *literaria* de la historia que se nos relata, puede implicar también, por tal analogía, que se considere a esta misma historia como una obra dispuesta para la trasmisión de un aprendizaje, de obtener una visión sobre lo leído, así como una reflexión sobre el acto de parrar.

#### Conclusiones

Como recapitulación de lo expuesto en este acercamiento, retomamos cada sección. En el apartado «Qué se narra en cada capíulo», contamos con doce acciones que considero principales: identificar, reflexionar, sentir, aconsejar, revelar, irse y volver, unir y separar, asimilar y diferenciar, confirmar. En cuanto a «El tiempo narrativo», basándonos en la estructura que organiza la narración temporal, el presente engloba al pasado (causalidad); en términos de continuidad, se presenta la conexión entre las rupturas temporales (el pasado se conecta con el presente); por cuanto toca a la intensidad propia de la novela corta, vemos cómo la narración ofrece una consistencia reiterativa en cuanto toca a la repetición de acciones y situaciones. Sobre «El narrador y sus peculiaridades» (preguntas, «nosotros», literatura), la instancia narrativa muestra el interior del personaje protagonista, a la vez que iguala y diferencia, es decir, las mismas preguntas las realizan entidades distintas; los cuestionamientos que debería hacer la voz del protagonista, son presentados por la diégesis. El nosotros pluraliza, conjunta, une, enuncia comentarios, que no son lo mismo que la narración (se hacen apuntes que deberían ser preguntas del protagonista). Esas referencias a lo intertextual y a lo genérico-literario funcionan como analogías, evidencian una intensidad considerable (pues le otorga a la historia que cuenta una similitud con lo literario); se lleva a cabo una identificación, compara la historia de Moisés Torrea y lo literario para igualarlo («esto es como aquello»), y eso le aporta una identidad al texto.

Si atendemos a los criterios que Jorge Iglesias menciona como características de la novela breve (32-33) —explicación, alusión y sugerencia, situación o circunstancia, reexaminación, tensión paulatina, límite y extensión, microcosmos y macrocosmos, intensidad y extensión— encontraremos que los aspectos (sus particularidades) a los que hemos atendido en este acercamiento analítico corresponden a dichos criterios genéricos:

Acciones = reiteración, reexaminación, tensión paulatina.

Tiempo = situación, reexaminación, expansión, intensidad, tensión.

Narrador = explicación, alusión, reexaminación.

Las mismas características genéricas que hacen de *El evangelista* una novela corta son generadores de sentido porque ponen en juego las significaciones profundas que organizan al texto. Estos elementos van más allá de sólo requerimientos genéricos; cumplen con la organización del género, pero además producen semánticamente un sentido. Así, los clásicos forma y fondo se definen como uno solo.

¿Por qué el sustancial protagonismo del narrador? La historia del escribiente que nos relata cumple con su cometido (es eficaz en complejidad y profundidad y como muestra genérica), pero dicho narrador se roba muchas páginas; como presencia omnisciente, lo sabe todo, pero además participa mucho —con preguntas y comentarios— como manifestación textual independiente que lo controla casi todo. El narrador es un personaje —velado— más de la novela, es un testigo entrometido, una instancia jerárquica que hace con su material discursivo lo que quiere. No resulta tan imparcial como podríase pensar. Da cuenta de las desdichas del protagonista a través del paso del tiempo, pero no tan lejano ni tan ajeno como lo sería un verdadero narrador heterodiegético.

La historia de Moisés Torrea (separación familiar–es herido–pierde la guerra–fuga y exilio–pierde a la novia–regreso–conoce y pierde a la hija–su oficio es amenazado por el progreso–conoce y pierde a la nieta) es una historia de acumulación de pérdidas y separaciones. Es una historia de degradación, de caída jerárquica; pasa de una situación superior a otra inferior, va de hijo de cuidadores de haciendas a soldado imperial y a paria-

escribiente. Además, sólo se desempeña como padre y abuelo transitorio. Se nos muestra a un protagonista-individuo enfrentado a unas fuerzas mucho más poderosas que su propia entidad. Es el individuo *versus* Acciones y Hechos, es el individuo *versus* Tiempo, es el individuo *versus* Otro.

¿Cuál es el secreto de esta novela corta? «Según Judith Leibowitz, la base para la definición genérica no es la técnica narrativa ni el tema, sino el propósito narrativo de un texto o Gestaltungsziel» (Iglesias 1). ¿Cuál es el propósito narrativo de esta novela corta? Podemos inferir, después de nuestro acercamiento, que el propósito narrativo de El evangelista radicaría en que el cuestionarse no sirve de nada, que los hechos externos marcan el devenir de la existencia. El protagonista no decide, el protagonista no mantiene la autonomía que sí posee el narrador. El protagonista es arrastrado por los hechos, por el torbellino del progreso, por ¡una máquina de escribir! El personaje principal se ve absolutamente impotente ante el avance del tiempo, de la tecnología y de la sociedad. Es incapaz de no sólo de controlar lo real sino además de adaptarse a lo real; el propósito narrativo funcionaría como una declaración o un reconocimiento de la imposibilidad de adecuarse a la transformación del propio siglo XIX, mucho menos al siglo XX. Esta novela breve de Federico Gamboa, abstrayendo los comportamientos sígnicos más relevantes, versa sobre la identidad y las circunstancias que la sobrepasan, sobre una serie de opuestos que generan el sentido: reflexionar y sentir-unir y separar-asimilar y rechazar.

## Bibliografía citada

Beristáin, Helena. Diccionario de Retórica y Poética. México: Porrúa, 2010.

Cros, Edmond. La sociocrítica. Madrid: Arco Libros, 2009.

Deleuze, Guilles; Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Madrid: Pre-textos, 1994. Gamboa, Federico. *El evangelista*. En *La novela corta: una biblioteca virtual* [en línea], consultado el 10 de marzo de 2014, <a href="http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/pdf/evangelista.pdf">http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/pdf/evangelista.pdf</a>.

Iglesias, Jorge. «Breves formas de la extrañeza: la novela breve vanguardista en el Cono Sur» [tesis doctoral]. Houston: Universidad de Houston, 2012.

Sullá, Enric (ed.). Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX. Barcelona: Crítica, 2001.

# Otras vidas imaginarias: Mencía y Sor Adoración del Divino Verbo

GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE UNAM

Para Rosa Beltrán, amica in gaudio, soror in tenebris.

#### El paradójico e imprevisto Marcelo

«Le agradezco muy de veras el envío de los Ensayos de Julio Torri: es un librito por todo extremo simpático, de un humorismo a la inglesa, que no desdeñaría el paradójico e imprevisto Marcelo». Con estas líneas, fechadas el 6 de octubre de 1917 en Madrid, Amado Nervo (1870-1919) daba acuse a Alfonso Reyes del ejemplar que, por su conducto, le posteara Torri en la ciudad de México (Obras II: 1202). Puntualmente, Nervo le escribió con su Waterman: «Reyes me envió sus Ensayos y los leí de un tirón, saboreándolos como buen gourmet que soy de este género de literatura agridulce, con su tinte de filosofía» («Para Torri»). Si bien omite el nombre de Marcel Schwob al elogiar la brevedad y otras virtudes de *Poemas y ensayos* (1917), Nervo tiene en mente al autor de las Vidas imaginarias (1896). En las siguientes páginas, estudiaré de qué manera la poética de la ficción y la historia de Schwob enriquecen el proceso de escritura de dos novelas cortas mexicanas: Mencía (1907) de Nervo y Sor Adoración del Divino Verbo (1923) de Julio Jiménez Rueda (1896-1960). Desde esa perspectiva, podemos ahondar tanto en la comprensión de estas obras, escasamente estudiadas, como en la vasta y poco explorada presencia de Schwob en México.

Desde la última década del siglo anterior, la prosa narrativa de Nervo vuelve a circular y es materia de conversación académica. Como señalaremos después, la obra de Jiménez Rueda apenas empieza recuperarse editorial y críticamente en México. Todavía desconocemos cómo se ins-

criben Nervo y Jiménez Rueda en la tradición de la novela histórica y qué vueltas de tuerca dieron para ajustarse a la modernidad del género. Si adelantamos un vistazo a la advertencia de *Mencía* («un *cuento* de ambiente histórico») y al subtítulo de *Sor Adoración*: «*crónica* de una vida imaginaria en el virreinato de la Nueva España»,¹ sabemos de inmediato que la complejidad genérica de la novela corta se amplía con la intención autoral de los términos subrayados en las citas. En paralelo, los asuntos tratados en estas obras anticipan otras preguntas: ¿cómo dialogan sus autores con el pasado? Y ¿qué visión de su presente dejan ver al ocuparse en la ficción de seres imaginarios o de personas y hechos históricos?. Antes de intentar cualquier respuesta, volveré a la temperatura cultural de la correspondencia de Nervo.

Lejos de ser mera cortesía epistolar, la respuesta entusiasta del autor de *Mencía* a la lectura de *Poemas y ensayos* de Torri se enmarca en su convicción por impulsar una literatura de formas breves. En «Brevedad», ensayo contemporáneo de la correspondencia citada, Nervo prefigura alguna de las inquietudes de nuestro tiempo: «¿Qué quedará de las diversas literaturas y filosofías para los escolares nerviosos, ágiles y atareados del tiempo futuro? Sin duda alguna hermosos libros breves, en que, como centellas, fulguran los pensamientos de los grandes hombres» (*El libro* 104). En otro pasaje, Nervo se precia de haber persistido en «esta brevedad, en esta homeopatía intelectual», y de que sus novelas se lean «siempre en media hora, a lo sumo». Volveré sobre esta declaración central.

Nervo identificó —con generosidad y cierto resquemor oculto—, los *Poemas y ensayos* con el libro decantado que el agobiante periodismo no le permitió escribir (*El libro* 427). En compensación, hacia 1917, era autor de una decena de novelas cortas —la mayoría publicadas en España con tirajes voluminosos— y su prestigio intercontinental le dispensaba un aura canónica que atraía a toda clase de escritores en ciernes. Torri no fue uno más. En cierta forma era un alma gemela o, al menos, un autor modélico

<sup>[1]</sup> Todas las citas de estas novelas proceden de *La Novela Corta: Una biblioteca virtual* <a href="http://lanovelacorta.com/"><a href="http://lanovelacorta.com/"><a href="http://lanovelacorta.com/</a>>. Ahí pueden consultarse las presentaciones de Pérez Martínez (*Mencía*) y Hernández Landa Valencia (*Sor Adoración del Divino Verbo*), así como las respectivas historias de cada texto.

de sus inquietudes de avanzada en la factura de la prosa poética y aforística que escribió desde su primera incursión periodística en Mazatlán (1892-1894). Cuando el 1 de julio de 1918 Nervo volvió a México, por requerimientos de la diplomacia mexicana, al llegar a la capital habló elogiosamente de *Poemas y ensayos* (Torri, *Epistolarios* 269). Todo gratitud y veneración, el recién consagrado puso en manos de Nervo la notable traducción de *Mimos* y *La cruzada de los niños*, obras de Schwob que Rafael Cabrera acababa de publicar en Cultura. Semanas después Venustiano Carranza envió a Nervo a su embajada definitiva en América del Sur.

Aquella primera edición en español fue promovida por Torri y le mereció una generosa dedicatoria del traductor. No lo sabía entonces, pero su iniciativa tendió un puente entre la presentación de Schwob en México («Las seis notas de la flauta», Revista Moderna, primera quincena de abril de 1901) y la paulatina irradiación de su obra en Hispanoamérica, en buena medida alentada por el impulso ateneísta de Torri, Cabrera, Henríquez Ureña y Reyes, quien publicó periódicamente en Madrid una serie de Retratos reales e imaginarios, recogidos en un volumen mexicano de 1920. Cuando siete años más tarde Reyes llega a Buenos Aires, Schwob será uno de los eslabones de su amistad con Borges. José Emilio Pacheco resume el encuentro: «A partir de su frecuentación de Reyes y Henríquez Ureña, Borges escribe una prosa distinta y algunos años más tarde emprende la redacción de cuentos que son ensayos y ensayos que son cuentos, tentativa que ya había hecho Reyes tanto en el Plano oblicuo como en Retratos reales e imaginarios, para citar dos ejemplos» (Borges 83-4). Sin el autor de la Historia universal de la infamia (1935), la recepción actual de Schwob sería otra en Hispanoamérica. Borges cambió la historia al reelaborar el «método curioso» de Vidas imaginarias que describe en esta semblanza del autor:

Como aquel español que por virtud de unos libros llegó a ser Don Quijote, Schwob, antes de ejercer y enriquecer la literatura, fue un maravillado lector. Le tocó en suerte Francia, el más literario de los países. Le tocó en suerte el siglo XIX, que no desmerecía del anterior. De estirpe de rabinos, heredó una tradición oriental que agregó a las occidentales. Siempre fue suyo el ámbito de las profundas bibliotecas. Estudió el griego y tradujo a Luciano de Samosata. Como tantos franceses, profesó el amor de la literatura de Inglaterra.

Sus *Vidas imaginarias* datan de 1896. Para su escritura inventó un método curioso. Los protagonistas son reales; los hechos pueden ser fabulosos y no pocas veces fantásticos. El sabor peculiar de este volumen está en ese vaivén. En todas partes del mundo hay devotos de Marcel Schwob que constituyen pequeñas sociedades secretas. No buscó la fama; escribió deliberadamente para los «happy few», para los menos («Prólogo» 9).

Amado Nervo fue uno de los primeros hispanoamericanos afortunados en ingresar a esa pequeña sociedad secreta, presidida por un escritor que suele esfumarse en las clasificaciones genéricas y en los recuentos historiográficos. Acaso por esa condición fantasmagórica, antes de 1917 es difícil encontrar las huellas de Schwob en México. En la bitácora de personas y obras del epistolario nerviano no hay registro de Schwob durante la primera, accidentada, estancia parisina del mexicano (1900-1902). Ana Vigne Pacheco asegura que las nouvelles El rey de la máscara de oro (1892) y El libro de Monelle (1894) fueron lecturas nervianas de juventud (177). Compensemos la carencia de fechas con hipótesis textuales: como veremos después, el cuento «Las Casas» de 1904 y Mencía son los primeros textos nervianos que asimilan las poéticas de la ficción y la historia de Schwob, particularmente las expuestas en los prefacios de El corazón doble (cuentos, 1891), El rey de la máscara de oro, volumen de cuentos que recoge la novela corta del mismo título, y Vidas imaginarias.

Artífice singular de «las existencias únicas de los hombres, tanto si fueron divinos, mediocres o criminales», Schwob supo encontrar los rasgos que humanizan a sus biografiados en fuentes insospechadas (Vidas 24). No fue menos agudo al construir un lugar para su obra en la posteridad. En los prólogos mencionados, fijó estratégicamente su postura sobre autores y obras precedentes, y sugirió cómo podían leerse las suyas. Con cautela y amenidad utilizó su vasta erudición para posicionarse en los géneros que deseaba innovar: el cuento fantástico y el relato biográfico. La poética de Vidas imaginarias se nutre de formas y conceptos orientales y occidentales: la sugerente evocación del detalle en Hokusai, la historiografía grecorromana, los Retratos imaginarios de Pater, las teorías de Poe sobre la brevedad, la tradición francesa del poema en prosa que desemboca en Baudelaire. En síntesis, para Pacheco la modernidad de las Vidas imaginarias puede entenderse a la

luz de Ricoeur: «El relato introduce algo nuevo en el mundo: la síntesis de lo heterogéneo. Da a los hechos una forma que no tienen. Describe el mundo no como es, sino como si fuera así» («Prólogo» XI-XVII).

En Spicilège (1896) Schwob reunió sus paratextos centrales con ensayos y prólogos de su autoría sobre obras de Flaubert (la novela corta San Julián el hospitalario) y Shakespeare (Hamlet), entre otros autores.<sup>2</sup> La compilación corrobora la conciencia del teórico y amplifica el quehacer del ensayista. Al publicar sus prefacios con otros títulos, los dotó de vida independiente. «El arte de la biografía», prólogo de Vidas imaginarias, es una de las poéticas esenciales del género biográfico. En el campo de la historiografía literaria, Spicilège contiene aportaciones vigentes y resonancias en otros campos del conocimiento. Para comprender la manera inteligente y documentada con que cuestiona la asfixiante narrativa naturalista y psicológica, basta con leer sus presentaciones de El corazón doble («El terror y la piedad») y El rey de la máscara de oro («La diferencia y la semejanza»).

En estos textos programáticos, los asuntos historiográficos son un disparadero de preocupaciones estéticas y éticas. De manera central, «El terror y la piedad» y «La diferencia y la semejanza» discuten la autonomía del arte y la experiencia humana como plenitud de la imaginación y de las pulsiones vitales. Optimista, Schwob confía en la rebeldía de los creadores para abandonar los paradigmas de la biología y la sicología. Frente al camino sin retorno de la novela analítica y experimental, apuesta por la persistencia sincrética y formal de la novela. Esperanzado en la potencia renovadora del arte que debe «dar a lo particular el aspecto de lo general» (Corazón 17), concluye en «El terror y la piedad»: «Serán desterrados [de la novela] las descripciones seudocientíficas y el despliegue de psicología de manual y de biología mal asimilada. La composición se perfeccionará en las partes, como el idioma; la construcción será severa» (21). Encontramos la realización de este postulado en El rey de la máscara de oro y en los cuentos fantásticos de Corazón doble, la vertiente menos explorada de su obra, a pesar de que «hay narraciones dignas de figurar entre las mejores que han producido los maestros de la fantasía y el terror» (Pacheco «Prólogo» XIV).

<sup>[2]</sup> Sigo la traducción de Spicilège de Juan Dalmonte (México, 1987). Una muy útil ampliación del trabajo teórico y crítico de Schwob se publicó en El deseo de lo único. Teoría de la ficción.

Concluyo este breve repaso sobre la poética de Schwob, con algunas líneas en torno a El rey de la máscara de oro. Con estructura impecable, la novela narra la crisis de identidad de un monarca sin nombre. Debido a la ausencia de marcas espacio-temporales, su reino puede ubicarse en cualquier época y lugar. Con mínimas descripciones y elementales rasgos de caracterización, la historia avanza linealmente y se tensa en seis puntos de giro. Cada uno representa una etapa crítica de la existencia del monarca leproso que, al descubrir su enfermedad, el engaño de sus antepasados y la complicidad de sus cortesanos, se entierra en los ojos los ganchos de la máscara que usó desde su nacimiento. Esta primera anagnórisis se debe al encuentro del monarca con un mendigo y una tejedora. El siguiente reconocimiento del protagonista ocurre cuando, ya ciego, quiere besar a una pastora leprosa, pero desiste para no contagiarla. El mendigo concluye la historia: «Sin duda la sangre de su corazón, al brotar de sus ojos, le curó la enfermedad. Ha muerto creyendo tener una máscara miserable. Pero a estas horas ya ha dejado caer todas las máscaras de oro, de lepra y de carne» (Rey 23).

Como anuncia Schwob en «El terror y la piedad», El rey de la máscara de oro es una novela de aventuras «en el más amplio sentido de la palabra». Esta poética se desdobla en una estructura ceñida y una trama tensa, basadas en la crisis interna del protagonista y su interacción humana. El rey y los personajes femeninos se (auto)reconocen y transforman al encontrarse con el otro. La piedad o el instinto egoísta actúan a favor o en contra de ellos. El rey de la máscara de oro puede considerarse una novela del futuro, aquella que aspiraba escribir Schwob para superar las falsas coartadas científicas de la narrativa de su época (Corazón 21-2).

# Mencía: sueño o representación de la historia circular

Escrita en Madrid durante el invierno de 1906 y publicada el 26 de abril de 1907 en la colección madrileña de quiosco El Cuento Semanal, *Mencía* apareció originalmente con el título de *Un sueño*.<sup>3</sup> Acaso para editarla posteriormente en forma de libro, en un ejemplar el autor cambió el título e

<sup>[3]</sup> Puede apreciarse el facsímil en <a href="http://www.amadonervo.net/narrativa/flash/mencia/mencia.html">http://www.amadonervo.net/narrativa/flash/mencia/mencia.html</a>.

incorporó otras variantes significativas en el texto. Desconocemos la fecha y las circunstancias de esta reescritura. Me atrevo a pensar que el deseo de rendir tributo póstumo a Cécile Louise Dailliez Largillier (París, 19 de abril de 1873-Madrid, 7 de enero de 1912), su compañera durante once años, fue el impulso que movió la waterman de Nervo para concretar esta versión de última mano. Alfonso Reyes hizo el hallazgo y lo notificó en el tomo postrero de las escrupulosas Obras de Amado Nervo que cuidó para Biblioteca Nueva (Nervo, Discursos 255-8). Los siguientes editores la han publicado con ambos nombres —Mencía (Un sueño)— o como decidió su autor: «Mencía llamose, pues, a secas». Esta y otras variantes de la noticia «Al lector» son relevantes. Con el cambio de título, Nervo apuesta por la construcción narrativa de una vida imaginaria para su mítica y fantasmal Amada Inmóvil, y de paso mata dos pájaros con la misma pluma: difumina la evidente inter e hipotextualidad con La vida es sueño de Calderón de la Barca y actualiza su visión de la historia, vía la poética de Vidas imaginarias.

Conocida en la poesía de Nervo como Anita, Ana o Damiana, apócopes de «hermana», Cécile Louise sólo adquiere cierta dimensión humana e histórica en el prólogo del poemario póstumo La amada inmóvil y en el epistolario nerviano más íntimo. He tratado con detalle la conformación de «Los rostros de Ana» en la Poesía reunida de Nervo (I: 80-90). En el terreno de la ficción o de la historia imaginaria, Cécile Louise Dailliez Largillier posee rasgos filiales semejantes a los de Mencía: «¡Era la criatura por excelencia, hecha como de una alquimia divina! / Era la compañera ideal, casta, apacible, con un poco de hermana en su abandono, con un poco de madre en su ternura». Pese a la idealización del retrato, Nervo sigue de cerca la convicción de Schwob de narrar «existencias únicas» de hombres y mujeres. En *Vidas imaginarias* conviven reconocidas princesas con matronas romanas, hechiceras y alguna «muchacha de la vida», como la encajera Katherine, una de las estampas más logradas del volumen. Si la galería de Schwob convoca seres «divinos, mediocres o criminales» (15), Nervo logra que convivan en Toledo Lope de Figueroa, el orfebre esposo de Mencía, con el Greco y Felipe II. Al cambiar el título de su novela, Nervo destaca la singularidad de los personajes anónimos de la historia y deja en segundo plano a figuras emblemáticas del arte y la política. Enaltecer los oficios de Lope y Mencía, habla también de la noción de la literatura nerviana, entendida como el quehacer artesanal que transforma guijarros en gemas y joyas perdurables (*Poesía reunida* I: 424).

Otro hecho evidente en la historia textual de *Mencía* fue la desaparición de la referencia al carácter popular y comercial de El Cuento Semanal, la colección donde Nervo publicó *Un sueño*: «pero luego elegí [un título] más breve como para ser voceado en la Puerta del Sol por vendedores afanosos, entre el ajetreo y la balumba de todas las horas». Lo sorprendente es que incurra en una contradicción al conservar la referencia calderoniana: «y que, como dijo el gran ingenio, a quien fui a pedir un nombre para bautizar estas páginas, "los sueños..., sueños son"». ¿*Mencía* o las trampas de la intertextualidad? Dejo aquí la ironía para mejor ocasión.

En sentido estricto, El Cuento Semanal (1907-1912) fue la primera colección masiva de novela corta en lengua española. Su fundador, Eduardo de Zamacois, recuerda a grandes rasgos el proyecto original que animó los 263 títulos publicados: «Cada número, de veinticuatro páginas, de papel "couché" lo ocuparía una novela corta, inédita, ilustrada en colores y con la caricatura del autor en la portada. Nada más. Colaborarían en ella los escritores y dibujantes más reputados, y aparecería los viernes —precisamente los viernes— al precio de treinta céntimos ejemplar» (230-1). La mayoría de los colaboradores fueron peninsulares; ocasionalmente participaron algunos hispanoamericanos. Nervo, el primero, en el número diecisiete, seguido de Manuel Ugarte, José Santos Chocano y Enrique Gómez Carrillo, entre otros (Magnien et al. 21-56).

Me detengo en estas «minucias» de la historia textual de *Mencía* convencido de que la novela corta seriada es indisociable del soporte material y de las estrategias paratextuales con que autores y editores conciben y promueven obras en circuitos comerciales concretos. Las novelas del ciclo español de Nervo —una en El Cuento Semanal y cuatro en La Novela Corta— ilustran casos de libertad creativa en un marco de normas editoriales que tiende a estabilizar la escritura y la lectura del género. No es un autor aislado; sí el primer mexicano que se arriesga en el laberinto de las colecciones populares. De acuerdo con las convenciones de cada espacio editorial en el que publicó narrativa —diarios, revistas comerciales y

de cofradía, colecciones populares—, Nervo juega con las reglas para no someterse a ellas, y aún tiene la conciencia tranquila para preguntarse: «¿Por qué la literatura, la novela sobre todo, ha de ser un mero pasatiempo, menos útil todavía que el tennis o el golf? (Obras II: 275). Su pragmatismo editorial venía de tiempo atrás. Desde la publicación de El Bachiller (1895) hasta la última de sus novelas madrileñas (Amnesia, 1918), vio en el novelista al «ser actual [que debía] moverse en el medio ambiente en que se mueven los espíritus contemporáneos» (275).

Faltaría espacio para analizar con detalle las características estructurales de sus novelas en colecciones madrileñas: *El diablo desinteresado* (1916), *El diamante de la inquietud* (1917), *Una mentira* (1917), incluidas *Mencía* y *Amnesia*. Por su evidencia y brevedad, destaco un aspecto formal de *Mencía* que se esparce al conjunto: las frecuentes apelaciones al lector, al género y al soporte. Abierta o subrepticiamente, Nervo es un narrador consciente de la necesidad de comunicar su propuesta de lectura, tan es así que la refuerza firmando sus paratextos. Unas veces, en formato de carta a un amigo implícito en la historia (*La diablesa*, 1895); otras, aduciendo, con humor, que detesta los prólogos (*Pascual Aguilera*, 1905). El más logrado de sus paratextos se encuentra en *El diamante de la inquietud*:

Conviene repasar una vida antes de dejarla. Yo estoy repasando la mía y en vez de escribir memorias, me gusta desgranarlas en narraciones e historias breves. ¿Quieres que te cuente una de esas historias?

- —Sí, con tal de que en ella figure una hermosa mujer [...].
- —¿Qué nombre tenía entre los humanos?
- —Se llamaba Ana María...
- —Hermoso nombre.
- —Muy hermoso... Oye, pues, amigo, la historia de Ana María (Obras I: 275).

¿Quién es este amigo que escucha y participa activamente en la historia? ¿El personaje anónimo o el lector? La mímesis refuerza la sensación de que cada lector (masculino) está «textualizado» en la escritura y la lectura

<sup>[4]</sup> Con excepción de *El sexto sentido* (1913), carente de paratexto y muy breve; escrita por solicitud de Rubén Darío para su *Mundial Magazin*. Véase el facsímil en <a href="http://www.amadonervo.net/narrativa/flash/sexto\_sentido/sexto\_sentido.html">http://www.amadonervo.net/narrativa/flash/sexto\_sentido/sexto\_sentido.html</a>.

de la novela. Luego de siete capítulos, el paratexto se cierra con un perfecto y circular colofón que evoca la imagen de «La serpiente que se muerde la cola». Al igual que en aquella minificción nerviana, somos narradores y lectores, jueces y cómplices de la historia que vivimos al contárnosla a nosotros mismos.

Como narrador, Nervo decidió posicionarse en el campo cultural de España con la publicación de *Otras vidas* en la casa Ballescá de Barcelona. Fue su primera compilación novelística con *Pascual Aguilera, El Bachiller* y *El donador de almas* (1899), las obras más sólidas hasta entonces. La primera vio la luz en dicho volumen, las otras contaban ya con impresiones previas en la ciudad de México; *El Bachiller*, incluso, se había traducido al francés en 1901 como *Origène. Nouvelle mexicaine.* No pasó nada con aquel *Bachiller* galo ni con otras empresas literarias nervianas para abrirse camino en un campo tan distante de su reconocida trayectoria en el México finisecular. Pero tampoco en España: *Otras vidas* pasó de noche para la crítica. De ahí que Nervo diera un primer golpe de timón con el volumen de cuentos *Almas que pasan* (1906), publicado en Madrid con material llevado de México; el siguiente fue *Mencía*.

Dos cuentos son excéntricos en dicho volumen: «La última guerra» y el que ahora comento. El primero destaca por la muy lograda anticipación futurista de la humanidad, probablemente al borde de su batalla final como especie. En contraste, la lectura de la historia es inversa en «Las Casas». En el vaivén de la trama, un nutrido grupo de políticos e intelectuales del Porfiriato, que escucha una conferencia, se encuentran con fray Bartolomé de las Casas durante el primer viaje del fraile a Santo Domingo en 1502. Espacio y tiempo oscilan en el discurso oratorio de Crisóstomo Solís, el reconocido historiador que rinde homenaje a la memoria del predicador en 1902. Al avanzar en la descripción del entorno conquistado por los españoles y exaltar la protección del indígena por el fraile, «súbitamente, presa de una alucinación inexplicable, el orador empezó a "ver" lo que describía, con una precisión tal cual si lo recordase» (Obras II: 261). Aquella visión transfigura a Solís en Las Casas, «el ser intruso que parecía venir del pasado a narrar su existencia a los humanos» (261). La anagnórisis definitiva ocurre en la soledad de Solís, cuándo una voz interna o quizá una «sensación vigorosa» le dice: «¡Tú fuiste el padre Las Casas!» (261). Considero que esta lectura no excluye las interpretaciones del «Nervo fantas(má)tico». $^5$ 

La ruptura de Nervo con las convenciones de la narrativa naturalista se anunció en 1899 con el desenfadado humor y la estructura lúdica de El donador de almas. Pero algo más ocurrió en París durante la estancia referida. Retomo la hipótesis de que Schwob tuvo mucho que ver con los aires de modernidad que empiezan a soplar en la concepción de los personajes y las estructuras nervianas. Como quería el autor de *El corazón doble*, alrededor de 1903 Nervo abre su taller a otra etapa de experimentación formal. De manera sostenida, su ficción es cada vez más breve e intergenérica. Si pensamos en la estructura, los giros de la historia, la interacción social y los frecuentes reconocimientos de los protagonistas de la novela de Schwob, hay «cuentos» nervianos que pueden leerse como nouvelles («Los dos claveles. Historia vulgar»), relatos autobiográficos e historias de bandidos populares que admiten la ambigüedad genérica y la poética de Vidas imaginarias («El viejecito», «El final de un idilio» y «La aventura de don Pascual»). La complejidad de *Mencía* y su trascendencia en la novelística nerviana requieren mayor atención.

Maestro de los espacios privilegiados de lectura, Amado Nervo, firma con todas las letras de su prestigiado nombre la advertencia de *Mencía*. Desde las primeras líneas se confiesa amigo del lector y le reitera que, en su relato, hablará de «cosas pretéritas que suelen tener un vago encanto. [...] Es, sí, un "cuento de ambiente histórico", como diría un italiano. Lo que pasa en él, "pudo haber sido"». Y lo que a simple vista parece ocurrir al bajar la vista del título del primer capítulo, «Lope de Figueroa, platero», es que este artesano de Toledo despierta una mañana de 1580 en su rústica habitación. Abismado por la sensación frecuente de flotar «entre dos vidas, entre dos mundos», Lope acaba de soñar larga e inquietamente que gobierna un país europeo del futuro, del inicial siglo XX con sus anarquis-

<sup>[5]</sup> Me refiero a sus lecturas teosóficas y ocultistas, así como a las huellas comparatistas que José Ricardo Chaves (2013) ha seguido en crónicas, cuentos y novelas de Nervo (2000) desde hace más de diez años. Su trabajo cuenta con un antecedente logrado (Luna Sellés). Debemos a él las mayores aportaciones al respecto.

tas antimonárquicos y deslumbrantes máquinas de guerra y de transporte, según sabremos andando la historia. Lope desconoce su espacio cotidiano porque aún cree encontrarse en la recámara palaciega. La realidad es otra: sentado al borde de su cama, recibe el saludo cordial de una mujer hermosa que lo interroga con timbre de plata por su nombre: «¡Lope, yo! Pero ¿quién soy vos, señora...?». Apenas repuesto de saber que habla con Mencía, su mujer, se pregunta asombrado: «¿Quién ha podido traerme aquí...? Yo soy el rey». Sin inmutarse, ella recuerda que, en sueños, él murmuraba andar de caza: «Nunca, Lope, habías soñado tanto ni en voz tan alta... Por la mañana tu dormir se volvió más tranquilo [...] Lope, mi Lope querido, ¿Te vistes?», y sin más explicaciones, Mencía logra que se asuma como el platero responsable de concluir al día siguiente el encargo de una custodia. Ella tiene sus propias obligaciones de hábil bordadora.

Desde el final de la primera secuencia hasta el anochecer del penúltimo capítulo, el tiempo narrado transcurre linealmente. En doce horas aproximadamente, Lope y Mencía realizan sus respectivos oficios, reciben la visita de Gaetano, ayudante del Greco, acuerdan con aquél que Lope conozca al pintor de *El entierro del conde de Orgaz*, escena encadenada con una entrevista del Greco con Felipe II, en el palacio de éste, y a la que asiste el platero. Al volver, Lope propone a Mencía recorrer Toledo. Llegan a las afueras. En el atardecer, «el cielo era de una incontaminada pureza. Una suave frescura primaveral llegaba de los campos, de las peñas, del río». El Tajo corre al fondo del acantilado: el tiempo fluye. Con los ecos de la vida cotidiana y de la historia de Toledo, Lope escucha «los rumores de todas las épocas» y las voces de todos sus predecesores, «juntando en su existencia los hilos de muchas existencias invisibles de ayer, de hoy, de mañana». Entonces asume el carácter atemporal de su existencia y de su relación con Mencía: «¡Desde quién sabe qué recodos misteriosos del pasado venía este amor!». Este es el punto de giro culminante de la historia y una marca anticipada del desenlace. En un alto del camino, los amantes se besan; luego, ensombrecidos, regresan a la casa donde inicia y concluye la historia en Toledo con el grito de Mencía que titula el capítulo VIII: «¡No te duermas!». Volveré al segundo despertar de su majestad.

Al terminar la «Advertencia» de Mencía, el lector, abismado como Lope o el monarca, ignora dónde se encuentra. Apenas se repone de la primera escena sin saber con certeza si abre los ojos el monarca o el platero, cuando el narrador heterodiegético refuerza su estupefacción al interrumpir la historia con una pregunta retórica: «¿Sería dado al que esto escribe, expresar la sensación de costumbre, de familiaridad, de hábito, que iba rápidamente invadiendo el alma de Lope?». ¿Quién formula esta acotación? ¿El autor implícito o el narrador? Como hemos visto en otras de sus novelas, Nervo apuesta por la ambigüedad de sus paratextos. En Mencía lleva el desconcierto de las primeras páginas al máximo para intensificar el efecto del acontecimiento inusitado que estructura la novela: ¿Quién despierta aquella mañana de 1580: Lope para reanudar su cotidianidad de orfebre o el monarca en alguna de sus otras vidas? Para Mencía es Lope, pero el narrador la contradice sin inmutarse: «Su majestad —o mejor dicho Lope—, estupefacta, quiso balbucir algo; no pudo y quedose mirando, sin contestar, aquella aparición. / —¡Lope! —murmuró su majestad— ¡Lope, yo!...»6

La calculada vacilación del yo escritural tiene otros usos y funciones discursivas en la novela. En la versión corregida de *Un sueño*, Nervo introdujo un par de notas al pie en el capítulo IV («Una conversación») para reforzar la identidad histórica de Carlos V y Felipe II. El primero en calidad de referente contextual de una conversación entre Lope, Mencía y Gaetano; el segundo, en su papel de monarca diegético, con tal peso que el capítulo VI lleva su nombre. El salto del nivel ficcional al paratextual de las eruditas apostillas parece tener sin cuidado a un narrador que confía demasiado en los encantos persuasivos del autor implícito. Metidos en los alardes retóricos del narrador, éste emplea otra figura para interrumpir la anécdota en el tercer capítulo: «Toledo, pues, como insinuábamos al

<sup>[6]</sup> Mencía es la segunda novela corta de Nervo escrita a partir de un acontecimiento inusitado. En la anterior, El donador de almas, este principio de construcción y de intensidad narrativas, puede asociarse con la tradición de la novela corta alemana. Al respecto Goethe
había señalado que una nouvelle debería escribirse a partir de un «suceso inusitado»
(Obras II:1142). En contraste, la conformación modélica de Mencía parece ajustarse más
a la tradición cervantina. En esta novela de ambiente toledano, son significativos los dos
pasajes que aluden a las Novelas ejemplares.

principio, a pesar de su grandeza y hermosura iba a convertirse en breve, gracias a Madrid, en una ciudad muerta, en una ciudad museo, pero también, y por esto mismo, en la Roma española, adonde devotos y pensativos encaminarían la poesía, la historia y el arte a meditar sobre las pasadas grandezas». Con esta voz de primera de plural, se propone una imagen imprevista de la ciudad imperial, como se conocía Toledo desde los días de la corte de Carlos V. Desde el *nosotros* de una lectura intemporal —el público contemporáneo de Nervo y sus futuros lectores— se propone una estrategia de condensación narrativa en la que Toledo funciona como escenario histórico de la novela y como reflexión sobre el tópico la ciudad muerta en la literatura y la pintura del siglo XIX.<sup>7</sup> Tras el paréntesis histórico, el narrador de tercera regresa al bullicio callejero de Toledo y la historia continúa linealmente hasta el breve capítulo final: «Su majestad despierta», pero, ¿no habíamos leído la misma frase al inicio de la novela? Volvamos a otros aspectos de la circularidad en *Mencía*.

Las marcas de inicio y fin de la historia de Lope o del monarca son similares: «Cuando su majestad abrió los ojos», «Cuando su majestad despertó era ya muy tarde». Esta reiteración del íncipit podría sugerir la existencia de una estructura paralela en la novela: la historia de Lope y la de su majestad. Pese a la condensación narrativa propia del género en el que Nervo inscribe muy conscientemente a *Mencía*, considero que la fusión de ambas personalidades en el transcurso de la diégesis permite apreciar una sola historia con un desenlace que intensifica el acontecimiento inusitado de la novela. En contraste, interpreto la intensidad sostenida de dicho recurso como la escenificación de una pesadilla colectiva: la de los escasos personajes de la novela y la nuestra, sus espectadores. En esta representación alucinada, con los protagonistas, «somos el teatro, el auditorio, los actores, el argumento, las palabras que oímos», como querían Adisson y Borges, experto en vivir y contar aterradoras pesadillas personales o colectivas (*Siete noches* 47).

<sup>[7]</sup> Anoto de paso que el modelo nerviano sobre el tema de la ciudad muerta fue Rodenbach con *Brujas la muerta* (1892); el nuevo paradigma temático de *Muerte en Venecia* (1912) pasó de noche para los modernistas.

Según anoté, *Mencía* ha recibido lecturas fantásticas, teosóficas y ocultistas. Contrasto con ellas la siguiente: al despertar de la primera pesadilla, asistimos a la reconstrucción que Lope o el monarca, ayudados por Mencía, hacen del sueño «futurista» que entrelaza la temporalidad de ambos personajes. Actores y protagonistas, ellos escriben el argumento, dan continuidad a su historia en un día luminoso y se separan irremediablemente. Además de actuarse, las pesadillas se viven. Al anochecer y tras la visión circular de Lope como actor de múltiples vidas que convergen en la suya, Mencía trata de mantener despierto a su amado para no perderlo una vez más en la corriente vertiginosa del tiempo, como Francesca da Rimini a Paolo Malatesta o como Eloísa a Bernardo, parejas fatales tematizadas en la poesía y la crónica de Nervo... Pero «cuando su majestad despertó era ya muy tarde». Para todo y para todos porque su poder no alcanzaba para «aprisionar una sombra ni para detener un ensueño».

El poder de la ficción es más efectivo: puede recuperar el tiempo y darnos una visión del pasado inmediato y remoto; o por lo menos llevarnos a la otra orilla de la historia. Además de evocar y recrear una estampa de Toledo, en esta novela la ciudad del Greco cobra visos de orfebrería o de maqueta de museo, iluminada por la poética de «Las cosas viejas» con que Nervo apreciaba la labor del coleccionista —la suya fue cuidada en su estudio madrileño de Bailén 15 por Ana Cecilia—.8 Final o provisionalmente, Mencía también puede leerse desde el clímax de otra vida, no menos real e imaginaria para Nervo y tantos escritores finiseculares: las Memorias de ultratumba. Antes de concluirlas, Chateaubriand escribe: «Me he encontrado entre dos siglos como la confluencia de dos ríos, me he sumergido en sus aguas turbulentas, alejándome con pena de la antigua orilla en la que nací, nadando con esperanza hacia una orilla desconocida» (1546). Con esta imagen que confirma la representación circular de las pesadillas de la historia, pasamos la última página de las vidas imaginarias de Mencía o de Ana Cecilia Luisa.

<sup>[8]</sup> La aplicación gratuita para Ipad El fantasma soy yo. Prosa y poesía de Amado Nervo reproduce en 3D parte del estudio del escritor y varias piezas de su colección de antigüedades.

#### Sor Adoración del Divino Verbo: Todos somos sor Juana

Mientras Amado Nervo y Julio Torri intercambiaban dedicatorias y cartas en octubre de 1917, en la ciudad de México, Julio Jiménez Rueda, estudiante de la Escuela de Jurisprudencia, disfrutaba su primer reconocimiento literario. Apenas en septiembre su cuento «Taracea» había obtenido mención honorífica en el concurso de la Dirección de Bellas Artes para conmemorar el aniversario de la Independencia de México. Otro de los ganadores, «Perfume de antaño» de Jorge de Godoy, compartía el interés de Jiménez Rueda por recuperar imaginariamente una época, en apariencia demasiado distante del país que no salía aún del vendaval armado: el México colonial.

El significado literal de *taracea* («obra realizada con elementos tomados de diversos sitios») refleja la voluntad escritural de asimilar la técnica de marquetería textual de Schwob y la poética de la historia de *El rey de la máscara de oro, Vidas imaginarias y La cruzada de los niños*. A pesar de las dificultades para la importación de libros durante la Revolución, aquellas obras llegaban de tarde en tarde a la Librería Porrúa o la Casa Bouret de la ciudad de México. Simultáneamente estas editoriales realizaron otra labor fundamental para la promoción de los escritores comentados: confiar en la publicación de sus primeros libros. Por ejemplo, en 1918 Bouret apostó por la compilación de los *Cuentos y diálogos* de Jiménez Rueda, donde se incluye «Taracea». De alguna manera su autor conocía a Schwob. No olvidemos que un año antes Rafael Cabrera había traducido *Mimos* y *La cruzada de los niños*.

Asimismo, recordemos que la brevedad, el poder de evocación y el humor a la inglesa de Torri consolidan la veta más evidente y fructífera de la presencia de Schwob en México. Sin él no se explica la desolación moral de la inconclusa contienda civil que se advierte en *Poemas y ensayos*. La otra vertiente, interesada en la reconstrucción de la historia, se vislumbra hacia 1917 en el campo cultural mexicano. Para Pacheco se trata de «una de las primeras manifestaciones criollistas del nuevo nacionalismo literario» («Inventario» 52). El colonialismo es otro eje de la renovación litera-

 <sup>[9]</sup> En 1985 el deceso de otra figura central del colonialismo, Francisco Monterde, llevó a Pacheco a proponer, la justa revisión de su obra y la de otros colonialistas o virreinalistas,

ria del país en aquel año axial de 1917 que, entre otras novedades, trajo la nueva legalidad de la Constitución de Querétaro y la publicación de *Visión de Anáhuac*. Pese al deslinde de Reyes frente a la tradición indígena y española, uno de sus propósitos estéticos coincide con los afanes colonialistas: «Si esa tradición nos fuere ajena, está como quiera en nuestras manos, y sólo nosotros disponemos de ella. No renunciaremos —oh Keats— a ningún objeto de belleza, engendrador de eternos goces» (34).

Me interesa volver a la temprana y lograda asimilación de la poética de Schwob en Cuentos y diálogos de Jiménez Rueda, especialmente en «La danza de la muerte» y «El pintor de santa Teresa». En este relato la voz, en primera persona, es la de fray Juan de la Miseria, carmelita descalzo de Sevilla que pintó en 1576 el retrato de Santa Teresa de Jesús. Otras marcas textuales de Schwob se perciben en los relatos dialogados «Para triunfar» y «Ananké», éste ambientado en la Roma imperial. Jiménez Rueda conjugó esa forma narrativa con su vocación constante de dramaturgo. Poco después escribió un tríptico dialogado: Camino de perfección, de incierta datación y complicada ubicación genérica. Como veremos enseguida, esta obra fue el segundo eslabón escritural de *Sor Adoración del Divino Verbo*. El primero es «Taracea». En correspondencia con su título, su estructura es la de un mosaico narrativo, fragmentado espacial y temporalmente en cinco partes: la sucinta descripción de una ciudad virreinal anónima (tal vez Celaya, donde se fecha el relato), el interior de la casona del Marqués de Monteblanco (hogar de Isabel Suárez de Figueroa, la protagonista), él ingreso de ésta al convento de Santa Clara (del que Isabel toma su nombre de novicia), las peripecias de Juanillo (un sirviente enamorado de Clara Isabel), y la escena final en dicho

como también se llamaron: Jiménez Rueda, Silva y Aceves, Valle-Arizpe, Abreu Gómez, Estrada, Horta y De Godoy. Pacheco considera que los escasos estudios precedentes deberían actualizarse para ubicar adecuadamente esta narrativa y reimprimirla («Inventario» 52-3). Hoy falta mucho por hacer con estos escritores. Por ejemplo, se publicaron las memorias de Jiménez Rueda pero no sus cuentos, novelas ni sus apasionantes *Vidas reales que parecen imaginarias*. En ellas registra una sentencia que valida su lectura de Schwob: «Los personajes humildes han contribuido también a que se realice la historia. En sus vidas obscuras hay el material necesario para que finque en breve el pedestal de su grandeza» (6). *La Novela Corta: una Biblioteca Virtual* ha iniciado, con *El madrigal de Cetina* de Monterde y *Sor Adoración...*, el estudio y la promoción de la novela corta colonialista. Véase el valioso ensayo de Martínez Carrizales.

convento (donde Clara Isabel, ahora Sor Adoración del Divino Verbo, sueña lances de amor con un caballero de la plaza).

En el penúltimo capítulo de sus memorias póstumas, Jiménez Rueda repasa su extensa y fructífera trayectoria de narrador, dramaturgo, ensayista, historiador de la literatura y la cultura mexicanas (El México 221-35). Sumemos el ensayo biográfico, con rasgos evidentes de vida imaginaria, Sor Juana Inés de la Cruz, en su época (1952). En aquel recuento Jiménez Rueda, señala que «Taracea» y Camino de perfección son los antecedentes de «una obra de mayor envergadura»: Sor Adoración del Divino Verbo, escrita en Buenos aires a finales de 1921. El autor sólo se atreve a designarla genéricamente cuando menciona que se incluyó con El caballero del milagro, Camino de perfección y Moisén en el volumen Novelas coloniales (1946). Esta definición se eludió en la primera edición de Sor Adoración del Divino Verbo (1923), ilustrada por Fernando Bolaños Cacho, 10 donde se incluye Camino de perfección con el subtítulo «Tríptico de la vida de sor Juana Inés de la Cruz». Pese a que ésta no se anuncia en la primera de forros ni en las páginas preliminares del que parece ser un solo libro, la ambigua relación especular entre ambas obras debe atenderse. Al respecto, mucho dice la portada de Sor Adoración, cuyo arreglo manuscrito en tinta roja está compuesto dentro de una envolvente que simula un frontispicio barroco. Transcribo el subtítulo: «Crónica de una vida imaginaria en el virreinato de la Nueva España / Ofrendada a la memoria de la muy ilustre madre Juana Inés de la Cruz religiosa profesa en el convento de santa Paula de la orden de san Jerónimo». El título de la novela, su acotación genérica y la ambigüedad del adjetivo «ofrendada» evaden o desestimulan las expectativas del género biográfico, aún más: ignoramos qué clase de texto leeremos; la única certeza es la referencia a la época. En Camino de perfección la vaguedad del sustantivo «vida» se compensa con el complemento del nombre histórico. Desde el inicio, la breve indicación espaciotemporal del primer cuadro y el diálogo inmediato entre Juana de Asbaje y Antonio Núñez de Miranda, su confesor, evidencian la lectura de una representación dramática en tres cuadros, basada en el mismo número de

<sup>[10]</sup> El facsímil puede apreciarse en *La novela corta: una biblioteca virtual* <a href="http://www.lanove-lacorta.com/index.php?option=com\_content&view=article&id=86&Itemid=132">http://www.lanove-lacorta.com/index.php?option=com\_content&view=article&id=86&Itemid=132</a>.

etapas centrales de la vida de sor Juana Inés de la Cruz. Sólo por estrategia editorial o comercial, esta obra, llevada a escena en 1923 por María Teresa Montoya, pudo considerarse «novela».

A pesar de la ambigüedad con que Jiménez Rueda concibe y edita Sor Adoración, la escasa crítica reciente y los editores actuales no dudan sobre su calidad literaria y su denominación genérica. Cuatro años después del repaso de Pacheco sobre la situación historiográfica y editorial del colonialismo, Domínguez Michael les dedicó tiempo y espacio en la Antología de la narrativa mexicana del siglo XX (1989). Al comentar Sor Adoración, en calidad de «noveleta», afirma que es «un texto aún rico y legible» (I: 666). Para Hernández Landa Valencia, «las estampas que pueblan Sor Adoración del Divino Verbo se cargan de impresiones luminosas y coloridas, que también parecen marcadas por la nostalgia de los tiempos idos, una vez que los ventarrones de la Revolución se llevaran consigo la paz porfiriana y llenaran de desasosiego a la generación de Jiménez Rueda» («Estudio», web).

Además del género y la visión de la época virreinal —interpretada desde la perspectiva de un escritor escéptico frente al triunfalismo de los gobiernos revolucionarios: cuando escribe Sor Adoración Jiménez Rueda trabajaba como diplomático menor para el de Obregón—, muy poco se ha tratado el procedimiento de escritura de esta novela. En consecuencia con la propuesta central de este trabajo, deduzco que se trata de un ejercicio de escritura palimpséstica. El procedimiento borra los nombres y datos esenciales de la vida de sor Juana Inés de la Cruz —desde su nacimiento hasta el primer ingreso conventual— para contar o novelar la «crónica de una vida imaginaria». Avanzada la historia, se menciona de paso a «una monja insigne profesa en el convento de Santa Paula, de la orden de San Jerónimo, que es maestra en toda disciplina»; enseguida se transcribe «aquel soneto que dice: Este que ves engaño colorido...». Desdibujados, aparecen con sus nombres dos contemporáneos de sor Juana: Castorena y Ursúa y Sigüenza y Góngora. Junta de sombras, el texto reescrito conserva ecos biográficos refundidos para mayor verosimilitud de la historia. Baste un ejemplo: la edad del padre de Clara Isabel y su pasión por los libros coinciden con el abuelo de sor Juana, Pedro Ramírez de Santillana.

La vida de la protagonista, Clara Isabel Suárez de Figueroa y Souza -personaje reciclado del primer cuento de Jiménez Rueda-, se narra linealmente en dos extensas partes y un brevísimo epílogo: «En el campo», «En la ciudad» y «En el convento de santa Clara». La primera tiene veinticuatro secuencias numeradas; la segunda, treinta y siete; el epílogo, una. El final de cada tramo implica un punto de giro que tensa la acción y profundiza la construcción psicológica de la protagonista. Dentro de cada bloque espacio-temporal, no siempre puede hablarse de capítulos narrativos, abundan escenas o ambientaciones muy breves que repercuten en el ánimo y en la transformación de Clara Isabel, el único personaje tratado con densidad. Antes de que concluya la escena inicial, nadie puede llamarse a engaño: tras las primeras descripciones ambientales de la alquería de san Juan de los Reyes, donde nace y crece la heroína, el narrador omnisciente determina a la protagonista y establece la focalización constante de la historia. En muy buena medida, todo está dicho en función de lo que ve, oye y siente Clara Isabel, tempranamente «inclinada a la melancolía y a la meditación». Desde este pasaje hasta la última secuencia narrativa —cuando ingresa a la vida conventual como sor Adoración del Divino Verbo, «el ocho de septiembre de mil seiscientos y tantos»—, el discurso se tensa y relaja en cada crisis personal. Hasta bien entrada la historia, se acentúa el conflicto entre las pulsiones y la vocación de Clara Isabel; en la ciudad y en la corte, se escala la inestabilidad anímica por el cortejo del virrey y la complacencia culposa de la heroína, presionada por el «alma ascética» de la hermana de su padre. Conocemos el desenlace conventual.

¿De qué manera conforma Jiménez Rueda su aviso paratextual de escribir esta «crónica de una vida imaginaria» con la condensación narrativa propia de la novela corta? Además de la sólida línea argumental y de la concentración psicológica en uno de los personajes de la historia, la vocación y el talento dramatúrgicos del autor se ponen al servicio del narrador. La concepción y el despliegue de una novela «escenográfica» puede apoyarse en este breve recuento de recursos: 1) El apunte eficaz de brevísimas acotaciones espacio-temporales que suplen descripciones prolijas; 2) el uso creciente de diálogos sin mediación del narrador omnisciente: en la segunda parte, cinco capítulos se escriben de esta manera, y 3) la secuen-

cia de escenas gráficas que concentran la acción o el conflicto interno o dialógico de los personajes, focalizados externamente por el narrador. Un ejemplo notable es el capítulo XXII de la primera parte: «La dueña y la esclava, al saber la resolución del hidalgo, lloraron hasta enrojecer sus párpados y enjutar por algunos días la fuente que manaba el lloro. / Rezaba la dueña interminables misterios. / Y la esclava, hecha un ovillo, murmuraba palabras de conjuro». <sup>11</sup>

La construcción del conflicto vocacional de Clara Isabel no es ajena a la interdiscursividad de la novela y su concepción «escenográfica». En este sentido, la densidad que gana la vida de sor Juana Inés de la Cruz en Sor Adoración es evidente si contrastamos su intensidad narrativa con los pasajes correspondientes de la biografía escrita por Jiménez Rueda y el correlato biográfico, idílicamente tratado, en Camino de perfección. Pese a la estrategia de «ofrendar» una crónica a la poetisa, el novelista construye un personaje maleable, y al que más bien le estorban los ecos biográficos subyacentes en el relato. No podía ser de otra manera, Jiménez Rueda conocía la complejidad de los personajes de Schwob y es consecuente con la poética de Corazón doble. Tanto en el perfil psicológico de Clara Isabel como en su manera de ver y percibir la diversidad social, cultural y lingüística de la sociedad novohispana, descrita con abundancia y emotividad, hay un personaje; es decir, un ser doble que, según confiesa la monja jerónima, podía llevarse consigo a cualquier parte. Todos somos sor Juana. Al despuntar el siglo XX, Amado Nervo fue el primero en recordárnoslo con Juana de Asbaje, dedicado «a las mujeres todas de mi país y de mi raza» (Obras II: 433).

Libre de cualquier sospecha de vana erudición, en reiteradas ocasiones manifestó su rechazo a la impostación académica, Nervo logró comunicarnos su pasión por la poesía y la vida de sor Juana con rigor, creatividad y más de un vuelo imaginario, como la entrevista que sostiene

<sup>[11]</sup> Un antecedente notable de la eficacia con la que Jiménez Rueda emplea recursos dramatúrgicos en la novela corta es la obra de Ángel de Campo, El de los claveles dobles. Entretenimiento novelesco de buen humor en varios cuadros y varios coloquios a manera de apuntes para un libreto del género mediano (1899). El texto anotado y su facsímil se encuentran en La novela corta <a href="http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/cdp.php">http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/cdp.php</a>.

con la monja jerónima en el tercer capítulo de *Juana de Asbaje*, sin transcribir una sola palabra que no fuera de ella. Este guiño a la «narrativa verídica» permite recordar, una vez más, la obra fecunda de Schwob en tantas dimensiones de nuestras latitudes hispánicas. Espero que estas cuartillas den continuidad a la conversación imaginaria que Nervo y Jiménez Rueda mantuvieron con nuestro «paradójico e imprevisto Marcelo».

#### Bibliografía citada

- Borges, Jorge Luis. «Prólogo». En *Vidas imaginarias*. Marcel Schwob. Barcelona: Hyspamérica, 1985.
- —. Siete noches. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Chaves, José Ricardo. México heterodoxo. Diversidad religiosa en las letras del siglo XIX y comienzos del XX. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Bonilla Artiga/Iberoamericana, 2013.
- De Chateaubriand, François-René. *Memorias de ultratumba*. Trad., intr. y notas de José Antonio Millán Alba. Madrid: Cátedra, 2010.
- Domínguez Michael, Christopher, comp. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, 2 tomos. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Goethe, Johann W. *Obras completas*, 2 tomos. Trad. y ed. de Rafael Cansinos Assens. Madrid: Aquilar, 1968.
- Hernández Landa Valencia, Verónica. «Estudio». En *Sor Adoración del Divino Verbo*. Julio Jiménez Rueda. Eds. Verónica Hernández Landa Valencia y Guadalupe Martínez Gil. En *La novela corta: una biblioteca virtual* [en línea], consultado el 23 de abril de 2014, <a href="http://www.lanovelacorta.com/index.php?option=com\_content&view=article&id=155&Itemid=160">http://www.lanovelacorta.com/index.php?option=com\_content&view=article&id=155&Itemid=160</a>.
- Jiménez Rueda, Julio. Sor Adoración del Divino Verbo [Camino de perfección]. México: Gómez del Puente, 1923.
- —. Novelas coloniales. El caballero del milagro, Sor Adoración del Divino Verbo, Camino de perfección, Moisén, Cuentos. Pról. Victoriano Salado Álvarez y Antonio Caso. México: Botas, 1946.
- —. Vidas reales que parecen imaginarias. México: Cvltvra, 1947.
- —. El México que yo sentí. Testimonios de un espectador de buena fe. Ed. Guillermo Sheridan.
   México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.
- —. Sor Adoración del Divino Verbo. Eds. Verónica Hernández Landa Valencia y Guadalupe Martínez Gil. En La novela corta: una biblioteca virtual [en línea], consultado el 23 de abril de 2014, <a href="http://www.lanovelacorta.com/index.php?option=com\_content&view=article&id=155&Itemid=160">http://www.lanovelacorta.com/index.php?option=com\_content&view=article&id=155&Itemid=160</a>.
- —. Sor Adoración del Divino Verbo. Ed. facsímil de Salvador Tovar. En La novela corta: una biblioteca virtual [en línea], consultado el 23 de abril de 2014, <a href="http://www.lanovelacorta.com/index.php?option=com\_content&view=article&id=86&Itemid=132">http://www.lanovelacorta.com/index.php?option=com\_content&view=article&id=86&Itemid=132</a>.
- Luna Sellés, Carmen. La exploración de lo irracional en los escritores modernistas hispanoamericanos. Literatura onírica y poetización de la realidad. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2002.
- Magnien, Brigitte; José Carlos Mainer Baqué. *Ideología y texto en* El Cuento Semanal *(1907-1912)*. Madrid: de la Torre, 1986.

- Martínez Carrizales, Leonardo. «Un reino próximo. Narración y enunciación en la novela corta de asunto virreinal». En *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)* tomo I. Coord. Gustavo Jiménez Aguirre. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fundación para las Letras Mexicanas, 2011.
- Nervo, Amado. «Carta para Julio Torri». En *Archivo proyecto Amado Nervo: lecturas de una obra en el tiempo* [en línea]. México: Centro de Estudios Literarios-Universidad Nacional Autónoma de México, <http://amadonervo.net/>.
- —. Obras completas de Amado Nervo. Discursos, conferencias, miscelánea. Ed. Alfonso Reyes. Madrid: Biblioteca Nueva, 1922.
- Obras completas, 2 tomos. Rec., pról. y notas de Francisco González Guerrero y Alfonso Méndez Plancarte. México: Aquilar, 1991.
- —. El castillo de lo inconsciente. Antología de literatura fantástica. Sel., est. y notas de José Ricardo Chaves. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000.
- —. El libro que la vida no me dejó escribir. Sel. y est. de Gustavo Jiménez Aguirre, México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fondo de Cultura Económica/Fundación para las Letras Mexicanas, 2006.
- —. Poesía reunida. Ed. y est. de Gustavo Jiménez Aguirre y Eliff Lara Astorga. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010.
- —. El sexto sentido. Ed. facsímil de Salvador Tovar. En Amado Nervo: lecturas de una obra en el tiempo [en línea], consultado el 23 de abril de 2014, <a href="http://amadonervo.net/narrativa/flash/sexto\_sentido/sexto\_sentido.html">http://amadonervo.net/narrativa/flash/sexto\_sentido.html</a>.
- —. Mencía. Pres., ed. y notas de Jorge Pérez Martínez. En La novela corta: una biblioteca virtual [en línea], consultado el 23 de abril de 2014, <a href="http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/mp.php">http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/mp.php</a>.
- —. Mencía. Ed. facsímil de Salvador Tovar. En Amado Nervo: lecturas de una obra en el tiempo [en línea], consultado el 23 de abril de 2014, <a href="http://amadonervo.net/narrativa/flash/mencia/mencia.html">http://amadonervo.net/narrativa/flash/mencia/mencia.html</a>.
- Pacheco, José Emilio. «Francisco Monterde y el colonialismo». *Proceso*, sección «Inventario», año 9, núm. 487 (18 de marzo de 1985):52-53.
- —. «Prólogo». En Vidas imaginarias. Marcel Schwob. Trad. de Rafael Cabrera y José Emilio Pacheco.
   México: Porrúa, 1991.
- —. Jorge Luis Borges. Una invitación a su lectura. México: Raya en el agua, 1999.
- Pérez Martínez, Jorge. «Presentación». En *Mencía*. Amado Nervo. En *La novela corta: una biblioteca virtual* [en línea], consultado el 23 de abril de 2014, <a href="http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/mp.php">http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/mp.php</a>.
- Reyes, Alfonso. Obras completas II. Visión de Anáhuac, Las vísperas de España, Calendario. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Schwob, Marcel. Corazón doble. Trad. Amanda Forns de Gioia. Barcelona: Montesinos, 1981.
- —. El deseo de lo único. Teoría de la ficción. Ed. Cristian Crusat; trad. Cristian Crusat y Rocío Rosa. Madrid: Páginas de Espuma, 2012.
- —. El rey de la máscara de oro. Trad. Sol Noguera. Madrid: Miraguano, 1993.
- —. Ensayos y perfiles. Trad. Juan Dalmonte. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- —. Vidas imaginarias/La cruzada de los niños. Trad. Mauro Armiño. Madrid: Valdemar, 1996.
- Torri, Julio. *De fusilamientos y otras narraciones*. México: Secretaría de Educación Pública/Fondo de Cultura Económica, 1984.
- —. Epistolarios. Ed. Serge I. Zaïtzeff. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

#### EN BREVE: LA NOVELA CORTA EN MÉXICO

Vigne Pacheco, Ana. «En busca de una poética de las novelas cortas de Amado Nervo». En *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)* tomo I. Coord. Gustavo Jiménez Aguirre. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fundación para las Letras Mexicanas, 2011.

Zamacois, Eduardo. Un hombre que se va... (memorias). Barcelona: AHR, 1964.

# La búsqueda del artista: Ella(s) en *La señorita Etcétera*

ESNEDY AIDÉ ZULUAGA HERNÁNDEZ Universidad de Guadalajara

A pesar de que su transfiguración había sido sistemática, yo estaba seguro de que, en el fondo, ella seguía pensando con los pensamientos míos...

Protagonista-narrador de La señorita Etcétera

Los múltiples personajes femeninos (ellas) en *La señorita Etcétera* (1922), de Arqueles Vela (1899-1977), aparecen a lo largo de breves capítulos. Su presencia en el texto, una figuración cinematográfica y segmentada a la vez, nos dificulta rastrearlas con algún grado de precisión, pues la novela responde a los preceptos de desambientación propuestos por las llamadas vanguardias. De ahí nuestro interés por desentrañar el sentido de esa multiplicidad de figuras femeninas ligadas a una doble búsqueda del protagonista-narrador. Nos interesa discutir cómo esa búsqueda de una mujer ideal (Ella) se complementa en el texto con el interés del narrador por definir su propio temperamento artístico.

Para ilustrar un poco el contexto general de las vanguardias, en el que se ubica la producción literaria de Arqueles Vela,¹ conviene citar el primer párrafo de «Los avatares de la vanguardia» del escritor y crítico argentino Saúl Yurkievich:

La vanguardia instaura la ruptura de la tradición y la tradición de la ruptura. Surge íntimamente ligada a la noción de crisis generalizada, de corte radical

<sup>[1]</sup> Arqueles Vela además incursionó en la crítica literaria con títulos como Evolución histórica de la literatura universal (1941), Teoría literaria del modernismo: su filosofía, su estética, su técnica (1949), Fundamentos de la literatura mexicana (1966) y Análisis de la expresión literaria (1965).

con el pasado, de gran colapso. Aparece consubstanciada con la necesidad de cambio e impone al arte una transformación continua. Promueve una renovación profunda de las concepciones, las conductas y las realizaciones artísticas concorde con aquella que se opera en el orden tecnológico, revolución instrumental que tiene por correlato una revolución mental (351).

De ahí que hablar de vanguardias suponga un contexto global de renovación artística que se opone al realismo y que abraza las imágenes vinculadas a la industrialización urbana. El fenómeno se origina en Europa durante la Primera Guerra Mundial (1914-1918) pero se diversifica en múltiples movimientos complejos, autónomos y divergentes: futurismo, cubismo, surrealismo, dadaísmo, imaginismo, entre muchos ismos que además trascienden a otras latitudes continentales. En México el estridentismo hace su aparición en diciembre de 1921 con el primer manifiesto fijado en los muros de la capital, bajo el título «Actual N°1. Hoja de vanguardia. Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce». Para introducir este movimiento resulta pertinente acercarse al extenso y detallado estudio de Luis Mario Schneider, que además incluye una selección muy amplia de la producción literaria estridentista; bajo el título *El estridentismo o una literatura de la estrategia* señala en el apartado final, a modo de conclusión:

El estridentismo es sin lugar a dudas el primer movimiento literario mexicano que en este siglo introduce algo novedoso [...] está inscrito dentro de un
auténtico sistema lingüístico de vanguardia. No sólo observa una dirección
de lenguaje puramente emotivo, desdeñando cualquier interferencia descriptiva, sino que utiliza pirotecnias verbales, íntimamente fusionadas con
elementos que constituyen el ritmo de la historia cultural de ese momento
[...] Por medio de un acendrado subjetivismo que muchas veces conduce a un
desarraigo, al derrotismo o a un estado de soledad, crea atmósferas que están
más sugeridas que declaradas. Nuevas formas sintácticas, búsqueda incesante de una musicalidad, y un vértigo espiritual que se produce por el cultivo
excesivo de los sentidos, complementan el proceso técnico de la imagen estridentista (212).

Ahora bien, para tratar de entender el estridentismo como parte de un fenómeno más amplio, que fue tomando matices particulares en el territorio mexicano, resulta práctica la división que Yurkievich propone en el

artículo ya citado, sobre todo a la luz de la novela que nos ocupa. Según el crítico argentino las vanguardias pueden ser clasificadas en modernólatras o apocalípticas. La primera idolatra la modernidad, dirigida resueltamente hacia el futuro, no duda en creer en los vertiginosos avances científicos y tecnológicos a los que celebra sin reparo. La otra es pesimista, existencial, la del individuo solo que se resiste a la modernidad pero está convencido de la necesidad del cambio; así la angustia de lo desconocido lo acerca a algún referente del pasado que le proporciona cierto grado de sosiego, frente al desborde indigerible de las nuevas transformaciones. Entre estas dos estrategias podría ubicarse el estridentismo, como bien lo señala Escalante:<sup>2</sup>

La vanguardia mexicana [...] me parece en términos generales como una vanguardia *híbrida*, que se lanza hacia el futuro a la vez que se retrotrae, que exalta la modernidad a la vez que no deja de resistirla, como si al apostar por la transformación de todo lo existente la estremeciera la angustia secreta de lo desconocido, y algo de ella, en el fondo quisiera asirse de alguna figura familiar con el fin de aquietar la zozobra (42).

Además, de acuerdo a nuestro interés por la novela breve, y en este caso de la mejor representante de la narrativa estridentista, podemos pensar en dos movimientos diferentes:<sup>3</sup> estridentistas y contemporáneos, aparen-

<sup>[2]</sup> Cabe anotar que para el caso específico de *La señorita Etcétera*, a pesar de ubicarse entre estas dos vanguardias, hay una evidente inclinación por el polo apocalíptico o pesimista como se verá en el desarrollo del trabajo.

<sup>[3]</sup> Aunque el interés de nuestro estudio está en la narrativa es importante mencionar que los escritores de ambos grupos fueron esencialmente poetas, de ahí el carácter de su prosa, que nos interesa en función de sus novelas breves. Schneider reconoce la superioridad estética de los contemporáneos en comparación con la poesía estridentista, sin embargo afirma que una lectura superficial de sus obras muestra la falta de elementos vanguardistas: «Toda la poesía de los Contemporáneos es medularmente racionalista [...] ninguno de ellos presenta elementos de profunda y drástica renovación [...] llevaron adelante, dentro del lento proceso de una evolución natural, el ritmo histórico de la poesía» (216). Y es que en términos generales el vanguardismo de los estridentistas es más evidente que el de los contemporáneos, pero como señala Rogelio Guedea en «México hubo varias vanguardias o varios puentes colgantes de transición prosódica» (158), y además con diferentes grados e intensidades vanguardistas, de ahí que en su libro *Reloj de pulso. Crónica de la poesía mexicana de los siglos XIX y XX* se ocupe principalmente de los poetas contemporáneos en un capítulo titulado «Vanguardia».

temente antagónicos, pero con muchas semejanzas en el género que nos ocupa. Ambos buscan renovar la literatura mexicana anclada en los modelos narrativos asociados la Revolución mexicana, a los que consideran obsoletos y agotados. Pero mientras los contemporáneos rechazan abierta y decididamente al país posrevolucionario, los estridentistas asimilan esa realidad política y estética como respuesta al actualismo que Maples Arce proclama en el primer manifiesto (3-13).

El estridentismo es considerado un movimiento vanguardista, primero porque fija su programa estético en un manifiesto, con evidentes influencias del futurismo, el cubismo y el dadaísmo, pero con todas las particularidades propias de un pensamiento original y autóctono, presente en buena parte de su producción literaria, en el que se reconocen abiertamente como vanguardistas. Los contemporáneos, que surgieron como opositores a los estridentistas, responden a los preceptos surrealistas, pero carecen de un manifiesto que los visibilice como vanguardia en el sentido canónico, lo que no implica que estén desligados de los ismos.

Según Rosa García Gutiérrez los rasgos generales de las novelas hispanoamericanas de vanguardia<sup>4</sup> constituyen un terreno fértil para la proliferación de la novela breve, que tuvo gran auge en México con la narrativa vanguardista: «la buscada brevedad, el cuestionamiento de la dicotomía ficción/realidad, el carácter metaliterario o autoconsciente, la experimentación, la disolución del yo, el predominio del tiempo subjetivo, la eliminación de la anécdota, el aprovechamiento de técnicas líricas y cinematográficas, lo atmosférico y nebuloso» (211) podrían calificar la producción narrativa tanto de estridentistas como de contemporáneos.

Características fácilmente identificables en *La señorita Etcétera*, desprovista de descripciones excesivas y rica en sugerencias, que intensifican una narrativa ágil, incoherente y original, pactada por la «poesía pura, suprimiendo todo elemento extraño y desnaturalizado (descripción, anécdota, perspectiva)» (Maples 9). Además, a pesar de la atmósfera neblinosa e irracional, que responde a la lógica onírica, la novela no abandona el

<sup>[4]</sup> Rosa García Gutiérrez reúne las características de las novelas hispanoamericanas de vanguardia discutidas por Niemeyer, Pérez Firmat, Burgos, Verani, Bustos Fernández, Pino, entre otros (211).

asunto central de la doble búsqueda, a la que retorna una y otra vez el protagonista-narrador bajo la introducción de mujeres múltiples, que son una sola y todas ellas. Este proceso hace parte de su construcción artística, en el que descubre extrañado y exaltado la ciudad moderna en él.

#### La trama en la novela breve

En «La novela estridentista y sus etcéteras» Rodolfo Mata se pregunta por la trama de *La señorita Etcétera* (233). Esta pregunta es pertinente no sólo para la obra de Arqueles Vela sino para la novela breve en general. De entrada los movimientos vanguardistas cuestionaron la centralidad de la trama, al igual que otros aspectos de la narración realista (211). Mata no responde a su pregunta, dejándola en simple enunciación interrogante. De ahí que nos propongamos retomarla no sin dificultades; al tratar de dar respuesta terminamos evocando una serie de eventos que se suceden uno tras de otro, aunque aparentemente no pasan, de ahí que cueste identificar un momento narrativo relevante. Las pocas acciones que se describen en *La señorita Etcétera* se concentran en la búsqueda que emprende el protagonista por una Ella, esa mujer idealizada que lo obsesiona.

¿Estamos ante una novela breve? ¿No ocurre nada en la novela breve? Estas nuevas preguntas nos aproximan al concepto de «proceso» (233), que propone Benedetti en «Cuento, nouvelle y novela: tres géneros narrativos», como característico de la nouvelle, donde se identifica un proceso «rodeado de pormenores, de antecedentes, de consecuencias» (223). Precisamente en este proceso, que se da a través de la experiencia urbana en La señorita Etcétera, el protagonista se topa con mujeres muy diversas, inmersas en espacios y ambientes diferentes, en los que se activa su idea romántica de la mujer.

Desde el primer apartado del libro hasta el último podemos rastrear la búsqueda de esa mujer ideal, Ella, que se confunde y se funde con las ellas a las que accede en la ciudad: «Acaso ella, era ELLA» (Vela 57), «En mi imaginación ya no existía solamente ella, no era solamente ella» (59), «No tenía seguridad de que fuese ella, pero su figura descolgada de mis recuerdos se estatizaba en la penumbra de un daguerrotipo» (60), «Ella no podía ser ella» (65). Una relación, confusión y fusión de los diferentes

prototipos de mujeres que diluyen ese ideal, y que permiten la aparición de la señorita Etcétera al final del octavo apartado sin que nada especial ocurra para convocar tal encuentro.

De este modo es lógico entender que al preguntarnos por la trama de esta novela breve aparezcan una serie de encuadres cinematográficos que cambian a medida que la historia avanza. Hay un proceso mediante el cual el protagonista experimenta una transformación que se extiende a sus ideas, a las mujeres con las que trata y al mismo escenario urbano en el que opera. En palabras de Benedetti estaríamos frente a una novela breve, la nouvelle, «el género de la transformación. A tal punto que no importa demasiado dónde se sitúe el resorte aparente de su trama (a diferencia del cuento y la novela, donde ella es casi siempre un dato esencial)» (225). Estos últimos, géneros bien delimitados y estructurados, sirven para definir la novela breve, cuya caracterización depende de la comparación con el cuento y con la novela, como se aprecia, entre otros, en los estudios de Benedetti y Piglia, que definen la novela breve a partir de la existencia y características de esos otros géneros próximos de los cuales se distingue.

¿Pero hay trama en *La señorita Etcétera*? ¿La novela corta tiene trama? Al respecto Schneider se pregunta por el género de la propuesta de Arqueles Vela:

¿Es La señorita Etcétera una novela o un cuento? Creo que ni lo uno ni lo otro. Más bien es una breve crónica poética, donde no existe ninguna trama y toda ella está sostenida en base a un recuerdo, a una evocación. La fábula, sin acción, trata de perseguir a través de una serie de mujeres de ambientes distintos el reencuentro, o la reencarnación, de una, de la primera que selló el conocimiento amoroso en el escritor. Nuevas y más mujeres, pero siempre la obsesión de la única, una que se prolonga en todas. De ahí el adjetivo etcétera del título (63).

Aunque la primera mujer referenciada pertenezca al plano de la idealización, más que a una posible mujer de la que estuvo enamorado el protagonista, su descripción en *La señorita Etcétera* responde precisamente al proceso que se da en la novela breve. El término *fábula*, que emplea Schneider para definir el libro, «fábula, sin acción», nos remite a una serie

de acontecimientos que se suceden, mientras en la trama hay conexiones entre los elementos de la narración. Trama y fábula son dos propuestas narrativas diferentes.

Ahora bien, Escalante retoma esta apreciación de Schneider para matizar la afirmación de la no existencia de la trama en La señorita Etcétera. Inicialmente subraya el carácter poético de la «crónica», a la que se remite Schneider, de ahí que la «narración consecuente de hechos» (79), propia de la crónica, pueda ser entendida en este estatus poético que la aleja de la «realidad por decirlo así periodística de todos los días» (79), que implica la ausencia de «una trama en el sentido realista de la palabra» (79), pues es evidente en general la falta de vínculos causales entre los apartados del libro. Sin embargo para Escalante si no hay trama no hay relato y por eso justifica la trama de *La señorita Etcétera* en el «nexo emocional de la búsqueda que impone una lógica consecutiva a la organización del texto» (79). De ahí que Escalante proponga la existencia de una «trama expresiva, una concatenación por decirlo así sonambúlica, de algún modo subliminal, sin la cual la revelación última no podría darse. Esta conexión sonambúlica y no convencional de los acontecimientos, por cierto, es lo que la convierte en una novela de vanguardia» (79).

Es importante subrayar que esta idea de «trama expresiva», que pretende establecer relación entre los apartados del libro, remite de nuevo a la transformación del protagonista-narrador en función de la búsqueda que emprende. Por tanto esa mujer que se le revela al protagonista no es propiamente una revelación en la novela, no hay una verdad o secreto oculto que al final se dé a conocer, sino que hace parte de la culminación de un proceso que él experimenta en la búsqueda que emprende. Y en ese proceso es sin duda clave la aparición de la Ella/señorita Etcétera, un encuentro cifrado desde el título de la novela, para cerrar esa transformación que se relata.

La trama desempeña un lugar secundario,<sup>5</sup> no es el motor narrativo, por lo que es común toparse con novelas breves vanguardistas que carez-

<sup>[5]</sup> La trama dentro de las novelas vanguardistas mexicanas breves ocuparía un lugar secundario, y no constituiría el motor narrativo por excelencia. En parte porque su prosa está muy cerca de la poesía de las sensaciones, que dispersan el hilo narrativo, pero además el

can de ella, por lo menos una trama narrativa, (caso de *La señorita Etcétera*, que explica la dificultad para dar respuesta a la pregunta de Mata). De ahí que el intento de buscar conexiones entre los capítulos («trama expresiva» en Escalante), más que justificar la existencia de una trama esclarece la importancia y relevancia del proceso al que se enfrenta el protagonista. La novela breve no se sostiene sobre la trama sino en una unidad de impresión determinada por un proceso, y que busca ese efecto de tensión paulatina, de evolución parcial, propia de este género intermedio.

# La doble búsqueda: el arte nuevo y la ruptura del pacto realista

En *La señorita Etcétera* es evidente la ruptura del pacto realista que reconocemos en la novela burguesa tradicional al modo de *El evangelista* de Federico Gamboa (publicada en el mismo año que la novela de Arqueles Vela). Sin embargo, no hay en el caso de *La señorita Etcétera* una ruptura definitiva con un marco referencial extratextual, o un deslinde total de la realidad, como atestiguamos a partir de la referencia en el texto a la presencia de los huelguistas en la ciudad, que evocan a los movimientos sindicalistas propios de las primeras décadas del siglo XX. Aunque quizás sea más pertinente hablar de alusiones que de referencias, pues el dato aparece incorporado dentro de la atmósfera enrarecida y lírica que caracteriza a esta novela: «Los huelguistas habían soltado un tumulto de sombras y de angustias sobre la turbia ciudad sindicalista» (Vela 55). Ahora bien, en esta novela breve estridentista los planos reales y ficticios se solapan a tal

carácter experimental de sus propuestas fragmenta y hasta rompe el desarrollo formal de la trama. En México más que en otro país hispanoamericano hubo una gran producción vanguardista narrativa de carácter tanto teórico como literario (García Gutiérrez 233). Un número considerable de estas novelas de vanguardia caben en el subgénero de novela breve. Entre otras tenemos del estridentista Arqueles Vela: La señorita Etcétera (1922) y El café de nadie (1926); y de los contemporáneos: Novela como nube (1927) de Gilberto Owen, Margarita de niebla (1927) de Jaime Torres Bodet, Dama de corazones (1928) de Xavier Villaurrutia y El joven (1923) de Rafael Novo. Esta última de discutible inclusión, si es que cabe entre los lineamientos de la novela breve por el hecho de que no pase nada, en respuesta a la ausencia total de trama, como hace alusión el título con el que inicialmente se publica bajo el rótulo de breve crónica, género al que mejor responde: «¡Qué México! Novela en que no pasa nada».

punto que no nos queda ninguna certeza de los acontecimientos en el plano estrictamente narrativo, donde parecen a veces meras elucubraciones del narrador o aparentes contradicciones —¿o claves narrativas que nos acercan al entendimiento del texto?—. Tal inestabilidad de la prosa nos permite hablar de una suerte de antirrealismo, rico en contradicciones, paradojas, antítesis, ambigüedades; abanico figurativo propio de las propuestas vanguardistas en su búsqueda por la novedad artística que cundió en muchas obras de la segunda década del siglo XX.

Precisamente a estas formas inusuales de la literatura, a través de las cuales opera la novela breve de Vela, se enfrenta el lector de 1922, acostumbrado a textos cercanos a la experiencia objetiva en general. Así es como esta inquietud frente a la posible reacción del público se evidencia en el «Prólogo del director», que acompaña la primera publicación de *La señorita Etcétera:*<sup>6</sup>

Cada uno pensará a su antojo respecto de esta extraña novela. Muchos dirán que es un disparate; otros, seguramente, encontrarán emociones nuevas, sugeridas por el raro estilo, y otros, en fin, creerán que se trata de un prosista magnífico, despojado de todos los lugares comunes literarios, forjador de emociones cerebrales y de metáforas suntuosas [...] Nosotros nos lavamos las manos... Cada quien opine según su personal criterio (Noriega 315).

La inquietud sobre la reacción del público está relacionada con el surgimiento de un nuevo arte, que se opone a las formas realistas a las que el público está acostumbrado. Carlos Noriega Hope es consciente de este fenómeno que despierta en los lectores reacciones de rechazo y apela a la pluralidad de *El Universal Ilustrado*, en el que todas las propuestas son bienvenidas. Pero más allá de ese sentido inclusivo del periódico está presente una discusión que Ortega y Gasset ilustra muy bien en *La deshumanización del arte* (1925) en relación al arte nuevo, representado por los vanguardistas: «el arte nuevo tiene a la masa en contra suya, y la tendrá

<sup>[6]</sup> La primera publicación de La señorita Etcétera aparece el 3 de noviembre de 1922, en el suplemento del periódico semanal El Universal Ilustrado titulado La novela semanal, dirigido por Carlos Noriega Hope. Este semanario fue uno de los pocos escenarios artísticos que acogieron las propuestas estridentistas (Schneider X).

siempre. Es impopular por esencia: más aún es antipopular [...] No se trata de que a la mayoría del público *no le guste* la obra joven y a la minoría sí. Lo que sucede es que la mayoría, la masa, *no la entiende*» (161).

Ortega y Gasset alude a una brecha entre el artista y el pueblo en función del arte nuevo, caracterizado por una ruptura con las formas realistas tradicionales. El empleo de una atmósfera distorsionada, unos personajes sonámbulos, la expresión de nuevas ideas, la desconexión de las partes, la incorporación de aparatos, conceptos asociados a las nuevas tecnologías que invaden la vida corriente, entre muchas otras características de las vanguardias, hacen que la asimilación de las nuevas obras no sólo sea lenta sino que se rechace de entrada, sin accederse a plenitud a ellas, verdaderamente sin entenderlas. En la medida que el artista se ve relegado del apoyo del público general se acerca a los creadores que vibran con sus mismos intereses, «el arte joven contribuye también a que los "mejores" se conozcan y reconozcan entre el gris de la muchedumbre y aprendan su misión, que consiste en ser pocos y tener que combatir contra los muchos» (162). Criterio que divide a los seres humanos entre artistas y pueblo, entre aquellos que son capaces de innovar y los que son incapaces de acceder comprensivamente al nuevo arte. Además tal valoración del arte vanguardista carga con un substrato que pone de manifiesto el carácter superior del artista por oposición a la inferioridad del hombre corriente, lo cual no estaría lejos de los planteamientos fascistas que bordearon a los movimientos vanguardistas.<sup>7</sup>

<sup>[7]</sup> Un ejemplo de esta relación la encontramos tempranamente en el futurismo italiano, fundado por Marinetti con la publicación del *Manifiesto futurista* (1909). «El futurismo y el fascismo estuvieron indisolublemente unidos [...] pero mantuvieron una relación sutilmente tensa, confusa e incluso cómica» (Humphreys 15). Marinetti estuvo involucrado en la política italiana, muy cerca de Mussolini y el fascismo, fue elegido miembro del Comité Central del Partido Fascista en Milán creado en 1919. Mussolini a su vez expresó «su profunda admiración por el futurismo, trató de incorporar a su partido figuras importantes de la cultura, tales como Marinetti» (71). Pero pronto se empezó a distanciar, no podía permitirse la cercanía con un poeta que «hacia 1920, hablaba de una revolución antiburguesa y anti-papal, demasiado visionaria y libertaria para los instintos pragmáticos y autoritarios de Mussolini [...] Marinelli y los futuristas contribuyeron en gran medida a los esfuerzos de Mussolini, a través de la violencia, la agitación o propaganda, pero sufrieron una gran decepción por el lugar que finalmente ocuparon dentro del Estado fascista» (71). Pero esta relación entre la vanguardia y el fascismo, y más exactamente entre el futurismo

Al respecto, Maples Arce destaca, en el punto XII del primero manifiesto, el deslinde de los estridentistas con el otro no formado intelectualmente: «¿Qué el público no tiene recursos intelectuales para penetrar el prodigio de nuestra formidable estética dinámica? Muy bien. Que se quede en la portería o que se resigne al "vaudeville". Nuestro egoísmo es ya superlativo; nuestra convicción, inquebrantable» (10). Los estridentistas en la misma tónica que las vanguardias de otras latitudes se alejan del entendimiento popular, basados en el mismo principio de superioridad artística que les confiere su condición privilegiada de creadores frente a la ignorancia de los otros.

Estas referencias, a la luz de *La señorita Etcétera*, ubican a la novela en un marco teórico que pretende dar explicación a estas nuevas propuestas de las primeras décadas del siglo XX, como respuesta a un realismo que había dominado al arte burgués del XIX, bajo las directrices del Romanticismo, Realismo o Naturalismo, pero que además abrió discusiones sobre el sentido del artista y su obra. Y es precisamente este artista nuevo, el narrador-protagonista de *La señorita Etcétera*, el que asiste en consonancia con la ciudad a los cambios de la modernización, en busca de cualquier lugar para dar continuidad a su proyecto artístico. Desde el primer apartado del libro es posible rastrear la imagen del artista en una búsqueda cifrada en ELLA. La ciudad indiferente, como cualquier otra, le ofrece el anonimato, la soledad, el aislamiento, pero en especial una incomprensión que se extiende en los puntos suspensivos, ligados a su condición de artista:

Me acostumbraría a vivir detrás de una puerta o en el hueco de una ventana. Solo. Aislado. Incomprendido... Tendría que pregonar por unas cuantas miradas o unas cuantas sonrisas, algunos EXTRAS de mi vida inédita.

Como no hablo más que mi propio idioma, nadie podrá comunicarse conmigo... Tendría que volver a contemplar, confundidos con los programas idio-

italiano y el fascismo, está dada desde la misma propuesta literaria de Marinetti, que conecta el campo estético con el político olvidando la función social del arte, la politización del arte, como nos lo recuerda Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* (1936). «En Italia, el futurismo se ha despojado de sus elementos revolucionarios para proclamar, en el espíritu del rabioso pequeño-burgués Marinetti, la estetización de la política» (127).

tas que se embobaliconan en las esquinas intelectuales de las ciudades civilizadas, mis sensaciones desbordadas con la tinta dolorosa de mi vida (Vela 56).

Este nuevo artista se enfrenta a una ciudad que lo ignora. Y esta falta de atención responde a la ruptura de la comunicación con los otros, en función de un idioma incomprensible para ellos. Este hecho lo obliga a revisar su obra, la que puede pensarse como literaria por la alusión a la tinta con la que escribe sus «sensaciones desbordadas», propia de las expresiones vanguardistas. Además hay una referencia importante a los círculos intelectuales urbanos, que operan desde las calles, pero que a su vez responden a un programa, tal vez trazado por los nuevos tiempos, en los que él tiene cabida.

Este arribo del protagonista a la ciudad, con el propósito de concretar un proyecto de vida iniciado posiblemente en la provincia, remite a una existencia plasmada en recortes literarios, que sugiere de esta forma su carácter artístico. En este proceso experimenta una transformación, dada por «la influencia del ambiente» (61), que lo obliga a cambiar sus ideas del viaje, a modular su rebeldía de artista incomprendido en el trabajo ordinario de oficinista, desvirtuando su propósito inicial: «El motivo de mi llegada a la metrópoli, la causa de haber abandonado tantas cosas, se iba borrando, hundiendo. La realidad de que podría llegar a los ascensores intelectuales, me impulsaron a hacer muchas arbitrariedades imborrables que agitaban mi espíritu» (62).

Las ideas del protagonista se diluyen, pues para responder a las dinámicas urbanas traiciona sus convicciones artísticas, que se ven aplazadas en función al rutinario horario de oficina. Ahora el salario de su trabajo le permite dejar de vivir «en una casa de huéspedes mediocre» (63), para mudarse a «un cuarto en el hotel más lujoso de la ciudad» (63), que poco utiliza dado que «pasaba los días y las noches en lugares inusitados» (64), explorando otro tipo de vida, muy lejos de la artística que originalmente pretende. El protagonista llega entonces a fundirse con la urbe, como él lo expresa en el apartado quinto: «La vida mecánica de las ciudades me iba transformando. Mi voluntad ductilizada giraba en cualquier sentido» (64).

Estas palabras confirman el proceso que ha experimentado el protagonista desde la llegada a la ciudad, en la que emprende una búsqueda

que posee dos caras: la concreción de su proyecto artístico y el encuentro con la mujer ideal. El primero se funde en un proceso de embotamiento producido por la dinámica urbana, que le imposibilita la creación artística; el segundo, más explícito, se resuelve en el último apartado de *La señorita Etcétera*, después de una búsqueda más concreta y detallada que la primera, y en la que se presenta la experiencia con una serie de mujeres reales que no responden al ideal del protagonista, pero que terminan esclareciendo la no existencia de la ELLA.

En ambas caras de la moneda se evidencia una imposibilidad, dada en la búsqueda mediada por un propósito idealizado, tanto de la vida artística o de la escritura, según se lea, como de la mujer ideal. Sin embargo aunque la búsqueda de la ELLA concluye con el final del libro, la búsqueda de la vida artista por parte del protagonista se extiende más allá del final que propone Arqueles Vela. Hecho que nos recuerda «el lugar del final», mencionado por Ricardo Piglia, que «en el caso de la *nouvelle*, no coincide, como en el final mismo de la historia, sino que está puesto en otro lado» (204).

#### La caracterización de las ellas

Las múltiples ellas atraviesan *La señorita Etcétera*. Sin embargo es posible aproximarnos a su caracterización con el fin de dilucidar el sentido de su participación en la propuesta narrativa de Arqueles Vela. A veces la multiplicidad de los personajes femeninos opera en el interior de los mismos capítulos, basta con rastrearlas en detalle para pensar en la presencia de más de una en algunos de ellos. Sin embargo nos proponemos caracterizarlas desde esta incertidumbre, porque intuimos que cada apartado nos devela un tipo particular de mujer en escenarios cambiantes, determinantes en el significado de la señorita Etcétera.

## En el vagón: ella estática

Aparentemente en el primer capítulo de la novela breve hay tres mujeres: la que entra cuando él sale del vagón, la que está sentada con él en la calle o cerca del mar y la que se encuentra en el interior del tren. Tales personajes operan desde los cánones románticos: quietas, pasivas, silenciosas, contempladas y admiradas por el narrador. Pero es posible pensar que estas

tres mujeres son una, porque las escenas en las que aparecen no siguen una secuencia lineal sino que se caracterizan por una narración alterna. Así que, recurriendo a la propuesta cinematográfica revelada en la misma novela, particularmente en esta primera parte, podemos pensar en una serie de escenas diferentes del mismo acto.

Este apartado inicia en el vagón del tren, lugar en el que se da el primer encuentro con una ella: «El sueño comenzaba a desligarme. Sentí cansancio. Su languidescencia doblada sobre mis brazos con la intimidad de un abrigo, se había dormido [...] Era natural. Seis días de viaje incómodo, la hacían perder su timidez» (Vela 56). Esta imagen silenciosa de la mujer recostada en el hombre está conectada con la segunda escena, en la que el narrador llega a sublimar sus sentidos al punto de la alucinación del sueño, con tintes románticos e irreales que dominan el plano estático: «Ella me contempla en silencio [...] Sin embargo, sentado allí, junto a ella, en medio de la soledad marina y de la calle, me sentía como en mi casa... Disfrutaba de un poco de música, de un poco de calor de un poco de ella» (56). Escena que opera en el nivel onírico, pues una vez descrita por el narrador, quien la imagina, mientras la mujer está junto a él en el vagón, afirma: «Cuando comenzó a estilizarse la decoración imaginista, me di cuenta de que había estado alucinando de un sueño» (56). El hombre sigue sentado junto a la mujer en el tren mientras se imagina a lo lejos con ella, en otro escenario diferente. Este extenso trayecto le permite al protagonista pensar una vida con esta ella que recién conoce, y a la que se acerca con una mirada etérea: «Para asirme más a la absurda realidad de mi ensueño, volví a verla de vez en cuando. El azar nos bajó de un viaje arbitrario y nos acercó sin presentaciones, sin antecedentes; era pues, inevitable y hasta indispensable que siguiéramos juntos. Además, la casi furtiva amistad que enhebramos, me había hecho creer que estaba enamorado de ella» (56).

Ahora bien, miremos la conexión entre estas dos escenas y la primera que aparece en el libro. En los dos primeros párrafos del apartado hay una voz en primera persona que narra, al parecer el acontecimiento de todos los pasajeros del tren, un accidente que los obliga a bajarse del vagón en otra ciudad: «Yo compré mi pasaje hasta la capital, pero por un caso de explicable inconsciencia, resolví bajar en la estación que ella abordó» (55).

Esa «explicable inconsistencia» o aparente contradicción, que en principio imposibilita el encuentro que se da efectivamente como se describe, está encauzada en el párrafo siguiente a una propuesta de lectura en la que las certezas no existen: «el destino, acostumbrado corregidor de pruebas, se propuso que yo me quedase aquí, precisamente aquí. Con ella...» (55).

Sin embargo es posible entender esa aparente paradoja, si conjeturamos que el protagonista se baja del tren dejando a la mujer a la suerte de su destino para iniciar su vagabundeo por la ciudad en la que se queda. Él baja-ella aborda es una metáfora del cierre del encuentro sin futuro, una metáfora del abandono de esa ella estática, objeto más que mujer. Por esta razón se justifica que la contemplación en la que el protagonista está sumido se rompa cuando piensa en el estorbo que será esta ella para su vida errática, haciendo mención a las búsquedas que el protagonista asume: «Acaso ella, era ELLA... Y me eché a andar yo solo. Hacia el lado opuesto de su mirada...» (57). Búsqueda que se repite y que está asociada a su vez con una búsqueda interior, que hace que el protagonista esté en constante movimiento. A este personaje siempre deambulando le corresponde la figura del flâneur urbano, concepto moderno que puede rastrearse en «El pintor de la vida moderna» (1863) de Baudelaire, que nos presenta la imaginación activa de un solitario inmerso en una búsqueda urbana al igual que nuestro protagonista. Finalmente es importante mencionar que este volver sobre la misma situación, recurrente en La señorita Etcétera, genera una estructura repetitiva en la que insiste el protagonista y que bien puede entenderse como el procedimiento estructural alrededor del cual gira la novela breve (Leibowitz 16).

## En el café: ella empleada

La segunda ella con la que se topa el protagonista es la empleada de un café, mujer activa que se mueve entre las mesas del establecimiento. De esta forma se explica la apertura del capítulo con una enumeración que remite a las cuentas del día a día, a los horarios laborales, al paso del tiempo, a las mesas que debe atender, a la aparición de una mujer móvil, de la ella trabajadora que participa de la dinámica laboral de la vida urbana: «1, 2, 3,

4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26... ¡Un reloj!... No. No es posible» (Vela 57).

Sin embargo a pesar de que hay una nueva mujer, el protagonista recuerda la ella estática que deja en el vagón del tren: «Ella se quedó, allá lejos, descendiendo del paracaídas, de un sueño. Yo arrastrando su recuerdo me dirigí al café [...] Sus miradas, sus sonrisas, sus palabras me envolvían en la bruma de los instantes vividos en un vagón sahumado de imposibles» (58). Esa ella etérea, romántica, lejana, se funde con la ella concreta, activa, la que ahora conoce en el café, y la que a pesar de su movilidad sigue cosificando, pero esta vez en función del lugar en el que se mueve: «Cuando la vi por primera vez, estaba en un rincón oscuro de la habitación de su timidez, con una actitud de silla olvidada, empolvada, de silla que todavía no ha ocupado nadie [...] Parecíase a esas mesas de los cafés, embrolladas en números, de cuentas, de monigotes, de intimidades de los parroquianos asiduos» (58).

En esta descripción cosificada de la mujer se menciona además esa multiplicidad de mujeres que empezamos a rastrear en la voz del protagonista: «En mi imaginación ya no existía solamente ella, no era solamente ella; se fundía, se confundía con esta otra ella que me encontraba de nuevo en el rincón de un café» (59). El narrador juega con las ellas que conoce y se le vuelven indistinguibles, sin importar cuál es el referente alude directa o indirectamente a Ella. La ella empleada le seduce, se le acerca para «decirle muchas cosas» (59), pero cuando le responde no escucha las palabras de la mujer, tal vez porque las únicas relevantes son las del artista: «Balbuceó no sé qué palabras, como en secreto, y le hice una promesa» (59). Sin embargo es importante anotar que mientras sólo quiere contemplar a la ella estática, que abandona, con la ella empleada desea trabar una conversación, aunque no la escuche atentamente, y permanecer a su lado, con la promesa del enamorado, pero disipada rápidamente en el capítulo tercero con la aparición de una nueva mujer.

#### En las vitrinas: ella consumista

Nuevamente el hilo narrativo se fractura con el inicio del tercer capítulo que retoma el viaje en el tren: «El balanceo premeditado por las irregulari-

dades de la vía, sacudiendo las sombras del vagón, desintegraba un sueño de doscientos kilómetros» (Vela 59). Este retorno romántico al viaje, que se suponía culminado desde el primer capítulo, se rompe cuando los pasajeros se enfrentan a los insistentes «claxons de los automóviles» (59). De ahí la importancia de la alusión a «esa profunda nostalgia que se va acumulando en las estaciones solitarias» (60) para intensificar el apego a las formas tradicionales representadas en el tren.<sup>8</sup> El protagonista opone el pasado idílico al auge de los automóviles, marca de la modernización instaurada, en la que ahora él se mueve y se reconoce, pero que a su vez rechaza:<sup>9</sup> «Mi espíritu se ensombrecía como esos carros desorillados de rieles mohosos, en los escapes de las vías [...] Yo no era más que un carro en donde todo se había ido, un carro olvidado, con sus miradas perdidas paralelamente, a lo largo del camino» (60).

Una vez presentado este contraste al que se enfrenta el protagonista, entre la tradición y la modernidad, regresa al vagabundeo de la ciudad moderna en la que vive, retoma la búsqueda. En medio de los anuncios luminosos y la congestión de las calles visualiza la silueta de una ella, a la que asocia con Ella, y que a su vez relaciona con los encuentros de las mujeres descritas anteriormente: «Su andar ligero impulsaba mi astenia. Casi me arrepentía de haberla dejado instintivamente a la orilla del mar o en la habitación obscura del café» (60). En este punto hay una conexión de las ellas en el vaivén de los planos reales e imaginarios narrativos, se arrepiente de haberla dejado en el mar o en el café, dos lugares en los que se da el encuentro. Pero con esta nueva mujer no será posible tal cercanía, sólo podrá contemplarla a lo lejos, enmarañada en la materialidad, frialdad y fugacidad de los adornos excesivos que proveen los nuevos tiempos. Ella se pierde «a través del cristal de la vitrina de un almacén» (60), «entre perfumes, embalsamada de alucinaciones, de esperanzas. Se quedaba allí, eternizada. Se esfumaba» (61). Ella se disuelve para quedar en la sola «sensación de un retrato cubista» (61), en la indefinición.

<sup>[8]</sup> Este desasosiego por la estridencia de la ciudad moderna, que obliga al protagonista-narrador a recurrir al pasado representado en el tranvía, es un claro ejemplo de vanguardia pesimista.

<sup>[9]</sup> Lo que recuerda a la vanguardia híbrida que propone Escalante.

Esta nueva mujer se adapta a la apariencia consumista que provee la modernización, se esconde entre los objetos y artificios materiales al punto de fusionarse con las vitrinas que exhiben el material en venta: «Una pierna a la moda con medias de seda, ruborizada de espejos... La otra en actitud de hinojos... La insinceridad de sus guantes crema... Su mirar impasible... Su ropa interior melancólica... Su recuerdo con pliegues... Se disasociaban en la vitrina de un almacén lujoso, infranqueable» (61). Ella se convierte en uno de los productos ofrecidos en los catálogos, alimenta su vanidad con la utilización desbordada de objetos materiales que la presentan como sujeto artificial y consumista, y que la alejan del ideal de la mujer que el protagonista busca.

#### De nuevo en el tren: ella libre

En el cuarto capítulo el protagonista trata de adaptarse a la dinámica urbana, sin embargo cada vez siente más lejos sus proyectos artísticos. Su rebeldía se acopla en función de las obligaciones laborales, su aspecto ahora se corresponde con el de oficinista, pero su vida sigue anclada a una vagancia que por «irrevocable necesidad» (Vela 61) lo obliga a subir al tranvía, a retomar esos ideales que se diluyen en las obligaciones cotidianas del mundo moderno. En esta avalancha de cambios el entorno es protagónico, lo encierra en el fastidio monótono de los días: «Por influencia del ambiente tuve que agregar a los recortes literarios de mi vida, sellos oficiales, ideas mecanográficas, frases traslúcidas de papel carbón, impresiones de goma de borrar, pensamientos agudos uniformemente con sharpeners...» (61).

Por eso toma el tranvía, para huir del peso de las responsabilidades que reducen sus posibilidades artísticas. Cambia los rutinarios horarios y escenarios de la ciudad para retomar su doble búsqueda en el tren, en el que «empujada por la precisión» (62) la ve subir anonadado. Esta mujer es muy diferente a la del primer encuentro en el vagón, su apariencia está cargada de una libertad conferida desde el inicio por su descripción física: «El esmalte de sus cabellos cortos, en espirales, acariciantes, su voluptuosa transparencia al andar, la comisura de su sonrisa» (63). Su presencia le asusta, le impulsa a dejar el tranvía para impedir el encuentro, pero

finalmente culmina en la búsqueda premeditada, termina «Sentado, silencioso, contemplándola» (62). Y es que esa ella está cifrada en «su mirada fulgurante» (63), en la peligrosidad de la libertad que representa, en la fuerza del símbolo con el que el escritor la asocia a través de una señal que anuncia un «CRUCERO» «PELIGROSO» de «VÍA LIBRE...» (63) al que teme el artista. Al final ella es abandonada como las otras mujeres, pero esta vez no hace ninguna alusión a las anteriores ellas, ni siquiera le recuerda esa mujer ideal que añora y que siempre referencia, quizás porque la libertad que representa desborda cualquier estereotipo, esta mujer lo «encerraba en su propia diferencia» (62).

#### En el hotel: ella mecánica

A pesar de vagar por las calles sin descanso el artista desconoce la ciudad, no direcciona su búsqueda que se presenta automática y desorientada. Se fusiona a la mecánica urbana que lo mueve como a una más de sus piezas prescindibles, sin reflexionar en el proceso al que se entrega desde la consciencia de su proceder: «La vida casi mecánica de las ciudades modernas me iba transformando. Mi voluntad ductilizada giraba en cualquier sentido. Me acostumbraba a no tener las facultades de caminar conscientemente. Encerrado en un coche, paseaba sonambúlico, por las calles» (Vela 64). Esta mecanización a la que responde el protagonista se amplía igualmente a la ella que ahora se topa, por extensión del ambiente que los determina. Incluso instalarse en un lujoso hotel es la respuesta vacía a una adaptación material a la modernización, que sólo cobra sentido en la medida que ella penetra el lugar: «Era, en realidad, ella, pero era una mujer automática. Sus pasos armónicos, cronométricos de figuras de fox-trot [...], su risa se vertía como si en su interior se desarrollara una cuerda dúctil de plata [...] Sus movimientos eran a líneas rectas, sus palabras las resucitaba una delicada aguja de fonógrafo... Sus senos, temblorosos de amperes...» (64). Y esta descripción, que al parecer alude al preludio del encuentro sexual, se concreta en una escena de fuerte carácter estridentista:

Nuestros receptores interpretaban silenciosamente, por contacto hertziano, lo que no pudo precisar el repiqueteo del labio.

Me sentí asido a sus manos, pegado a sus nervios, con una aferración de polos contrarios.

[...]Cuando ella desató su instalación sensitiva y sacudió la mía impasible, nos quedamos como una estancia a oscuras, después de haberse quemado los conmutadores de espasmos eléctricos... (64).

Esta mujer mecánica es cosificada al punto de «APARTMENT cualquiera, con servicio *cold and hot* y calefacción sentimental para las noches de inviernos...» (65). Descripción perpetuada por el goce sexual, que lo aleja del recuerdo de otras ellas y de la constante alusión a la Ella que busca insistentemente. Pero está cosificación no sólo está asociada a la mujer, la ambientación ejerce sobre ambos el poder mecanicista, tal como el protagonista lo sostiene: «La vida eléctrica del hotel nos transformaba» (64). La ella mecánica se convierte en la extensión del espacio transformado por la electricidad, que se hace habitable por el goce y la satisfacción corporal que provee al protagonista.

## En la peluquería: ella rebelde

Nuevamente el protagonista retoma la obsesión de la búsqueda en este capítulo. Las ellas aparecen insistentemente para desvirtuar la posibilidad del gran encuentro: «Ella no podía ser ella» (Vela 29). El parque es el escenario en el que tiene lugar el acercamiento con la mujer que responde a las ideas modernas, alejada de la banalidad que proveen los nuevos tiempos. Pero es realmente en la peluquería en la que acontecen los hechos importantes. La ella es presentada con novedad por la rebeldía y capacidad de responder a una suerte de orden de ideas en el que antes no había operado: «Ahora era otra. Había seguido las tendencias de las mujeres actuales. Era feminista [...], sindicalista [...]. Azuzaba la necesidad de que las mujeres se revelaran, se rebelaran...» (66).

Sin embargo, la peluquería como escenario no sólo disminuye la importancia de esta mujer pensante, sino que el protagonista la emplea para burlarse de las iniciativas femeninas, reduciendo sus palabras a simples comentarios sin trascendencia. Las feministas se reúnen allí, con su «voz de ruido telefónico del feminismo» (66), que supone la risa del protagonista. Pero a su vez la peluquería como escenario público revela un hecho significativo: las mujeres de los años veinte piensan en liberarse de

la opresión a la que han sido sometidas históricamente por una estructura de poder patriarcal. $^{10}$ 

Esta ella a pesar de no poseer voz, al igual que las otras mujeres presentes en la novela, se expresa por primera vez a través de la voz del protagonista, que muestra la imagen de una mujer que habla, que trata de convencerlo de la vulgaridad de sus vidas, de la necesidad de una revolución espiritual, de «Sanear las mentalidades de tanto romanticismo morboso...» (66). Romanticismo retrógrado al que sin duda él responde, en su búsqueda idealizada de la mujer y de una carrera artística que no concreta. Pero estas reflexiones de índole profunda son desechadas por el narrador, que las replica sin considerarlas, las pone en el nivel corriente de los comentarios de peluquería: «Yo escuchaba sus palabras con la ecléctica indiferencia que tenía para la charla de las peluquerías...» (66). Porque en el fondo este tipo de conversaciones, que se extienden al orden corriente de los establecimientos públicos, le producen miedo: «medroso de que intentaran arreglar mi modo de ser... De cepillarme las ideas, de quitarme algo... De ponerme algo...» (66). Miedo a un cambio que se opone a la insistencia de una búsqueda inútil en tiempos modernos.

#### En la calle: ella autónoma

Esta transformación que experimenta la mujer, a lo largo de los capítulos de *La señorita Etcétera*, hace parte del proceso al que asiste a su vez el protagonista. Hasta el punto que la obsesión por ella o ellas incide directamente en él: «No podía desarraigarme de su influencia. Sin embargo, de cuando en cuando, lograba olvidarla momentáneamente, mientras herían mis saudades las voces de las demás mujeres» (Vela 67). El tema domina el penúltimo capítulo del libro, una ella presente que le pesa al protagonista, que empieza a aparecer de manera independiente al hombre con un brillo particularmente extraño: «Toda ella se había quedado en mi memoria, con una opalescente claridad de celuloide...» (67). A pesar de los cambios que

<sup>[10]</sup> Los movimientos feministas en Latinoamérica, originados a finales del siglo XIX, sólo reaparecen y se consolidan para reivindicar los derechos de la mujer después de la década del 20. Entre 1870 y 1880 se originaron movimientos de mujeres en Yucatán (México), San Felipe (Chile), Río Grande do Sul (Brasil) y Lima (Perú) (Fuentes, 1992:55).

se van dando, la mujer sigue representándose dentro de una realidad menor, la única que le confiere la voz masculina.

Esta mujer que empieza a perfilarse está determinada por el pensamiento dominante del hombre, del que no puede desligarse, según la percepción del narrador masculino, a través del cual aparecen las ellas en el libro: «A pesar de que su transfiguración había sido sistemática, yo estaba seguro de que, en el fondo, ella seguía pensando con los pensamientos míos...» (67). Y este pensar con los pensamientos del hombre está muy ligado al tipo de transformación que experimenta la mujer, «trasfiguración». Es decir, el cambio de figura o aspecto, que remite exclusivamente al orden físico o exterior, al que asiste por primera vez, respondiendo a los cambios que se avecinan con los nuevos tiempos. A pesar de que supuestamente la mujer no piensa con sus propios pensamientos, en respuesta a un sistema dominado por el hombre, ella está cambiando. En general su cambio se evidencia en el ámbito material, sin alcanzar el desarrollo de un pensamiento moderno, a la altura de los nuevos tiempos.

### Fusión y confusión: la señorita Etcétera

La aparición de la señorita Etcétera se concreta finalmente en el último capítulo como cierre del proceso de la búsqueda. En ese último apartado, aunque queda abierta la vía del proyecto artístico que el protagonista se fija en el arribo a la ciudad, se resuelve el asunto de la mujer ideal: «Había peregrinado mucho para encontrar la mujer que una tarde me despertó de un sueño. Y hasta ahora se me revelaba» (Vela 68). Y es en este punto en el que se da la única reflexión del protagonista en relación a esa mujer inexistente con la que pretende el encuentro. Al expresar esa imposibilidad, y aceptar la multiplicidad de la mujer moderna inmersa en los nuevos tiempos, cierra el estrecho vínculo establecido con el pasado, con la tradición, asimilando la transformación que tanto él como ellas experimentan: «Presentía sus miradas etc.... sus sonrisas etc.... sus caricias etc.... Estaba formada de todas ellas... Era la Señorita Etc. Compleja de simplicidad, clara de imprecisa, inviolable de tanta violabilidad...» (68).

## Algunos apuntes finales a modo de cierre

El proceso que experimenta el protagonista-narrador de *La señorita Etcétera* implica una transformación, que le permite vislumbrar el sentido de la búsqueda de la mujer ideal. De modo que volver una y otra vez a la búsqueda visibiliza el foco temático sobre el cual gira la novela breve. Además del proceso (Benedetti) y la focalización (Leibowitz) que caracterizan la *nouvelle*, el libro de Arqueles Vela responde a otras particularidades determinantes del género como la concentración en el desarrollo de un solo protagonista, la narración ágil, breve y precisa; desprovista de adornos y digresiones.

Pero esta búsqueda tiene dos caras. La primera está dada por la conservación de la tradición fijada en el encuentro con la mujer ideal (foco), que abarca la mayor parte de la narración estridentista. Esta idea repetitiva es una clara manifestación de la vanguardia apocalíptica (Yurkievich), evidencia de la crisis del artista que aun asumiendo la modernidad experimenta una angustia que lo obliga siempre a mirar atrás. Este carácter también está presente en otros sucesos de la novela, por ejemplo, en el retorno de personaje al tren, para escapar de las odiosas obligaciones que lo agobian en la ciudad. La segunda vertiente, más sugerida y menos abarcada que la primera, delata el carácter modernólatra (Yurkievich) de la búsqueda del artista: el protagonista se desplaza de una población intermedia a la ciudad para concretar su proyecto artístico. Este primer suceso marca su filiación con la modernidad, fijado en la vida de la urbe por oposición al espacio rural o por lo menos periférico que abandona, que es también marca del inicio modernólatra de la narración estridentista. Pero la búsqueda de la mujer ideal que predomina en la obra abona más al carácter de la vanguardia pesimista, sin olvidar que al final de algún modo el protagonista responde a la modernidad aceptando la fusión de todas las ellas en la mujer que encuentra, la señorita Etcétera.

La búsqueda del artista no termina por resolverse al final de *La señorita Etcétera*, este objetivo se va diluyendo en las obligaciones laborales y se intensifica cada vez más el interés por encontrar la ELLA. Esta otra cara de la búsqueda culmina cuando el protagonista descubre la multiplicidad y versatilidad de las ellas, evidencia de la inexistencia de esa mujer ideal.

Y que en otro orden de ideas también podríamos interpretar, en términos del contexto sociopolítico de las primeras décadas del siglo XX, como la venida abrupta de la modernidad a los países latinoamericanos, que se fueron adaptando particularmente a una realidad que les llegaba de golpe.

El tratamiento de la mujer en esta novela breve se aleja de las conocidas connotaciones de ángel del hogar, sin embargo hay una suerte de contemplación que se mantiene. La mujer es presentada como un objeto mecánico cuya capacidad intelectual está determinada por el pensamiento del hombre, que la incapacita para asumir su propia existencia, una idea romántica de la que el autor protagonista sólo logra desprenderse al final. La mujer opera como ente cosificado y mecanizado que responde a los mismos principios tradicionales que la reducen a la realización masculina, invisibilizándola como individuo pensante de la sociedad. Sin embargo esta mujer tiene nombre y aparece en el panorama literario como todas y como única. Ella es la fusión y confusión de las ellas, la que es capaz de adaptarse a los nuevos desafíos y cambios vanguardistas, pero cuya presencia muda y mecánica nos indica una suerte de adaptación física a la que las piezas de un artefacto se acoplan para funcionar.

Las ellas aparecen siguiendo una suerte de orden progresivo en el que se puede identificar la forma como las mujeres se visibilizan en la sociedad. Eso no significa que hay una marca ascendente de los cambios sino un encuentro con otros prototipos de mujeres. No carece de importancia el hecho de que el primer encuentro se dé con la mujer estática, detenida en un romanticismo ya obsoleto, seguida de la trabajadora, la consumista, la libre, la mecánica, la rebelde, la autónoma, que según el protagonista sólo puede pensar con los pensamientos de él, hasta llegar a la señorita Etcétera, la Ella, la unión de elementos dispares que dan origen a un ser humano complejo, real, al que el ambiente transforma como lo hace con el hombre en el torbellino de cambios que experimenta el mundo con la llegada del siglo. Es evidente que una lectura desde el siglo XXI puede ser más enfática en la misoginia que el protagonista-narrador delata entre líneas, pero también es cierto que no hay un tratamiento abiertamente machista como lo observamos en otras novelas contemporáneas. La señorita Etcétera pudo haber significado un gran triunfo feminista en algún

sentido, sobre todo en el tipo de representación que no limita la mujer al contexto familiar, en la que usualmente se ubica. La mujer múltiple y cambiante aparece como respuesta a los tiempos modernos.

## Bibliografía citada

Baudelaire, Charles. El pintor de la vida moderna. Madrid: Taurus, 2013.

Benedetti, Mario. «Cuento, nouvelle y novela: tres géneros narrativos». En *Teorías del cuento. Teo*rías de los cuentistas vol. I. Coord. Lauro Zavala. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 1995: 217-232.

Benjamin, Walter. La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica. México: Editorial Ítaca, 2003.

Escalante, Evodio. *Elevación y caída del estridentismo*. México: Editorial Sin nombre/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.

Fuentes, Marta. «Feminismo y movimientos populares de mujeres en América Latina». *Nueva Sociedad*, núm. 118, (1992):55-60.

García Gutiérrez, Rosa. «Aventura y revolución: el proyecto novelístico de los contemporáneos». En Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011) tomo I. Coord. Gustavo Jiménez Aguirre. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fundación para las Letras Mexicanas, 2011:233-268.

Guedea, Rogelio. *Reloj de pulso. Crónica de la poesía mexicana de los siglos XIX y XX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

Humphreys, Richard. Futurismo. Movimientos en el Arte Moderno. Madrid: Encuentro, 2000.

Leibowitz, Judith. Narrative Purpose in the Novella. Albany, Estados Unidos: Mouton, 1974.

Maples, Arce. «Manifiestos».En *El estridentismo. La vanguardia literaria en México.* Coord. Luis Mario Schneider. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013:1-25.

Mata, Rodolfo. «La novela estridentista y sus etcéteras». En *Una selva tan infinita. La novela corta* en *México (1872-2011)* tomo I. Coord. Gustavo Jiménez Aguirre. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fundación para las Letras Mexicanas, 2011:211-232.

Noriega Hope, Carlos. «Prólogo del director». En *El estridentismo o una literatura de la estrategia*. Coord. Luis Mario Schneider. México: Fondo de Cultura Económica, 1997:315.

Ortega y Gasset, José. La deshumanización del arte. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.

Piglia, Ricardo. «Secreto y narración. Tesis sobre la nouvelle». En El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento. Ed. Eduardo Becerra. Madrid: Páginas de Espuma, 2006:187-205.

Schneider, Luis Mario. *El estridentismo. La vanguardia literaria en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

Vela, Arqueles. «La señorita Etcétera». En El estridentismo. La vanguardia literaria en México. Coord. Luis Mario Schneider. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013:53-68.

Yurkievich, Saúl. «Los avatares de la vanguardia». *Revista Iberoamericana*, vol. XLVIII, núm. 118-119 (1982): 351-366.

## La revelación de Proserpina

GABRIEL MANUEL ENRÍQUEZ HERNÁNDEZ

Centro de Estudios Literarios, UNAM

Es conocido el hecho de que Salvador Novo alentaba, alrededor de 1924, la escritura de novelas entre sus compañeros de generación. En aquel entonces Novo estaba convencido de que su destino consistía en convertirse en novelista (Sheridan Monólogos 8). Es también ampliamente difundido el hecho de que, alrededor de 1925, una parte del grupo de escritores que años más tarde publicaría la revista Contemporáneos asumió como empresa colectiva escribir novelas cortas, a semejanza de las colecciones publicadas por la Revista de Occidente y la Nouvelle Revue Française. Su objetivo radicaba en ubicarse dentro de la modernidad literaria; para alcanzarlo, iniciaron su beligerante accionar en dos frentes conectados entre sí: uno ideológico y otro formal. El primero rechazaba la novela de la revolución impulsada por un Estado mexicano urgido de proponer, y obtener, una identidad nacional. A contracorriente de este espíritu nacionalista que exaltaba valores indígenas, prehispánicos, a costa de los hispánicos, y que oponía el espíritu latino a la cultura norteamericana —a decir de Novo, concebido para turistas interesados en el mexican curious—, los inminentes escritores de Contemporáneos pugnaron por revolucionar la narrativa, pues consideraban, al igual que sus modelos franceses, españoles y americanos, que la novela de principios de siglo se encontraba en crisis letal ya que los recursos estilísticos y formales de la narrativa realista del siglo XIX se habían agotado. Para contribuir a la modernización de la novela, indagaron y experimentaron cambios estéticos que transitaron de la muerte del protagonista y de la anécdota, a la fragmentación del espacio y a la pulverización del tiempo y de la acción; de la metáfora como impulsora de secuencias narrativas y textuales a la posibilidad extrema de escribir una novela sin argumento, sin arquitectura y sin composición, tal como lo describiera Pío Baroja (Domínguez Michael 226). Fruto de esta empresa conjunta fueron: Novela como nube, en 1928; Margarita de niebla, de Torres Bodet, en 1927; El joven, de Salvador Novo, ya en forma de libro, en 1928; y, finalmente, Dama de corazones, de Xavier Villaurrutia, en 1928. Como es también conocido, Torres Bodet fue el único del grupo que perseveró en escribir novela (ápud García, Contemporáneos: la otra novela, y Sheridan, Contemporáneos).

En perfecta consonancia con la valoración crítica del resto de su obra, en la que cohabitan el reconocimiento al lado del reparo,¹ la narrativa de Jaime Torres Bodet se aprecia por sus aportaciones a la literatura lo mismo que se objeta por su constante carencia de espontaneidad (Paz «Poeta secreto» 10). Guillermo Sheridan colocó la novela corta de Torres Bodet a la vanguardia de sus compañeros de ideario estético al indicar que «a partir de 1927, a Torres Bodet no lo para nadie y publica un tomo por año hasta 1937. Rebuscado, altanero y profundamente snob, Torres Bodet pergeña una prosa que, perpetuo ejercicio de estilo, llega a ser genial, como en *Proserpina rescatada*» (Sheridan, *Monólogos* 76).² Christopher Domín-

<sup>[1]</sup> Aun en el empeño de Octavio Paz, que contiene un esfuerzo auténtico por valorar al «poeta secreto» y por comprender al funcionario público, persiste esta especie de reconocimiento adversativo: si bien Torres Bodet es un poeta moderado y lúcido —lo que bien constituye un aprecio por su labor poética, al menos la que transita entre estos dos adjetivos—, a pesar de su extraordinaria labor como funcionario al servicio del Estado, desde donde «sirvió como pocos a su patria», no se erigió en un intelectual moderno pues la crítica estuvo ausente de su labor (8). Al indudable talento de Torres Bodet, según Paz, le faltó audacia y le sobró decencia, reserva; en sus memorias, para desnudarse emocional, sexual, políticamente; en su crítica de arte, para abandonar el lugar seguro; en su prosa, para evitar caer bajo el peso de los excesivos y calculados contrastes, expresión de su falta de espontaneidad («Poeta secreto» 8-10).

<sup>[2]</sup> Merlin H. Forster enlistó las novelas de Torres Bodet señaladas por Sheridan. De las seis novelas que Torres Bodet escribió en estos años (1927-1937), dos de ellas fueron publicadas en México y cuatro en España: Margarita de Niebla (1927) en la editorial Cvltvra de la ciudad de México; La educación sentimental (1929), Proserpina rescatada (1931) y Estrella de día (1933), bajo la editorial madrileña Espasa-Calpe; Primero de enero (1934), en la editorial Literatura Madrid; y, finalmente, Sombras (1937), impresa en los talleres de la editorial Cvltvra. Asimismo, publicó una serie de relatos, la mayoría de ellos aparecidos en España bajo el sello editorial de la Revista de Occidente, reunidos en 1941 en el volumen

guez Michael, en cambio, al comparar la prosa de Torres Bodet con la de Owen y Villaurrutia, efectuó un balance adversativo: «sí, pero». Mientras las dudas y dubitaciones diluían a los personajes de Dama de corazones y de Novela como nube, la narrativa de Torres Bodet resultaba una «obra de alguien que sabía exactamente lo que quería y cómo hacerlo. Conocía mejor que Owen y Villaurrutia la realidad novelesca, pero la ausencia de imaginación en sus novelas las vuelve más intolerables precisamente por lo que hay de cálculo literario en ellas» (Domínguez Michael 231-2). A diferencia de los vapuleados personajes de Novo o de Villaurrutia en los que, además de traslucir el pudor de la clase media mexicana, se revela una volatilidad de nube, Torres Bodet logró construir, a partir de la misma clase social, un personaje carismático e individualizado, capaz de rebasar ya no el pudor, sino la doble moral mexicana, lo suficientemente profundo para revelar su drama interno: Dolores Jiménez. A punto de recibir sus diplomas de medicina, y tras la propuesta de matrimonio de su amante, Delfino Castro-Valdés, Dolores le dice: «Mejor será que nos separemos, en este reparto de diplomas, yo también te ofrezco uno: tu libertad» (189). Beth Miller interpretó esta respuesta como un rasgo del carácter feminista de la obra, aspecto que le valió el reconocimiento a su autor:

Torres Bodet tuvo éxito en crear en su ficción a personajes femeninos variados, más interesantes y feministas que muchos de los encontrados en las obras de sus contemporáneos, tales como Hemingway cuyas mujeres están fuera de moda en nuestra época. [...] Proserpina, en la novela, es una ex profesional muy inteligente. El narrador [...] se resiste a comprenderla por su propio sentido de superioridad» (98).

Las condiciones genéricas de la novela corta que inciden en la estructura narrativa de *Proserpina rescatada*, muy posiblemente la novela más emblemática y reconocida de Torres Bodet, por otra parte, permiten compren-

Nacimiento de Venus y otros relatos. Forster estableció también uno de los lugares de referencia en los estudios de estas novelas: «Estéticamente militantes a la manera de Jean Giraudoux, en Francia, y Benjamín Jarnés, en España, estas novelas reflejaron de muchas maneras inquietudes artísticas universalistas, y también contribuyeron a definir una oposición a la prosa de tema intensamente social que estaba muy de moda durante aquellos años» (61).

der los niveles de planeación o cálculo que el género exige a los escritores, pues la novela corta, a diferencia de la novela,<sup>3</sup> no se concibe sin estructura.

A partir del romanticismo, y hasta principios del siglo XX, diversos escritores y pensadores alemanes contribuyeron a determinar la singularidad de la novela corta. Miguel Vedda sintetizó de manera clara sus aportaciones, que se pueden resumir en: intensidad, clímax, werdenpunkte o punkte (un giro decisivo en las acciones), personajes antitéticos y paroxísticos, y un hecho poco frecuente pero posible. Si bien estos recursos formales no son indispensables para determinar si un relato pertenece o no al género, como el propio estudioso señala, sí constituyen una referencia para determinar su carácter y evolución («Elementos formales» 5-24).

De las características formales anteriores se desprende la siguiente observación: la gran apuesta de la novela corta es la intensidad. Varios elementos se articulan entre sí para lograrla. La disposición de las acciones hacia el clímax, donde los hechos precedentes cobran sentido, los personajes antitéticos (que según Goyet «cargan al relato como si fueran polos magnéticos», en Vedda 17), la sorpresa causada por los giros decisivos en la historia y finalmente, el tema basado en un acontecimiento pocas veces visto. De este modo, si la novela fundamenta su fluir narrativo en una visión extensa, evolutiva y abarcadora del mundo objetivo, la novela corta lo hace en favor de un segmento vital del personaje que se destaca por su particular intensidad o por su estado crítico; «intensidad y crisis logran que las demás partes de la vida, a su lado, resultan superfluas» (Lukács en Vedda 16).

Las condiciones genéricas de la novela corta que inciden en la estructura narrativa de *Proserpina rescatada*, entonces, permiten coincidir con el

<sup>[3]</sup> Creo oportuno recordar aquí la idea que sostenía Baroja sobre la arquitectura formal de la novela: «En la novela apenas hay arte de construir. En la literatura todos los géneros tienen una arquitectura más definida que la novela: un soneto, como un discurso, tiene reglas; un drama sin arquitectura, sin argumento, no es posible: un cuento no se lo imagina uno sin composición, una novela es posible sin argumento, sin arquitectura y sin composición» (citado en Domínguez Michael 226).

<sup>[4]</sup> La tendencia a los finales climáticos y a las inversiones súbitas produjo, a su vez, una característica más de la novela corta: su apartamiento de lo épico y su afinidad con el drama (Schleirmacher, en Vedda 11).

juicio de Domínguez Michael: Torres Bodet tenía muy claro lo que hacía. Como se desprende de las siguientes líneas, Torres Bodet, al igual que sus compañeros, era partidario de la novela que emanaba de la poesía pues en 1928 se inclinaba por las novelas volátiles como las que alude en las líneas finales, en un juicio que oscila entre la caracterización de lo que él llamaba la novela moderna y un espaldarazo a la obra de Owen:

Todas las tendencias modernas de la poesía, de la pintura y del pensamiento han encontrado eco en la novela y han querido destruir su unidad esencial, imponiéndole un sello extraño. En tanto que el drama se hacía lírico en d'Annunzio, en Maeterlinck y en Lord Dunsany, la poesía —tan ajustada dentro de la estrecha túnica que le ciñeron las escuelas posteriores al simbolismo— se vaciaba toda en las novelas de Régnier, de Jammes y, más tarde, de Giraudoux y de Larbaud. El valor de la imagen se exagera hasta la viciosa delicia en estos autores. El refinamiento del estilo adelgaza el perfil de los caracteres y los viste apenas con ese lúcido encaje con que la espuma del mar cubre, sin borrarlo, el nombre que escribimos con el dedo en la arena de la orilla («Reflexiones» 17).

Pero, en algún momento posterior a 1927, después de la aparición de *Margarita de niebla*, Torres Bodet debió plantearse la necesidad de una estructura mayor para dar cabida a la exploración (e introspección) de un personaje que no se diluyera como la espuma, porque para 1928, año de aparición de *Contemporáneos*, libro en que aparecen sus «Reflexiones sobre la novela», ya aparece el término «novela de psicología pura». *Proserpina rescatada* resultó ser la puesta en escena de este concepto.

El análisis de esta novela, a partir de la perspectiva de género, permite, además, considerar que Torres Bodet no se basó solamente en la imagen poética para escribir *Proserpina rescatada* sino en una elaborada estructura que contemplaba algunos elementos destacados por los pensadores alemanes. En principio, la novela posee una estructura bipartita y repetitiva, en cuya base se encuentra la metáfora, fruto esta última de su lectura de Marcel Proust que, como años más tarde el propio Torres Bodet establecería, se encuentra más en el olvido que en la fidelidad de la memoria, como suele establecerse: «Lo que Proust se empeña más en hacernos ver no es el precio de la memoria, sino el valor del olvido, como

fórmula del embalsamiento del pasado y como muralla de protección para defender al recuerdo de la acción deformante de la memoria imaginativa» (*Proust* 37).

Desde luego, no soy el primero en sostener que la metáfora reside en el centro de la narrativa de Proserpina rescatada. Sheridan ha mostrado en otro lugar el modo en que esta se desarrolla en los textos del grupo.<sup>5</sup> Sin embargo, me parece importante distinguir que Torres Bodet pone en acción la metáfora aprendida en Proust de una manera menos evidente, vale decir, interna —siguiendo la propuesta de Sheridan—, con la finalidad de ejercer una de las leyes de la psicología proustiana, la cual establece que no es posible conocer a un ser «mientras no podemos confrontar con una impresión reciente una impresión antigua, ya que todo conocimiento se hace en dos tiempos» (Proust 23). En otras palabras: la metáfora poética de Proust ostenta un poder de reconocimiento ya que asocia dos realidades aparentemente irreconciliables, una presente —el ejemplo célebre de la madalena y el té— con otra del pasado —el recuerdo de su infancia en Combray—; a través de este encuentro es posible recuperar la parte de nuestro ser encerrada en el olvido. Este instante en que se nos revela el pasado nos muestra la felicidad que obtuvimos en aquel momento que, cuando sucedió, no fuimos conscientes.

Proust se sirvió de la memoria consciente más que de los elementos imprevisibles con que enriquecieron su obra las revelaciones súbitas del olvido: los fortuitos enlaces entre la impresión del momento actual y la evocación de ese pretérito instante que, merced a la prontitud del instante —a hurto y a pesar de la inteligencia— afirma la continuidad profunda de nuestro ser (*Proust* 51).

Este concepto ayudaría a construir lo que Torres Bodet llamó, como decíamos líneas atrás, una novela de «psicología pura». Su interés no radicaba, desde luego, en la exploración del psicoanálisis novelado, sino en revelar

<sup>[5] «</sup>El signo más evidente, más externo de esta idea de la prosa (patente en Owen, Villaurrutia y Torres Bodet, principalmente) es la importancia de la metáfora, ya no como ingrediente sino como el impulso mismo del texto [...] Desplazar el impulso metonímico —aquél que se significa en el "y luego" o el "y entonces"— por el metafórico —el que se significa por el "como"— puede considerarse el cambio formal más susceptible» (Monólogos 10).

la profundidad del personaje, los distintos niveles en que existimos simultáneamente, como apuntaba Huxley en el epígrafe de *Proserpina rescatada*. Para Torres Bodet, en franca oposición a la corriente naturalista, no era la realidad el asunto que debía exponer la novela, a través del determinismo cientificista de la narrativa decimonónica, sino los «fondos más sutiles de la conciencia», ese lugar que «en Freud es defecto», pero que en el arte resulta «la flor de la intención oculta en que la acción y el pensamiento se resuelven» («Reflexiones» 11).

Como he señalado al principio, una parte de la estructura narrativa bipartita que Torres Bodet desarrollará en *Proserpina rescatada* se desprende de esta metáfora: confrontar hechos del pasado con los del presente con el objeto de que se revele la profundidad del personaje. De aquí que emplee el nombre de un personaje mitológico temporalmente dividido en dos, se narren las circunstancias pretéritas y presentes de Proserpina, que el espacio narrativo se duplique en México y Nueva York, y que la novela contenga, en la misma historia, dos significados: uno resultado de la trama y de los personajes, y otro de su empleo simbólico.

Por otra parte, Torres Bodet no se limita a poner en práctica las capacidades revelatorias de la metáfora, también emplea su poder de evocación pues, como ya se ha señalado, es justamente esta la que echa andar la maquinaria de la narración. Desde la primera frase de la novela se nos advierte de manera indirecta la existencia de una herida que en Delfino no termina por cerrar: «—Sería mejor que se pusiera usted un poco de yodo...» (157). Más adelante nos daremos cuenta de que la herida es provocada por el recuerdo de Proserpina. Es justamente una llamada telefónica suya la que despierta el recuerdo de su relación inconclusa: «De pronto, sobre la mesa, arde la llamarada opaca del teléfono» (162).<sup>6</sup> En

<sup>[6]</sup> Desde luego, se podría objetar que el recuerdo de Proserpina no emerge de un recuerdo involuntario, sino de una llamada telefónica, que nada tiene de espontáneo. En primera instancia tendríamos que estar de acuerdo, pero resulta que las llamadas telefónicas o timbres similares, como el del reloj, están anidados en la memoria de Delfino y relacionadas con la aparición de Proserpina. Así sucede cuando Delfino se encuentra pensando en su asistente, pero su recuerdo es desplazado por el de su ex amante: «El pensamiento de Hortensia ha venido a borrarme la impaciencia del tiempo, esa memoria de Proserpina. Las cuatro campanadas del reloj me la recuerdan» (188). Además, como se recordará, durante su estancia en Nueva York, a medio sueño de Del-

ella se observa la relación que guarda esta imagen sinestésica con el concepto de memoria involuntaria. El propio Torres Bodet la describió de esta manera en su libro sobre el narrador francés:

Esta metáfora no puede inventarla a su gusto la voluntad; no obedece a una lógica del recuerdo. Brota, al contrario, de una rendija abierta —quién sabe cómo— en el muro sólido del olvido.

Pasamos y pasamos, durante días, durante meses, frente a ese muro, sin percatarnos de lo que esconde y de pronto, por una circunstancia fortuita, vemos que sale —de entre las piedras— un tembloroso rayo de luz (*Proust* 41).

El hecho de que Torres Bodet ubique el conocimiento de su personaje — o mejor aún, el reconocimiento, ese instante en que todos los hechos anteriores se revelan y cobran un significado— como objetivo central de la narración y, además, en el momento climático de la trama, conecta su creación con la anagnórisis, recurso tradicionalmente asociado al teatro, pero que Cervantes adaptara a la narrativa tras la lectura del libro *Philosophia Antigua Poética*, de López Pinciano, versión española de la *Poética* de Aristóteles. Como es sabido, el estagirita consideraba que la anagnórisis era una de las partes que mejor contribuía a la generación de sorpresa y tensión en la tragedia y la establecía como «un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio» (en Teijeiro 539). La anagnórisis requiere de un elemento indispensable para lograr el efecto deseado: el desconocimiento que los personajes y, por tanto, el lector tienen sobre algunos hechos no contados, necesariamente ocultos (en Teijeiro 540).

fino, Proserpina, en su papel de médium, lo despertaba con una llamada telefónica para que fuera a entregarle sus sueños.

<sup>[7]</sup> Sobre la presencia de la anagnórisis en la obra de Cervantes, remito al estudio de Miguel A. Teijeiro Fuentes, «El recurso de la anagnórisis en algunas de las Novelas ejemplares de Cervantes» (se puede consultar en línea en el Centro Virtual Cervantes). El estudio de Teijeiro muestra que el recurso de la anagnórisis fue adoptado no sólo por Cervantes y que su uso fue recurrente en la narrativa, de manera particular en los relatos de corta extensión, más propensos y adecuados «para el juego ignorancia-reconocimiento», pues la atención en ellos se centra en el desenlace de la trama con la finalidad de concluir o rematar una intriga escasamente elaborada (452).

Del mismo modo, el reconocimiento de Proserpina efectuado en la narración de Torres Bodet admite y valida la tesis realizada por Ricardo Piglia para caracterizar a la novela corta, a saber, la correlación entre enigma, secreto y narrador débil, que propone la exploración y revelación de lo que alguien mantiene oculto, secreto, que no dice y que permanece guardado. A diferencia de las novelas cervantinas, en las que la anagnórisis revela lo oculto, en la novela de Onetti estudiada por Piglia —*Los adioses*—, como en *Proserpina rescatada*, los enigmas que plantea su lectura, nunca se revelan por completo, símbolo de su modernidad. La anagnórisis la tiene que consumar el lector; de aquí que, como señala el escritor argentino, la relectura se vuelva imprescindible.

El enigma planteado en la novela de Torres Bodet es conocer qué o quién es Dolores Jiménez, cuáles son las determinaciones que impulsan su accionar. Su autor, a lo largo de la novela, se ha propuesto proyectar a una mujer dividida en dos, encarnación del mito de Proserpina. Debido a su forma de amar y a su extraordinaria facilidad para desaparecer, sus manías y costumbres extrañas, genera en Delfino Castro-Valdés, como en el lector, una atracción inmediata: lo mismo «exagera las dificultades de todo lo que se propone» que, desafiante, coloca un ¿por qué no? en sus cartas (176); igual resulta la mejor alumna de su generación que «desproporcionada y romántica» (163). Incluso ella misma se asumía como partidaria de los enigmas: «Lo único que exijo es hallar todas las noches, sobre mi mesa, un caso reciente, un nuevo cadáver, un enigma nuevo por resolver» (169). De igual forma, su conducta en Nueva York resulta inexplica-

<sup>[8]</sup> El escritor argentino concibe a este narrador como aquel que, aunque narra un acontecimiento, no lo «termina de entender»; es entonces que pone sus esfuerzos en realizar una búsqueda que tiene por objeto «proporcionar una significación a lo que se encuentra vacío de ella» («Tesis» 193-4). Delfino es el narrador débil pues, al preguntar a sus compañeros sobre el carácter y virtudes de Proserpina, echa a andar su búsqueda en aras de saber quién es en realidad Dolores Jiménez: las versiones opuestas —si Gamboa la refiere como ambiciosa e intrigante, Navarro destaca que es encantadora, conocedora de filosofía, preocupada por ayudar a los demás (entre ellos a Gamboa), cuyo único defecto es saber «demasiado bien gramática»—, próximas al chisme, lo conectan con el secreto, es decir —en términos de Piglia—, con ese «quién sabe qué, quién no lo sabe...» (191).

<sup>[9]</sup> Miguel Vedda establece que en la novela corta de «las primeras décadas del siglo xx (Kafka y Thomas Mann), la trascendencia del efecto inmediato retrocede frente a una mayor apelación a lo simbólico o alegórico» (22).

ble: tras abandonar la medicina se ha convertido en espiritista, teósofa y devota de la *Christian Science*. Dolores Jiménez resulta ser lo que Florence Goyet ha dado en llamar un personaje paroxístico.<sup>10</sup>

Por ello, cuando Dolores, sobre su lecho de muerte, le confiesa a Delfino en el momento climático de la novela: «Te he mentido siempre, para ponerme a la altura de la leyenda en que me rodeabas» (244), se produce un cambio de giro inesperado y dramático, y se revela con ese «tembloroso rayo de luz» que produce la metáfora, el sentido de todo el espíritu que guiaba sus acciones:

Te sorprende la naturaleza de mis enfermedades. No lo dudo. Todo lo mío te ha sorprendido siempre: mi vida, mis costumbres, mi falta de costumbres, el color de mis trajes, mi manera de amarte, mi facilidad para huir [...] Sin embargo —protesta— yo hubiese querido que te ingeniases en retenerme. Las mujeres exigimos siempre estas cosas (243).

Proserpina, la brillante alumna de medicina capaz de personificar el mito que en torno a sí se había creado, la mujer desafiante («¿por qué no?») e independiente que rechazó el ofrecimiento de matrimonio después de haber mantenido relaciones sexuales con Delfino, resultó ser una mujer enamorada, cuyo único requisito consistía en que le rogaran un poco. Ella sólo huía para reaparecer: una nueva esperanza nunca está de más. Invadida hasta los confines de literatura, Dolores demandaba, como en aquellos personajes de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, que su enamorado pagara un precio por su amor.<sup>11</sup>

<sup>[10]</sup> En la caracterización paroxística, propia de la novela corta, de acuerdo con Goyet, cada uno de los trazos de los personajes es llevado a su máxima intensidad (citado en Vedda 16).

<sup>[11]</sup> En La Gitanilla, por ejemplo, Cervantes narra que, ante la promesa de amor eterno de don Juan, enamorado de Preciosa, esta se da a la tarea de descubrir sus reales intenciones. Con la excusa de leer la mano, se presenta en casa de don Francisco de Cárcamo, padre de don Juan; allí reconoce a don Juan y, tras interpretarle las líneas de la mano, le vaticina una salida de casa y un matrimonio feliz. El análisis de Tejeiro acota que Cervantes describe las comodidades de la vida cortesana con el objeto de que el lector valore el sacrificio que don Juan está dispuesto a llevar a cabo para lograr el amor de Preciosa, pues no le importa incorporarse a la vida nómada de los gitanos con el nombre de Andrés Caballero, requerimiento de la gitana. El análisis completo de Tejeiro puede consultarse en las páginas 544-7 de su artículo referido.

Por otra parte, la ambientación de la novela, realizada en dos ciudades, no funciona solamente como escenario donde transcurren las acciones; su conformación se interrelaciona con los personajes para proporcionarnos la clave del carácter simbólico de Proserpina, su condición de novela. Uno de los sucesos narrativos que propician esta representación se presenta cuando Delfino escucha el disco en el que Proserpina cuenta dos episodios de su infancia. En primera instancia, este episodio genera duda e incertidumbre sobre su carácter y su accionar: ¿cuál de las dos es realmente?: la que perfila la narración o la que llega y le dice a Delfino, arrepentida por el efecto causado, que no volverá a inventar ese tipo de historias); pero, en segunda, una peculiaridad más del personaje: le gusta contar historias (en una de ellas, la que concierne al abuelo, se objeta de manera indirecta el determinismo naturalista: Proserpina imita los gestos epilépticos, no los hereda).

En la ciudad de México, Dolores Jiménez está delineada con las características de la narrativa que Torres Bodet combatía en sus «Reflexiones sobre la novela», la naturalista. Una de los aspectos que objetaba el novelista de *Contemporáneos* era la excesiva demora en contar una historia: una tajada de vida, es lo que pedían tanto el personaje de Gide como Torres Bodet en sus «Reflexiones sobre la novela», frase con la que se decantaba por el carácter vertical más que longitudinal de la novela corta; su rechazo a la vida minuciosa y extendida que la novela naturalista proponía y, a la vez, su preferencia por la exposición de la complejidad humana (11). De allí la razón del aburrimiento de Proserpina y sus manías para elegir el camino más largo para llegar a la escuela, su interés por los ojos de un hombre, «y dentro de los ojos, las pupilas. Y en las pupilas el iris. Y en el iris...» (176). Delfino termina expresando su cansancio: «Ahora comprendo por qué dices que estás extenuada cuando no has hecho sino subir la escalera» (176).

Es justamente la identidad entre los espacios físicos de la novela y las características de la criticada novela naturalista la que se expresa al describir el anfiteatro de la escuela de medicina, uno de sus lugares preferidos de Proserpina (bien sea para realizar esta especie de «delectación morbosa» con los cadáveres, bien para hacer el amor con Delfino):

Le encantaban —me lo declaró— esos cadáveres esbeltos de mujeres que la marea del opio, de la morfina, de los suicidios, de los crímenes pasionales arroja todas las noches sobre las mesas del hospital. Prefería a las vírgenes. Ponía el amor de un artista en acariciar el volumen de un torso. La astucia de un abogado en divorciar los goznes de una clavícula. La curiosidad de un geógrafo en perseguir el curso de cierta arteria profunda a través de las latitudes de la carne, en el músculo de un brazo o de un antebrazo perdido (169).

En esta delectación morosa ante los muertos está implícita la crítica dirigida a la novela naturalista de Torres Bodet: el objeto de la novela no reside en analizar cadáveres de nota roja, sino en el drama de los seres vivos. Las siguientes líneas, por otra parte, provenientes de sus «Reflexiones» nos muestran esta relación entre teoría y práctica que el novelista desarrolla en el ensayo y la novela corta. Puede notarse la extraordinaria correlación entre la Proserpina del párrafo anterior y el Flaubert del siguiente:

Podremos descubrir, en un momento afortunado, el color de los ojos de Mme. Bovary pero, desde el primer instante, de un modo casi doloroso, la sentimos a ella en nosotros, su tragedia nos domina y no hay un solo pliegue oscuro en esa conciencia atormentada que el dedo de Gustave Flaubert no nos haya hecho tocar. No en vano fue Flaubert hijo de médico. Hay en la tenacidad con que describe los defectos de sus personajes algo de encarnizada curiosidad, de delectación morbosa. Toca mal. Lo deja. Pero sus manos, crueles manos de operador, no descansan hasta volver a tocarlo (18).

En Nueva York, en cambio, la descripción de la urbe más cosmopolita y vanguardista de aquellos años, Torres Bodet exhibe la velocidad de los automóviles, el movimiento acompasado y automatizado de las masas, vale decir, la fisonomía vanguardista de la novela, al mismo tiempo que su escepticismo frente al desarrollo tecnológico y artístico (Delfino se lamenta, por ejemplo, de la premura por abatir el pasado que esta ciudad ostenta, al describir el derrumbe del hotel más famoso de 1890):

Frente al mostrador de siete mil ochocientas noventa y siete boticas análogas, cuatro millones de mandíbulas idénticas se disponían a devorar el primer bocado de *sandwich* de jamón. Las oficinas se desangraban. En las esquinas, al oír el timbre del tráfico, las dactilógrafas se detenían dócilmente, como

si creyesen aún que aquella señal brotase de la campanilla de alarma de sus máquinas de escribir (200).

La causa por la que Proserpina ahora está acorde con el ritmo de la ciudad radica en su vinculación con la vanguardia: «—Tómame el pulso [...] Sesenta segundos. Sesenta pulsaciones. Soy el cronómetro más exacto de Nueva York» (204) y, en sentido irónico, el motivo por el que Proserpina «Se sentía tan joven, tan rica» (209), pero, al mismo tiempo, con los ojos adelgazados por la falta de sueño, motivo que nos lleva a su carácter de médium. Como se recordará, a media noche, Proserpina despertaba a Delfino para que fuera a entregarle su sueño recién cortado, en clara alusión al valor que estos tenían para el surrealismo. Entre humorista y crítico de la vanguardia, Torres Bodet perfila a una Proserpina poseída por espíritus que emprendía, nuevamente, su gusto por relatar historias; aunque a veces se equivocaba de géneros.

Al identificar a su personaje con la novela, Torres Bodet recurría nuevamente a su condición de poeta y a la modernidad de la que quería volverse contemporáneo. Relacionar a la amada con la poesía es un recurso surgido de la tradición poética romántico-simbolista en la que Torres Bodet se forjó. En el ámbito hispanoamericano Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Pablo Neruda y el mismo Torres Bodet escribieron notables poemas en los que se puede advertir esta fusión de la amada con la poesía: «Mía», «Vino, primero, pura...», todos los poemas de *El hondero entusiasta*, y muchos aparecidos en *Fervor* son muestra de ello.

Estos aspectos de la novela me permiten concluir con dos hechos. Por un lado, que Torres Bodet se basó en la combinación de técnicas narrativas tradicionales y modernas para conformar su *Proserpina rescatada:* la elaboración de una secuencia narrativa que tiende al clímax, la metáfora con el poder revelador del vínculo que une a dos realidades que, en primera instancia, permanecen ocultas, con el propósito de crear un efecto dramático cuando se produzca la revelación del enigma y, asimismo, la creación de un personaje paroxístico cuya profundidad y significado lo vuelven uno de los más entrañables de este género en aquella época: Proserpina Jiménez. 12

<sup>[12]</sup> Christopher Domínguez Michael señaló que «algunos personajes líricos de Torres Bodet gozan de la profundidad que Martínez Sotomayor logra en Anita», personaje de su novela

Por otro lado, desde la perspectiva del género, que el recurso del reconocimiento —aunque ha evolucionado pues, entre otras cosas, no revela todos los acontecimientos que se ocultan, hecho que lo lleva a perder su carácter dramático—, se mantiene como una de las posibilidades de estructuración de la novela corta pues al reflejar un segmento vital del personaje que se destaca por su particular intensidad o por su estado crítico, «a través de un viraje del ánimo y del destino, nos revela con acentos más nítidos, la naturaleza de la vida humana» (Friedrich Theodor Vischer, citado en Vedda 1).

En marzo de 1929, Jaime Torres Bodet ingresó al servicio diplomático mexicano. Un año antes había publicado *Contemporáneos*, libro de ensayos sobre diversos temas de literatura en el que, en un breve apartado, «Reflexiones sobre la novela», expuso sus ideas del género. Como es ampliamente conocido, el breve ensayo constituía una respuesta en torno a la idea de la decadencia de la novela que Ortega y Gasset había venido sosteniendo en su libro *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela* (1925). *Proserpina rescatada* se publicó en Madrid en 1931. ¿Qué mejor escenario para presentar su propuesta narrativa que el ambiente intelectual español? Ni naturalismo, ni vanguardia: novela rescatada, novela humana. El moderado Torres Bodet extendía, así, su tarjeta de presentación que lo insertaba en el debate contemporáneo de la narrativa en lengua española.

### Bibliografía citada

Domínguez Michael, Christopher. «Los hijos de Ixión». En Los contemporáneos en el laberinto de la crítica. Eds. Rafael Olea Franco; Anthony Stanton. México: El Colegio de México, 1994:225-236

Forster, Merlin H. «La obra novelística de Jaime Torres Bodet». En *Ensayos contemporáneos de Jaime Torres Bodet*. Comp. Beth Miller. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976:61-72.

García, Rosa. Contemporáneos: la otra novela de la Revolución mexicana. Huelva, España: Universidad de Huelva, 1999.

Gómez, Marte R; Alfonso Caso; José Luis Martínez. *Jaime Torres Bodet en quince semblanzas*. México: Oasis, 1965.

La rueca de aire («Ixión» 233-4). No comparto su opinión; a mí me parece que Dolores Jiménez es un personaje de mayor complejidad y profundidad que el de Martínez Sotomayor.

- Miller, Beth. «La desmitificación de la mujer en las obras de Jaime Torres Bodet». En *Ensayos contemporáneos de Jaime Torres Bodet*. Comp. Beth Miller. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976:95-106.
- Olea Franco, Rafael; Anthony Stanton, eds. *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*. México: El Colegio de México, 1994.
- Paz, Octavio, «Poeta secreto y hombre público». En *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*. Rafael Olea Franco; Anthony Stanton, eds. México: El Colegio de México, 1994.
- Piglia, Ricardo. «Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*». En *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. Ed. Eduardo Becerra. Madrid: Páginas de Espuma, 2006: 187-205.
- Sheridan, Guillermo. Homenaje nacional a los Contemporáneos. Monólogos en espiral. Antología de narrativa. México: Instituto Nacional de Bellas Artes/Secretaría de Educación Pública, 1982.
- —. Los Contemporáneos ayer. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Teijeiro Fuentes, Miguel Á. «El recurso de la anagnórisis en algunas de las *Novelas Ejemplares* de Cervantes». *Anales cervantinos*, vol. XXXV, Madrid (1999): 539-570.

Torres Bodet, Jaime. Contemporáneos. Notas de crítica. México: Herrero, 1928.

- —. Tiempo y memoria en la obra de Proust. México: Porrúa, 1967.
- —. Proserpina rescatada. En Narrativa completa, vol. I. México: EOSA (Colección Biblioteca), 1985.
- Vedda, Miguel. «Elementos formales de la novela corta». En *Antología de la novela corta alemana.* De Goethe a Kafka. Buenos Aires: Colihue, 2001:5-24.

### Gritar en el brocal de un hondo pozo: dos acercamientos a *El libro vacío* de Josefina Vicens como novela corta

EDUARDO SÁNCHEZ GARCÍA Universidad de Guadalajara

El libro vacío (1958) es la primera de las dos novelas escritas por Josefina Vicens y le valió a su autora el premio Xavier Villaurrutia. El libro aborda las vicisitudes de José García, un oscuro oficinista que desea obsesivamente escribir una novela aunque carece del talento requerido para lograrlo. El personaje está consciente tanto de esta carencia como de la insensatez de continuar su empeño, consciencia que lo lleva a desear con el mismo ardor dejar de escribir de una vez por todas en ese cuaderno de notas que funge como borrador del verdadero libro, que ha de escribirse en un segundo cuaderno comprado expresamente para ello. No puede, pues, ni escribir ni dejar de hacerlo; El libro vacío es la crónica de ese doble fracaso.

A pesar de tratarse de un espléndido ejemplo de la *nouvelle*, dadas sus particularidades narrativas, la mayoría de los acercamientos críticos a la obra insisten en catalogarla como una novela a secas: Octavio Paz, cuya carta escrita a Vicens como agradecimiento por enviarle *El libro vacío* se convertiría en prefacio de la segunda edición, la califica como «[U]na verdadera novela. Simple y concentrada, a un tiempo de secreta piedad e inflexible y rigurosa» (1958); Aline Pettersen, en el prólogo a la edición de 2006, define tanto a ésta como a Los años falsos —segunda obra de Vicens— como novelas (9); lo mismo sucede en la semblanza que Brenda Lozano le dedicara en 2011 para la revista *Letras Libres* (104); Fabienne Bradu, finalmente, califica a *El libro vacío* de «novela profundamente flaubertiana» (65). Por su parte, entre aquellos que consideran a *El libro vacío* como una novela corta, podemos citar a Juan Villoro, quien no duda en colocarla a la altura de obras maestras del género como *El coronel no tiene* 

quién le escriba y El lugar sin límites (55); lo mismo hace José Luis Bobadilla en un artículo publicado en el diario La Jornada, donde la menciona como una de las nouvelles más propositivas que se han escrito en nuestro país (2012). Por último, Jorge Aguilera López asegura que El libro vacío: «en cuanto a la forma [...] está emparentado con la "nouvelle" francesa, la antinovela que busca cambiar la manera de contar las cosas» (50). Por tanto, resulta claro observar como coexisten estas dos lecturas genéricas de El libro vacío, aunque en nuestro caso optemos por aquella que la califica como novela corta.

Parte del equívoco genérico puede obedecer al tamaño de la novela en la edición de Lecturas Mexicanas (230 páginas), una extensión que excede los parámetros tradicionales asociados a la nouvelle (entre las 50 y las 120 páginas) según Mario Benedetti. No obstante, tras una lectura atenta del texto es posible percatarse de las afinidades que la novela de Vicens guarda con otras obras señeras de la narrativa breve; afinidades que no tienen que ver exclusivamente con la extensión física del relato, sino con el empleo de recursos narrativos y estilísticos más propios de la nouvelle que de la novela. El equívoco que ha denominado en nuestra lengua «novela breve» a aquellas obras que en italiano llevaban el nombre de novellas (en contraposición al romanzo, nuestra novela «larga») no debe llevarnos a error: hay en una nouvelle factores más determinantes que su número de páginas.

La crítica norteamericana Judith Leibowitz publicó en 1974 su estudio sobre la narrativa breve titulado *Narrative Purpose in the Novella*, donde plantea una serie de características que hacen de ésta un género diferenciado tanto de la novela como del cuento, con el cual también se suele confundir. Tales características pueden resumirse en dos procedimientos narrativos que confluyen en este género: la intensidad y la expansión. Estos principios operan a partir de una concentración temática y la estructura repetitiva (16-17).

Con intensidad Leibowitz se refiere al tratamiento enfocado y exhaustivo que la novela breve da al asunto narrativo, en contraste con el tratamiento limitado y extenso que ofrecen, respectivamente, el cuento y la novela. Para ejemplificar estas diferencias en el tratamiento narrativo

podemos valernos de tres obras de Carlos Fuentes cuyo tema es la pervivencia del amor y del deseo más allá de la muerte: el cuento «Tlactocatzine, del jardín de Flandes» (1954), la nouvelle Aura (1962) y la novela Terra Nostra (1975). En el cuento, el tema es tratado sin mayor desarrollo pues sólo se busca provocar la sorpresa del lector cuando en la línea final se entere de que la entidad que ronda la vieja casona de Puente de Alvarado es nada menos que Carlota de Bélgica, quien espera el retorno de su adorado Maximiliano. En Terra Nostra, por su parte, son tantos los personajes que reencarnan una y otra vez a lo largo de la obra que la fuerza del hecho se diluye y al final, cuando Polo Febo y Celestina se reúnen por última vez en París, casi no nos acordamos que están cumpliendo una promesa que se hicieron una vez a la orilla del mar, cuando él llevaba el nombre de Felipe. Es en Aura donde el tema alcanza su más lograda expresividad: mientras que «Tlactocatzine...» usa la reencarnación como mero pretexto para armar una trick story y Terra Nostra explora sus consecuencias teológicas, metafísicas y hasta políticas al tiempo que se dispersa en otras peripecias y disquisiciones, Aura se concentra sólo en lo que la posibilidad de vivir más de una vida aporta a la cuestión amorosa. Nada nos distrae de la transmigración del coronel Llorente al cuerpo de Felipe Montero, nada roba fuerza a su metempsicosis; su lectura tiene la fuerza de aquel verso de Quevedo: «polvo serán, mas polvo enamorado».

La expansión, por otra parte, tiene que ver con lo que la novela implica, aquello que sólo sugiere y evoca, invitando al lector a explorar otras tramas apenas entrevistas en el espacio del texto. En «Tlactocatzine...» el relato no se esfuerza por insinuar que el narrador es Maximiliano o que el fantasma es Carlota; simplemente se exige al lector que confirme que estos nombres remiten a los personajes históricos correspondientes. En Aura, en cambio, carecemos de certezas sobre lo que ocurre: quién es ese sirviente espectral que apenas se intuye, para quién es ese otro plato que siempre está servido en la mesa, por qué en la casa se come sólo tomates fritos y riñones, qué representa la muñequita que alguien dejó en el comedor, qué ocurre con los gatos, si son sacrificados en el presente de la obra o son sólo una reminiscencia o incluso una mera alucinación, y lo que es más importante, no estamos seguros de que Felipe Montero sea realmente la

reencarnación del coronel; cabe la posibilidad de que haya sido embaucado por la anciana Consuelo. La *nouvelle* en cuestión nos invita entonces a especular. Asimismo, es muy poco lo que sabemos sobre la manera en que la anciana Consuelo conjura su juventud, pues la obra nos habla del jardín de sombras a la entrada de la casa y el diario del coronel menciona brebajes y narcóticos. En *Terra Nostra*, en cambio, el ritual que permite a Celestina perpetuarse en otros cuerpos es explícito: el beso de sus labios tatuados. Signos como estos labios o la cruz de carne entre las chillas de la espalda de Felipe evitan todo equívoco: cuando aparecen, nos encontramos de nuevo con el mismo personaje; la reencarnación, que en la *nouvelle* ocurre fuera de la obra, es puesta a la luz en la novela, lo cual le resta poder de sugerencia.

En cuanto a la complejidad temática, Leibowitz anota que, a pesar de que la novela corta se ciñe a una sola situación o foco, sus implicaciones, sus «sugerencias» le permiten revisar otros temas. En las breves páginas de *Aura* hay espacio para tratar el despoblamiento del Centro Histórico de la ciudad de México y su transformación en una zona meramente comercial, la Intervención Francesa y la Guerra Francoprusiana, el paganismo latente en la iconografía religiosa católica y hasta un tratado sobre herbolaria. La temática ya mencionada —la pervivencia del deseo amoroso más allá de la muerte física del individuo— se alimenta de cuestionamientos sobre la equivalencia entre memoria e identidad, sobre el mal, la belleza y la perversión.

Finalmente, la estructura repetitiva refiere a la tendencia de la novela breve a la iteración de la trama o de sus elementos constitutivos, la reexaminación del evento o foco del relato. En la *nouvelle* de Fuentes se repiten los desayunos y las cenas, las pesadillas de Felipe, las lecturas de los diarios y los encuentros nocturnos entre Felipe y Aura/Consuelo. Asimismo, esta estructura repetitiva también puede referirse a los desdoblamientos de los personajes: Consuelo se desdobla en Aura, Felipe en el coronel, el lector en ese tú imperativo que gobierna la narración.

Partiendo, pues, de los cuatro postulados básicos de Leibowitz —intensidad, expansión, complejidad temática y estructura repetitiva—

podremos, tras un análisis concienzudo, decidir si *El libro vacío* es o no una novela corta.

La cuestión de la intensidad en esta nouvelle es indisoluble de su carácter metaficcional ya mencionado, pues el marco de la obra es nada menos que el cuaderno número uno, el cuaderno de notas donde José García ensaya posibles comienzos para su obra, medita sobre su obsesión y comenta sus recuerdos siempre con la mira puesta en lo que éstos podrían aportar para su obra en ciernes. No hay un sólo momento en que la escritura (y su imposibilidad) no esté presente; su vida y la vida de los demás es literatura en potencia. La relación con su mujer y sus dos hijos —José entregado a la realidad, Lorenzo perdido en su imaginación—, el diario trajín de la oficina, sus primeros encuentros sexuales, el amor de su abuela, su amorío con Lupe Robles y sobre todo el desfalco de Luis Fernando Reyes —estas últimas las mayores digresiones de la historia— son abordados como posible material narrativo. Toda la nouvelle está enfocada sobre estos deseos paradójicos: escribir y ya no hacerlo, dejar constancia escrita de que ha cesado de escribir en lugar de sólo abandonar los cuadernos, volver a tomar la pluma para felicitarse por no haber escrito nada en unos cuantos días. Su obsesión es tal que incluso hay capítulos que son comentarios de los capítulos inmediatamente anteriores, comentarios en los que José García da cuenta de sus excesos de estilo, su afectación y tendencia a la frase tremebunda. Tales capítulos demuestran que ni siquiera en aquellos en que da la apariencia de escribir con total sinceridad José es natural; sus sentidas reflexiones sobre la paternidad se revelan artificiales cuando a la vuelta de la página comienza la crítica.

La expansión, por su parte, es un poco más elusiva, ya que no es una estrategia primordial en esta obra, centrada claramente en la caracterización del protagonista. No obstante, como el foco de *El libro vacío* es la posibilidad del personaje de devenir escritor, hay otras sublíneas temáticas que se tienden a lo largo de su historia. Para José García convertirse en escritor significa también alcanzar una cierta singularidad que lo encumbre como sujeto, pero su caracterización pone de manifiesto que se trata de un individuo sin la capacidad necesaria para trascender más allá de su gris cotidianidad: es un esposo, padre y trabajador mediocre.

La expansión reitera este retrato de un perdedor. El episodio de Luis Fernando Reyes, por ejemplo, demuestra que hasta un compañero igual que él puede convertirse en protagonista de una historia de interés al modo dostoievskiano de *Humillados y ofendidos*, pero no José García, cuyo destino es vivir una vida anodina.

La complejidad temática, por su parte, está constreñida a un leitmotiv: el desencanto vivencial que se reitera en cada entrada del diario. Cada capítulo aborda uno o más temas según José García rememora. Así, en sus páginas encontramos reflexiones sobre la naturaleza de las relaciones familiares, la oprobiosa fuerza de las pasiones adolescentes, la siempre misteriosa entereza de la mujer hacia la adversidad, la monótona vida de los burócratas, las penurias económicas de la clase baja, el desencanto de la madurez, la sensación de fracaso vital, la imposibilidad de una verdadera comunicación intergeneracional o incluso de cualquier otro tipo, la imposibilidad de la fraternidad entre los hombres, amén de algunos otros. Paralelamente y aunando a esta estructura repetitiva se da un discurso metatextual, reflexiones sobre el arte de la escritura, la enunciación de varias de las dificultades con las que todo escritor se enfrenta al tratar de abordar su materia narrativa: la elección del tema, del enfoque, del tono; la cuestión del lenguaje, el problema de la verosimilitud y, sobre todo lo demás, la inquietud por la trascendencia de lo escrito: ¿vale la pena lo que se está escribiendo? ¿A quién puede interesarle? Lo que se está escribiendo ¿no lo ha escrito ya alguien antes y con mejores recursos que los propios? ¿Rebasa la necesidad de escribir a la posibilidad de lo escrito? Estas preguntas, planteadas varias veces a lo largo del texto, no encuentran más respuesta que el empeño de José García por encontrar la frase adecuada para iniciar su novela en la última página de la nouvelle.

Este tema se relaciona directamente dentro de la composición narrativa con la estructura repetitiva, procedimiento clave dentro de *El libro vacío*. Tal repetición es, sin duda, uno de los rasgos sobresalientes en esta obra. Tenemos por un lado la ya mencionada estructura de las entradas reiteradas bajo el formato del diario que escribe García, donde se registra su monótona vida que produce inevitablemente el ritornelo de las mismas situaciones. Además, y de manera más determinante asistimos a la

obsesión de un protagonista enfrascado, desde la primera página hasta la última, en escribir el libro que añora. Esta repetición de motivos contribuirá a la aparición de lo doble.

En esta obra los desdoblamientos se presentan también desde la primera página: José García, hablando de sí mismo, confiesa que hay en él por lo menos dos instancias: la que le impele a escribir la novela y la que busca resistirse y que, por tanto, padece la tiranía del anterior. Esta pugna no sólo es presentada verbalmente, sino que tiene lugar a lo largo del primer capítulo, que anuncia un par de veces el cese de la escritura y su inevitable reinicio; José García quiere detenerse, detenerse y renunciar a su ambición literaria pero la necesidad de dejar constancia de este devaneo en su diario lo sumerge de nuevo en la escritura. Un segundo indicio del desdoblamiento dentro de El libro vacío aparece hacia el final del primer capítulo, cuando José García anuncia la existencia de dos cuadernos y procede a la lectura (o a la transcripción) de uno de ellos, el que sirve de borrador para sus ideas. Este primer capítulo es también interesante porque sirve de marco de la narración y parece que es escrito en un otro lugar fuera de estos dos cuadernos, situación que retomaremos más adelante, pero que por lo pronto nos servirá para anunciar el tercer indicio de lo doble: la primera narración se detiene para pasar a una segunda que abarcará todo el relato: el cuaderno uno, que inicia justamente con la compra de los dos cuadernos.

Lo doble seguirá rigiendo a la novela: los dos hijos de José, ambos en cierto modo alter egos de su padre, la crítica paranoica de lo escrito el día anterior, que vuelve a José escritor y lector de su propia obra, sus juicios dobles —sobre el misterio de la paternidad, sobre la importancia de la muerte personal—, la batalla entre sus dos identidades en el capítulo cinco —en el cual se resume su paradoja existencial en dos frases: «Una: tengo que escribir porque lo necesito y aun cuando sea para confesar que no sé hacerlo. Y otra: como no sé hacerlo tengo que no escribir» (50)—, el «desdoblamiento» que tiene lugar en el capítulo 19 y que le lleva a salir de copas a mitad de la noche y a pedir un aumento al día siguiente, la admonición en segunda persona que se dedica a sí mismo después del asunto de Luis Fernando Reyes (178) y la reiteración del número dos —su

mujer lleva dos horas «haciendo cosas importantes» (36), sale de su casa a las dos y media (126), bebe un tequila doble (127), fantasea con salvar a dos niños (215)—. Pero es en el capítulo veintisiete (188-205) donde esta cuestión de lo doble alcanza su clímax. Aquí, habla sobre la necesidad que tiene todo hombre de que dentro de sí haya otro u otros que le permitan adaptarse a las condiciones de la vida; luego, declara que su escritura es como cuando un niño se asoma a un pozo y grita sólo por el deleite de escuchar el eco. Su escritura es, pues, el eco de sí mismo, su doble, al que acepta en su conjunto. Más adelante y de manera increíble, José García se sorprende cuando su hijo Lorenzo se inventa un amigo imaginario que de día se llama Riqui y de noche se convierte en su hermano Micaelo García. Esta dualidad lo sorprende, a pesar de que acaba de declarar su propia dualidad compartida con la escritura y cuando ha utilizado el resto de los capítulos para hablar de la dualidad que lo gobierna.

Hasta aquí hemos analizado la presencia en *El libro vacío* de los cuatro conceptos claves según Judith Leibowitz para la novela breve. Completaremos este análisis haciendo una comparación entre la obra de Vicens y la *nouvelle Bartebly, el escribiente*, de Herman Melville, con la cual tiene más de una similitud.

Rememoremos el argumento de Bartleby: el narrador de la obra es dueño de una oficina en Wall Street que, a causa de las peculiaridades de sus dos escribientes —uno suele trabajar sólo por las mañanas, el otro sólo por las tardes— decide contratar a uno más; al empleo se presenta Bartleby, quien se revela como un copista eficiente y es contratado en el acto. No obstante, cuando el narrador intenta asignarle otras tareas, Bartleby se niega a cumplirlas diciendo: «I would prefer not to» («preferiría no hacerlo», según la traducción de Borges, que se ha vuelto canónica). Así, este personaje que parece carecer de pasado y aun de futuro, empieza a replegarse hacia la inactividad y se vuelve una carga para el narrador, quien extrañamente se siente responsable de Bartleby, aunque nada podrá hacer para evitar su debacle.

En su ensayo titulado «Bartleby o de la humanidad», el filósofo español José Luis Pardo —quien, por cierto, no tiene en mucha estima al género pues para él, constituye «la obstinada y deliberada inmadurez de

la literatura» (Pardo, 141)— considera a Bartleby, el escribiente como el epítome de la novela breve, pues posee las siguientes características:

Es la obra de un novelista fracasado: Luego del rotundo fracaso de crítica y público que representó *Moby-Dick* o *La ballena*, Melville escribiría tres novelas breves, Bartleby la primera, antes de volver a intentar una de largo aliento. En ella se trasluce su carácter de «obra de alguien que se siente, por diversas razones, atormentado por la idea de escribir una novela, y al mismo tiempo incapaz de hacerlo» (141).

La biografía de Bartleby es incompatible con la literatura: En la introducción del relato, el narrador manifiesta su renuncia a narrar las vidas de otros copistas cuyas vidas podrían ser «novelables» y que al ser contadas «harían sonreír a los señores benévolos y llorar a las almas sentimentales» (Melville 235), para narrar en su lugar sus recuerdos sobre Bartleby, cuya vida es «una pérdida irremediable para la literatura» (235). Pardo reflexiona que no es posible novelar esta historia, no a causa de la pobreza de información que rodea su periplo vital, «una carencia que pesquisas más insistentes podrían resolver» (Pardo 147); esta imposibilidad se debe, más bien, tanto a «una radical incompatibilidad de la vida de Bartleby y la literatura» (147) como a una decisión del propio autor, quien anuncia por boca del narrador «su decisión de no hacer literatura, su renuncia a la literatura o el hecho de que prefiere no hacer literatura» (148).

El mundo que habitan los personajes es el de la mera escritura; es decir, se halla entre la oralidad y la literatura: Bartleby es un escribiente y de él se espera que «reproduzca textualmente fórmulas y formulismos (jurídicos, religiosos, retóricos o científicos, tanto da) como letra muerta» (152). No debería sorprender, pues, que la primera tarea que «preferiría no hacer» sea la de interpretar uno de los documentos que ha copiado. Tales documentos —cartas, dietarios, actas, historiales, sentencias judiciales, testimonios policiales, libros de contabilidad, noticias de prensa, registros comerciales, archivos públicos y privados, contratos jurídicos—son insignificantes para la escritura literaria, esa que se asocia con un elemento de creatividad ajeno a la tarea de la copia textual.

La obra es una objeción contra la novela: Bartleby es la historia de «uno que ha muerto tan pobre que no ha dejado nada. Melville prefiere

no escribir una novela cuyo narrador prefiere no hacer literatura acerca de un escribiente que prefiere no escribir» (157). La primera frase de esta cita, que refuta la sentencia de Pascal de que nadie muere tan pobre que no deje algo tras de sí, cobra sentido al explicar que, para Pardo, la novela tiene forma biográfica, es decir, «representa la posibilidad de que la vida (bios) se convierta en escritura (graphia) o, más exactamente, en literatura» (147). El resto de la cita es en sí un resumen de estas características que hemos venido puntualizando.

A pesar de las muchas objeciones que podríamos plantear a las observaciones de José Luis Pardo —demasiado despectivas hacia la novela breve, demasiado constreñidas a las circunstancias particulares de Bartleby, demasiado indolentes a la hora de explicar cómo puede una obra maestra como ésta no ser digna de la «gran literatura»—, sus reparos parecen ser válidos para aproximarnos a *El libro vacío*, dada la afinidad entre la obra de Vicens y la *nouvelle* de Melville. Hay entre Bartleby y José García ciertas simetrías que nos hablan de proximidad esencial.

En primer lugar, *El libro vacío* inicia con una fórmula expresiva semejante a la de Bartleby: «No he querido hacerlo» (Vicens 25). Mientras Bartleby usa el condicional «preferiría», pero es tajante en su decisión de no hacer nada, José García actúa contra su voluntad; él también preferiría ya no escribir, optaría si pudiera por no hacerlo y, sin embargo, continúa borroneando sus pensamientos.

Asimismo, podemos reconocer la sombra de una novela fracasada, que en el caso de Josefina Vicens aparece tanto en su biografía como en su texto. En entrevista con Alejandro Toledo y Daniel González Dueñas (2011) Vicens afirmó que antes de *El libro vacío*, hubo muchas páginas que terminaron en la basura de la autora, hasta que la idea de escribir una obra sobre la imposibilidad de escribir cuajó en su interior. Inventa entonces a José García, quien también sufre, como ella, como Melville, esa necesidad de escribir y el tormento de no poder hacerlo, de no considerarse lo suficientemente bueno.

Entre las ideas de Prado sobre la novela como biografía y la imposibilidad de novelar la vida de Bartleby, se encuentra la figura de José García. A diferencia del personaje de Melville, éste tiene una vida, una biografía

que se dedica a rememorar en su cuaderno; no obstante, considera este material como no novelable: al final del capítulo dos, por ejemplo, para explicar por qué no puede iniciar su libro hablando de su madre, advierte que «no podía usar situaciones y sentimientos personales que reducirían, que localizarían el interés» (32-33); Al inicio del capítulo cuatro, luego de haber cerrado el tres hablando de su abuela, asegura no poder seguir porque «[ya] siento en el ánimo de quien lea esto ese desprecio tolerante que suscita el que cuenta cosas que sólo a él interesan» (41); más adelante, en este mismo capítulo, se pregunta: «¿Qué puede contar de su vida un hombre como yo?» (43). Desde su perspectiva, su vida carece de atractivo y si bien la rememoración tiene como objetivo buscar un momento que sea digno de su obra, el resultado es nulo. No basta, pues, tener una biografía para que ésta sea novelable; algunas son como la vida enigmática de Bartleby, incompatibles con la literatura.

El trabajo de José también lo condena a ese limbo entre la oralidad y la literatura, pues aunque se dedica a la contaduría, esencialmente su labor es también la de un copista; copiar cifras en la calculadora, copiar los resultados a los libros contables, esos libros contables que Pardo también incluye entre la clase de textos insignificantes para la literatura. Doble tormento para José, quien debe dedicar gran parte de su tiempo a ese otro lenguaje con sus propias leyes y objetivos, que no contemplan el arte. Finalmente, hay que decir que, si bien José García no morirá tan pobre como para no dejar nada, sí se pregunta sobre el valor de este legado.

Para concluir y luego de analizar la obra de Josefina Vicens bajo los lentes de Judith Leibowitz y José Luis Pardo, de observar los cuatro conceptos claves del estudio Narrative Purpose in the Novella: intensidad, expansión, complejidad temática y estructura repetitiva, además de las cuatro características enumeradas en Bartleby o de la humanidad, fracaso, biografía incompatible con la literatura, ubicación entre la moralidad y la literatura y objeción contra la novela, podemos emitir un veredicto y afirmar que, a pesar de su inusitada extensión, *El libro vacío* es un ejemplo rotundo de la novela corta dentro de la narrativa mexicana.

#### Bibliografía citada

Aguilera López, Jorge. «El libro vacío. Una reflexión sobre la literatura desde la vida cotidiana». Opción (agosto de 2010):50-55.

Benedetti, Mario. «Tres géneros narrativos». En Sobre artes y oficios. Montevideo: Alfa, 1953: 217-232.

Bobadilla, José Luis. «La *nouvelle* ante la novela». *La Jornada*, sección «Portal de letras» [en línea] (5 de noviembre de 2012), consultado el 2 de junio de 2014, <a href="http://www.lajornadajalisco.com.mx/2012/11/05/portal-de-letras-%E2%97%97-la-nouvelle-ante-la-novela/">http://www.lajornadajalisco.com.mx/2012/11/05/portal-de-letras-%E2%97%97-la-nouvelle-ante-la-novela/</a>.

Bradu, Fabienne. Señas particulares: escritora. Ensayos sobre escritoras mexicanas del siglo XX. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

Fuentes, Carlos. Terra Nostra. México: Joaquín Mortiz, 1975.

- —. «Tlactocatzine del jardín de Flandes». En Los días enmascarados. México: Era, 1982: 34-45.
- -.. Aura. México: Era, 2012.

González Dueñas, Daniel; Alejandro Toledo. «Josefina Vicens habla de *El libro vacío». La colmena*. Universidad Autónoma del Estado de México (julio-septiembre 2011):25-33, consultado el 2 de junio de 2014, <a href="http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena\_71/Aguijon/Josefina\_Vicens\_habla.pdf">http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena\_71/Aguijon/Josefina\_Vicens\_habla.pdf</a>>.

Leibowitz, Judith. Narrative Purpose in the Novella. París: Mouton, 1974.

Lozano, Brenda. «Josefina Vicens». Letras Libres núm. 155 (2011):103-104.

Pardo, José Luis. «Bartleby o de la humanidad». En Preferiría no hacerlo. «Bartleby el escribiente» de Herman Melville, seguido de tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben y José Luis Pardo. Valencia: Pre-textos, 2005:137-192.

Paz, Octavio. «Carta prefacio de Octavio Paz sobre El libro vacío». En Escritoras de Hispanoamérica [en línea], consultado el 2 de junio de 2014, <a href="http://red.ilce.edu.mx/sitios/old\_el\_otono/entrale/escritoras\_hispano01/nljosefinav.htm">http://red.ilce.edu.mx/sitios/old\_el\_otono/entrale/escritoras\_hispano01/nljosefinav.htm</a>.

Pettersen, Aline. «Prólogo». En *El libro vacío/Los años falsos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006: 9-20.

Vicens, Josefina. El libro vacío/Los años falsos. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Villoro, Juan. «La novela corta: noticias desde la tierra de nadie». En Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011) tomo I. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fundación para las Letras Mexicanas, 2011:49-59.

## Polvos de arroz: el arte de construir el ridículo

Luis Arturo Ramos Universidad de Texas, El Paso

El antecedente literario más inmediato en formato de libro es *La máquina vacía*, volumen de cuentos publicado en 1951. Sergio Galindo salta de estas formas de «la brevedad», a la relativa extensión de la novela corta con *Polvos de arroz* en 1958; el primer texto de largo aliento publicado hasta ese momento. A partir de mis cálculos (los hago tomando en cuenta la edición de 1980, ilustrada por Martha Palau), compuesto por algo así como 70 planas impresas. El salto cualitativo corre a cargo del oficio, el cuantitativo a cargo de las conjeturas. Aventuro una de ellas: trascender la mera anécdota a fin de incurrir sin apremios ni presiones de género en la construcción de atmósferas (espacios) y, muy especialmente, en la psicología de la protagonista: Camerina Rabasa. Todo ello sin olvidar los acontecimientos históricos que la perfilan como un ser peculiar, aún dentro de las peculiaridades impuestas por la circunstancia de lugar y tiempo.

Por lo que respecta al tiempo, la historia de Camerina Rabasa arranca desde un momento impreciso, mas ubicado, gracias a referencias concretas y alusiones indirectas, bien antes del comienzo de la Revolución mexicana, hasta alcanzar ese primer (y tal vez único) viaje a la capital, realizado hacia la segunda mitad de los años cincuenta. El universo de la protagonista aparece dividido por ese lindero histórico fundamental en la vida del país y en la conciencia de sus habitantes; la cual toca, inclusive, a los lectores de *Polvos de arroz*. Aventuro lo anterior por cuanto el texto fue escrito en una época cuando los no tan remotos ecos del conflicto, aún entibiaban las conciencias, los usos y las costumbres de una nueva generación de mexicanos.

Camerina Rabasa empaca restos de ese ayer provinciano y prerrevolucionario cuando decide viajar a la capital en pos de una esperanza. Su decisión, larga y prolijamente meditada, provocará la colisión de dos mundos que supone complementarios, mas se revelarán irreconciliables por razones variadas. Y serán estas razones, así como los motivos y circunstancias de la imposibilidad de alcanzar su empeño, el meollo de *Polvos de arroz*. Vista desde tal perspectiva, la visita a la capital deviene revelación. Una especie de educación sentimental ridículamente tardía. Es en tal interregno: el ayer provinciano y jalapeño, y el hoy inserto en una ciudad que puja hacia la modernidad, el espacio donde se desenvuelven los personajes que orbitan alrededor de Camerina Rabasa.

La relectura de *Polvos de arroz* me puso en claro muchas cosas; entre ellas, la vigencia atemporal de ciertas categorías, en este caso, el ridículo. Para Galindo, el concepto y su semántica rebasan tiempo y circunstancia; el amor no admite desfases: ni de las edades ni de las apariencias físicas; sobre todo cuando, como aquí, quien rompe el esquema clásico de la bella y la bestia, es una mujer. Camerina Rabasa actúa el papel del segundo miembro del binomio, a los ojos de quienes rodean y contemplan su decisión.

Camerina Rabasa se atreve (*Polvos de arroz* es también la historia de un atrevimiento) en un mundo y circunstancia todavía determinado por la misma apreciación del ridículo. El antes y el ahora aparecen vinculados por la forma de identificar el concepto.

El atrevimiento tiene edad y por lo tanto justificación; el ridículo ninguna. Camerina Rabasa acomete una aventura condenada al fracaso, lo cual imprime el aspecto trágico de la novela. *Polvos de arroz* es la historia de un destino inexorable diseñado por las circunstancias. Desde el capítulo inicial, el lector intuye lo que la sucesión de los restantes irá confirmando paulatinamente. No obstante, y en ello radica parte de las características esenciales del texto, esta condición no actúa en contra del interés narrativo, porque lo que verdaderamente importa es el intríngulis de la aventura y no la construcción del suspenso. *La muerte de Iván Ilich y Crónica de una muerte anunciada*, por mencionar algunos ejemplos magníficos, trabajan montados sobre un principio narrativo que aspira a la sustancia de los hechos y no a la sorpresa final.

La novela de Galindo aparece sostenida sobre la construcción psicológica de un personaje femenino, determinado por una circunstancia social específica. El colofón resulta transparente: presente y pasado coinciden todavía respecto a la consideración del ridículo y los ingredientes que lo conforman. Ayer no, pero tampoco hoy, una gorda de 70 años puede copular sin consecuencias con un hombre de 27. Lo que Galindo intenta, y a mi juicio consigue, es convencernos de que existen personas (y personajes) que están en completo desacuerdo. Camerina es uno de ellos.

En 1959 Galindo publica su primera novela de largo aliento: *La Justicia de enero*, la cual, según Ignacio Trejo y Jorge Ruffinelli coinciden en afirmar, ya tenía escrita o en avanzado proceso de construcción (49 y 95). A ella seguirá *El bordo* en 1960, y una respetable lista de novelas. Entrados los 70, Galindo volverá, ya poderosamente armado con los gajes del oficio, a la confección de libros de cuentos espléndidos: *Oh hermoso mundo* (1975), *Este laberinto de hombres* (1979) y *Terciopelo-Violeta* (1985).

Resulta pertinente mencionar aquí su retorno a la novela corta con El hombre de los hongos (1976). Dados sus contenidos peculiares «[...] es un libro raro entre la producción de Sergio Galindo porque se aparta de una anécdota verosímil para contarnos una historia con algunos episodios que, antes que fantásticos, parecen producto de una alucinación». Las cursivas me pertenecen, el resto es de Vicente Torres (267). El libro, por contraste, resulta un ejemplo conspicuo en el historial narrativo de Galindo, caracterizado hasta entonces por su cabal inclinación al realismo. El contenido, en este caso raro, peculiar o fantástico de El hombre de los hongos, ameritaba la construcción de un espacio propicio para el desarrollo de la anécdota central. Atmósfera que, por imperiosa y hasta obsesiva, corría el peligro de atropellar el devenir anecdótico. Esto me permite suponer que la novela corta abre espacios para todo tipo de temas y contenidos, y que como en el caso de la novela o el cuento, sus ritmos y extensión particulares, corresponden con las exigencias de la historia a contarse. La novela corta no es un género casado o comprometido con tal o cual tendencia o contenido (fantástico, realista, policiaco, gay y equivalencias concomitantes); sino que representa, simple y llanamente, un espacio narrativo donde el autor puede acomodar a placer su historia, instigado por propósitos y exigencias específicas.

En una nota a pie de página, Ignacio Trejo es muy claro al respecto:

Se insiste en catalogar a El hombre de los hongos como relato, mientras yo considero que se trata de una novela corta. Recuérdese que ésta es el lindero preciso al que acuden los autores cuando las dimensiones de otros géneros (cuento, novela) les son insuficientes para sus fines expresivos. El cuento es demasiado breve, la novela muy amplia: ambos insuficientes. Es entonces cuando aparece la novela corta, que comparte características de aquellos géneros (57).

En el momento de la aparición de *Polvos de arroz*, el espacio narrativo que le resultaba propicio por conveniente, parecía escasamente atractivo en una época signada por la profusión y comercialización de novelas de largo aliento. Sergio Galindo, como Josefina Vicens con *El libro vacío* (1958) y Emilio Carballido un par de años antes (*La veleta oxidada* 1954), rescata un territorio proponiendo con ello, si no una novedosa, al menos poco demandada propuesta escritural.

Polvos de arroz es un libro liminar, no sólo por su calidad, sino también por su oportunidad, al acelerar una segunda etapa en el ejercicio de la novela corta en México. Aura (1962), El apando (1969), Las batallas en el desierto (1981) y tantos otros reconocidos y acabados ejemplos del género, vendrán después, para corroborar con hechos indisputables, la preeminencia de un género que debe asumirse como tal.

Galindo oferta una novela que no amerita, como en el caso de los cuentos, su integración en un volumen mayor; tampoco su difusión en espacios mediáticos específicos e idóneos (revistas, suplementos, periódicos), diseñados para integrar textos de distinta condición o factura. Para Galindo, la novela corta es una entidad inmanente y, como la novela, el cuento o el poema, sujeta a descodificarse a partir de sus claves particulares.

La novela de Galindo propone una forma de entender el espacio narrativo más allá del cuento, pero no necesariamente cercano a la novela. Un espacio (en el papel, por supuesto) donde los elementos sustantivos de toda historia se acomodan de una manera especial, y por lo tanto, signifi-

cativa. Al margen de las implicaciones relacionadas con al ejercicio de lectura, no puede soslayarse el hecho de que el escritor parte de una voluntad; la cual, no por condicionada, y hasta me atrevería a decir, legítimamente mediatizada por la ideología y perspectiva del lector, deja de ser el origen del texto y, por consiguiente, el detonador de la relación entre ambos.

La novela corta, como ejemplifica *Polvos de arroz*, permite tensionar la historia mediante recursos afines al género, proponiendo con ello nuevos códigos hermenéuticos; de entre los cuales destaco las diferentes cadencias de lectura, hecho que la alejan del cuento y la aproximan a la novela de largo aliento. La novela corta, por lo tanto, redefine el concepto *tensión* al aproximarlo o sustituirlo, si se prefiere, por el de *concentración*; ese punto hacia donde la voluntad del escritor dirige sus recursos discursivos para destacar o revelar sus intereses literarios.

La tensión, tan justamente celebrada en el cuento, discurre veloz y horizontalmente, hacia un fin determinado; la novela corta apuesta por la concentración y con ello, también por la profundidad. Avanza, por supuesto, en sentido horizontal hacia un fin específico; pero también ahonda sin apremios ni la urgencia impuesta por el cuento de ser consumido en una sola sesión de lectura. Este hecho esencial dota al género de una de sus características, si no obligatorias, al menos peculiares o relevantes. La posibilidad de suspender la lectura en cualquiera de los momentos propiciados por el autor, no opera contra la totalidad de la obra; por el contrario, la división que hace Galindo de su novela en nueve apartados resulta una invitación a ejercitar las pausas propuestas por los capítulos.

El nombre del género siempre me ha intrigado. La razón de etiquetar el texto como *novela corta* y no *cuento largo*, destaca sus características primordiales y sus parentescos consanguíneos. A mi parecer, el fenómeno asienta en la intuición de que el género queda más próximo a la novela que al cuento, y con ello, a la aceptación concomitante de que éste se caracteriza por su cortedad y aquella por su longitud. La preferencia terminológica me acerca a considerar que los acuñadores del término veían en los productos del género, un primo en primer grado de la novela y un pariente lejano y hasta espurio, del cuento corto. No todo podía quedar en los adjetivos calificativos y calificadores y, por ende, tampoco en el número de

páginas. Las categorías de *corto* y l*argo* resultan tan relativas, como el número de palabras que deslindan al uno del otro.

Ante una novela de largo aliento, el lector parece dispuesto a aceptar lo que sobra; mas rechaza sin ambages lo que a su juicio falta. Al lector de cuento repugnan ambas posibilidades. Horacio Quiroga definía al cuento como una «novela sin ripios» (El diccionario define *ripio* como «palabra superflua que se emplea para completar el verso». Los albañiles mexicanos lo emparentan con el cascajo y el escombro; esto es, con sobrantes sin función estructural dentro del edificio). Yo apunto que la novela corta es, o un cuento con ripios intencionales, o una novela donde elementos que repugnan al autor (y lector) del cuento, se acomodan para otorgar una nueva dimensión al género. En el contexto de *Polvos de arroz*, las aparentes digresiones, la información (en apariencia) prescindible, las descripciones más o menos extensas y una cadencia de lectura en sintonía con la historia narrada, dejan de ser *ripios* para convertirse en recursos orgánicos, validados por la propuesta literaria a la cual se adscriben.

En *Polvos de arroz*, la morosidad intencionada de la prosa *viaja* en el tiempo y el espacio en concordancia con la lentitud pasiva o contemplativa de la vida provinciana. *Viaja* tanto horizontal como verticalmente. Horizontalmente hacia un fin anunciado y previsto; en sentido vertical porque hurga a profundidad en el pasado jalapeño y en la *psique* de quienes lo habitan. La prosa fluye con velocidades distintas acumulando información pertinente para entender a cabalidad un final puesto a disposición del lector desde el capítulo inicial. A nadie cabe duda que la ilusión de Camerina Rabasa discurre hacia el fracaso; peor aún, un fracaso calificado con el atemporal adjetivo de ridículo. El hecho explica la delectación de Galindo por ilustrar aquel atropello a manos de su hermana y de su primer amor. No entenderíamos la historia de Camerina Rabasa si la separamos del empeño para otorgarse a sí misma una segunda oportunidad.

La premisa literaria es sencilla: Una obesa mujer de 70 años (su edad exacta representa el único misterio y queda develado en el último capítulo), atosigada por un repentino impulso, *decide* viajar a la ciudad de México para conocer a su novio por correspondencia. La trama de la novela queda sintetizada en escasas palabras tal y como exigen las buenas

anécdotas de cuento. El verbo en cursivas ilustra una determinación que, en el marco circunstancial, no puede sino verse como un acto de corajuda valentía. La novela se sostiene sobre la construcción de la protagonista, de los dos espacios en conflicto signados ambos por los cambios hacia la modernidad. [Jalapa] había crecido: el nuevo edificio de Correos, las recientes construcciones de departamentos, cada vez más altas. Pero el progreso aún no era tan grande que lograra borrar el horizonte tan conocido de los cerros» (Galindo 60). Dos espacios y dos tiempos habitados por sus respectivos inquilinos: la vieja y la nueva parentela. El presente novelado, integra apenas la tercera parte del texto; el resto, queda dedicado a la prolija, lenta, detenida construcción del pasado de Camerina Rabasa, mismo que motivará y explicará con decantada verosimilitud, una determinación; para unos extrema, para otros grotesca y hasta demencial; para ella misma, apenas esperanzada. Galindo revela dos tiempos concomitantes (el ayer jalapeño y el ahora capitalino), significados en apariencia por códigos y valores distintos. Sin embargo uno de ellos: la imbatible consideración del ridículo y los ingredientes que lo vuelven posible, los hará coexistir en la aventura de Camerina. Tal será la (única) sorpresa final porque la suya no comienza con el abordaje del automóvil aquella agobiante mañana de mayo; sino que arranca seis meses atrás, cuando las dudas ceden a la decisión y el temor a la valentía. El desplazamiento físico hacia la metrópolis representa otra forma del viaje, un trayecto propiciatorio que conduce hacia el pasado de los Rabasa, con detenciones frecuentes en la interioridad emocional de la protagonista. Mas si el primer descalabro amoroso fue provocado por la traición y el engaño de los cómplices; éste otro, sobre el cual se acomoda el presente de la historia, corre a cargo de su absoluta voluntad. Impulsada por las circunstancias, Camerina Rabasa ejerce la valiente determinación de escoger y con ello, darse una segunda oportunidad ignorando que ni tiempo ni coyuntura le son propicios.

Con meticulosidad de relojero, Galindo no opta por la sorpresa, sino por la edificación de una expectativa imposible de ser traicionada. Siembra con pistas sesgadas y alusiones directas los componentes del fracaso y construye una tragedia que derivará en la escarnecedora y tragicómica carcajada final. Camerina Rabasa es un personaje trágico por empeñarse

en una determinación condenada al fracaso, pero profundamente melodramático en su infantil inocencia. El coraje de su decisión diluye ante sus ojos, pero no a los del lector, advertido ya desde el principio que la suya no es una historia que admita sorpresas, el consistente trayecto hacia el desastre y posterior escarnio.

Galindo divide su oferta literaria en nueve capítulos de indistinta extensión, lo cual le permite distribuir a voluntad, información relativa a los acontecimientos históricos y familiares acumulados a lo largo de más de sesenta años (la Revolución mexicana es un hito que cumple con una referencialidad importante), montada sobre la base que representa la breve estancia de Camerina en el DF. Este eje estructural aparece alterado a conveniencia con datos (a veces mediante rememoraciones; otras con flash backs) tocantes al pasado remoto (la Jalapa pre y posrevolucionaria) e inmediato (la Jalapa «moderna»). Estos cortes temporales apoyan la construcción, no sólo de una atmósfera provinciana, sino de la mentalidad correspondiente; misma que orbita sobre un estable y al parecer imbatible sistema de valores. El desacato juvenil de Augusta, quedó atrás; castigado con su propio fracaso amoroso, una hija bastarda y luego, con la demencia protosenil. Sin embargo Camerina Rabasa decide desafiar un destino cuyos hilos corren a cargo de la circunstancia social, ese día de primavera particularmente sofocante cuando atisba los torsos desnudos de unos obreros jóvenes que encienden su adormecido deseo.

Resulta evidente el énfasis del pasado sobre el presente. Este último apenas ofrece espacio para las consecuencias de un atrevimiento largamente pospuesto, del cual la novela revelará sus cimientos y entretelones. En el mundo de Galindo, la ciudad y el hogar, feliz o desgraciado, resulta el caldo de cultivo de todas las neurosis y todos los conflictos; de ahí que el escritor opte por la descripción minuciosa y detallada del paisaje, de los estados de ánimo, de las referencias a la comunidad, de las relaciones intrafamiliares y, muy en especial, a dar cuenta de las conjeturas y reflexiones existenciales de la protagonista. Camerina sabe dónde vive, el tiempo que habita y la condición y calidad humana de quienes la rodean. Conoce y reconoce los riesgos de su aventura: sin embargo la lleva a cabo para fortuna del lector y de la literatura.

En Polvos de arroz cabe la historia de una aventura largamente pospuesta; pero también la consideración de un mismo tema (la pareja atípica, el desacato social, la imposición de valores caducos, por enumerar algunos) ubicado en contextos socioculturales en apariencia distintos; mas atenazados todavía por atavismos quizás insuperables. Pleonasmo aparte, lo que determina a la condición humana (y ninguna obra literaria realista puede soslayarla) es, precisamente, que no puede dejar de serlo. Tal es su condición: la imposibilidad de ser algo que no sea humano. Nadie puede abstenerse de imaginar, creer, anhelar y por lo tanto tampoco de repudiar, rechazar, escarnecer aquello que no conviene a su ánimo; tampoco a la circunstancia que lo significan y determinan. Por tal motivo, y Galindo lo sabe, no hay historia sin personajes que orbiten y determinen, por comisión o elusión, el comportamiento del protagonista en turno. Tampoco espacio que no influya la dinámica cotidiana de sus residentes. El pasado de Camerina Rabasa queda significado por la fidelidad al amor otrora personificado por Rodolfo Gris. Su presente, y por tanto su futuro, en la esperanza de reencontrarlo en Juan Antonio. La vida de Camerina se desenvuelve entre aquel traicionado anhelo y un anhelo sin posibilidades de fructificar. Todo esto, supuesto y avizorado por lector y personajes. Todos lo saben; la única excepción es ella misma. Este hecho, según resulte la orientación que le imprima el autor, devendrá comicidad o tragedia; Galindo opta por lo segundo, aunque ofrezca al lector interesado, la posibilidad de una síntesis propiciatoria: aquella que da pie a la tragicomedia. La inocente ignorancia de Camerina, insisto, propicia y potencia el carácter tragicómico de la novela.

Galindo tenía claro que esta concentración de tópicos y acontecimientos no cabía en un cuento y corría el peligro de dispersarse hacia una delgadez más evanescente que sutil, si los acometía dentro de los territorios de la novela. Pero sobre todo, desvanecería el protagonismo central e indisputable de Camerina Rabasa. Tanto los elementos de contenido como los recursos técnicos: punto de vista, omnisciencia individual, las particulares formas de aludir lingüísticamente a la realidad del entorno, tienen origen en su persona. Vemos y apreciamos lo que ella ve y aprecia. El lector se asoma a los hechos a través de los ojos de la protagonista, y de su mano,

se inmiscuye en su universo y lo pondera desde su particular perspectiva. Romper tal esquema de acercamiento implicaría restarle trascendencia a su protagonismo y, por ende, a su psicología. *Polvos de arroz* es la historia de Camerina Rabasa; de su momento, de su decisión, de su aventura, de su desacato y del quebrantamiento de sus expectativas existenciales. El protagonismo de un solo personaje, resulta (casi) requisito del cuento; mas no de la novela, especialmente las de Galindo. En este sentido, la novela corta se acerca al cuento por cuanto que ambos relatan, por lo general, la historia de un solo personaje. *Polvos de arroz* destaca la función principalísima de Camerina Rabasa, inmersa en un contexto geográfico, familiar e histórico específicos; todo ello exigía una extensión particular por la que pudiera campear su protagonismo indisputable.

Galindo busca, y a mi juicio consigue, un efecto fundamental: la sorpresa del ridículo y no el ridículo de la sorpresa, aquella que propician las falsas expectativas o la traición de último minuto a la planteada desde el principio. La novela abre una sola de ellas y la sostiene con firmeza a lo largo de sus nueve apartados. Todo conduce a la escena final del capítulo noveno, determinada ésta por las emociones contradictorias producto de las reacciones ambiguas y ambivalentes de los personajes involucrados: la involuntaria ternura provocada por la ingenuidad de los viejos; la carcajada mordaz frente a la imposibilidad de asimilar la unión de los dispares; la conciencia del ridículo propio potenciado por el atestiguamiento ajeno. De acuerdo a quien la presencie, la escena final resulta cómica, risible, grotesca y hasta trágica; para quien la actúa, deviene catarsis y epifanía: la imbatible certidumbre de una segunda humillación, registrada ahora por el testimonio familiar.

La reunión de todos los personajes, incluido Juan Antonio, ese eterno ausente («También Juan Antonio estaba allí, riendo; no veía su rostro, o lo conocía, pero estaba segura de que también tenía una risa, más fuerte y mordaz...», 109), en torno a la escena final, alcanza un efecto parecido al que consigue la escena culminante en las obras teatrales. En ellas, el personaje principal recibe el premio o el castigo ante la mirada atenta de la coreografía. El capítulo aludido, como todos los anteriores, tiene a Camerina como centro argumental; sin embargo corre bajo su entera responsa-

bilidad el impulso que la proyecta más allá de los límites de la página final. La especial construcción del capítulo, la impulsa hacia el espacio periférico de las conjeturas y las preguntas que significan a las obras importantes. Finiquitada su lectura, el lector no puede sino preguntarse por lo que vendrá después.

El capítulo noveno queda redondeado por el cumplimiento ya anticipado de su contenido y por los detalles que perfilan su construcción. Galindo escribe bajo la certidumbre de que en ocasiones, ésta que nos ocupa, por ejemplo, no importa tanto el final de la historia; sino las condiciones que la motivan y la vuelven posible a los ojos del lector.

El conflicto de Camerina Rabasa y los motivos para enfrentarlo, es uno de los varios subtemas contenidos en el primer capítulo; por tal razón, uno de los más extensos. La acumulación de los datos imprescindibles para conocer y justificar los empeños de la protagonista, establece a su vez una cadencia de lectura ritmada por la mezcla del presente, implícito en los primeros renglones de la novela: «Va a ser raro dormir en la cama de un muchacho, pensó Camerina Rabasa» (11), con las referencias al pasado remoto, y a ese otro más inmediato y cercano al viaje al DF, con las que Galindo cierra el capítulo inicial: «Por eso no había podido jamás hablarle (a su hermana Augusta) de Juan Antonio; por eso y porque tenía miedo a perderlo como a Rodolfo Gris» (20).

El capítulo da cuenta de los personajes principales y del motivo del trayecto a la capital, revelando de paso la importancia simbólica de dos ciudades, opuestas en apariencia. Jalapa aparece significada por la oportunidad fallida que supuso Rodolfo Gris; el DF, por la apetitosa esperanza ofrecida por Juan Antonio.

Los primeros renglones de la novela también dejan en claro que el vehículo de información correrá a cargo de una tercera persona omnisciente que narra desde el punto de vista de Camerina Rabasa; este hecho la propone desde el principio como candidata a protagonista principal. Los códigos de información nunca se rompen. El pasado aparece a los ojos del lector cuando su presencia conviene a los intereses del argumento, hilados por flash back o rememoraciones indirectas. Las conjeturas de Camerina: su perspectiva y mirada; sus intereses, reflexiones, sentimientos y

anhelos, son los suyos, y mediante ellos, los lectores recibimos la oferta de una historia construida en la relativa brevedad de 70 planas, acerca de una mujer llamada Camerina Rabasa que habita el presente (mitad de la década de 1950) de una ciudad provinciana y prepara un viaje a la capital del país para encontrarse en secreto con una segunda oportunidad: Juan Antonio, el novio epistolar que aguarda la ocasión de ingresar al mundo físico y por lo tanto real.

Este capítulo supone un buen ejemplo de la apuesta galindeana por la concentración y no por la tensión, tan exigida en el cuento. Las aparentes digresiones que lo colman, no pesan en el músculo de las acciones como adiposidades superfluas; tampoco reblandecen el devenir argumental con añadidos gratuitos. Por el contrario, funcionan como afluentes que nutren e irrigan el flujo y continuidad de la trama.

Apunté que Polvos de arroz sugiere una cadencia de lectura propiciatoria; también que la novela no registra únicamente la aventura de Camerina Rabasa; sino el choque de dos tiempos, justo al principio de la segunda mitad del siglo xx en México. Cuando, a juzgar por el discurso político y académico, el país se consolidaba en una modernidad de toda índole. Si bien la novela narra la historia de la epifanía de la protagonista, resulta, en el caso del lector, la constatación de que ciertos valores y conceptos no han sido superados por la modernidad ni, de acuerdo con el parecer de Galindo, habrán de superarse jamás. Pasado y presente, permeados por sus respectivos y compartidos preceptos axiológicos, colisionarán en la historia de Camerina. Tal hecho queda revelado al lector en nueve apartados identificados por número y determinados por diferentes cadencias de lecturas. Mas para acceder a esta doble revelación (la del personaje principal y la del lector) y ponderarla a cabalidad, resulta necesario acumular y sopesar los datos registrados en esta serie de acciones organizada atemporalmente hacia el epifánico clímax final.

Camerina Rabasa se descubre a sí misma en la jocosa reacción ajena. La sociedad no perdona transgresiones como la suya. Su desacato conmueve, mas no inspira. La suya representa la certeza de una humillación enraizada en el ridículo propio y el testimonio ajeno. Tal es su epifanía; no aquella surgida del reconocimiento de su obesidad y sus años de los cuales

todos, incluyendo a la protagonista, estábamos conscientes desde el principio: Camerina es gorda, vieja y además grotescamente ridícula. La sorpresa final está dedicada a los personajes, no a los lectores. Julia y familia atestiguan la imposible esperanza y, con ella, la vitalicia humillación de Camerina Rabasa. En la reacción coreográfica que potencia la escena final, cabe la jocosidad y el escarnio; la burla y la complacencia; hasta la hipócrita ternura con que se justifica y entiende la travesura infantil. Camerina Rabasa queda, y suponemos que permanecerá, sola, abandonada ante el hecho irrefutable de haber protagonizado el ridículo y la certidumbre de resultar a perpetuidad, reo del escarnio subsecuente.

La organización en capítulos cumple su cometido. Entre el primero y el último se acomodan casi 60 años de historia nacional y doméstica y un buen número de personajes que complementan la rica y compleja personalidad de la protagonista. Los apartados invitan a una lectura sin prisas y por etapas, ajena al peligro de romper la tensión propuesta por el género corto. El efecto de concentración propiciado por Galindo, permite acumular puntos, para usar la frase de Cortázar, mismos que seguiremos sumando sin tropiezos ni cortapisas, cuando retomemos la lectura. No obstante, como me ocurrió con este enésimo acercamiento a *Polvos de arroz*, consumí el texto de *una sola sentada* (Cortázar *again*), porque su extensión, sin exigirlo, se prestaba para que lo hiciera.

Quien sabe hacia dónde se encamina, no yerra el curso, sino lo utiliza en su beneficio. Tal es el caso de Sergio Galindo. Su oficio condiciona la velocidad de lectura mediante cadencias distintas; detiene al lector en aparentes digresiones que no son más que oportunidades para acomodar los datos necesarios para redondear el todo novelístico. Galindo no tiene apuro en llegar al final (porque, insisto una vez más, ya estaba previsto por cualquier lector atento); sino en ahondar y recrear las coyunturas que lo hicieron posible. Circunstancias de época, de personalidad, de entorno social y familiar; inclusive de geografía. Todo conduce a *ese* final, porque no hay otro posible. Y, oh, bendita causalidad, tampoco continuación perentoria. El eje temporal (el viaje y estancia en el DF) que vertebra la novela, está organizado bajo el principio de la causa y el efecto; no ocurre lo mismo con la reconstrucción del pasado. Es mediante este principio

que Galindo conduce a su lector y a su personaje hacia una doble epifanía y, con ello, al obligatorio punto final de la novela. No hay posibilidad de capítulo décimo, al menos en las páginas de *Polvos de arroz*. El resto, la historia de las consecuencias del viaje y de la revelaciones consiguientes, correspondería a la novela de largo aliento.

### Bibliografía citada

Cortázar, Julio. «Algunos aspectos del cuento». En *Obra crítica*, vol. II. Ed. Jaime Alazraki. Madrid: Alfaguara, 1994:367-385.

Galindo, Sergio. Polvos de arroz. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1980.

Trejo, Ignacio. «Tres tristes tópicos: soledad, vejez y muerte». En *Sergio Galindo: narrador*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1992: 19-81.

Torres, Vicente Francisco. «Un escritor cosmopolita y regional». En *Sergio Galindo: narrador*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1992:251-283.

Ruffinelli, Jorge. «El perspectivismo moral de la memoria». En *Sergio Galindo: narrador*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1992:83-143.

# Aura y la teoría narrativa de Carlos Fuentes

PEDRO GARCÍA-CARO Universidad de Oregon

La novela *Aura* (1962) es uno de los mejores ejemplos del éxito del relato breve en los comienzos del *boom* de la narrativa latinoamericana, periodo en que tanto el cuento como la novela corta proliferaron ampliamente con colecciones y textos de indudable éxito tales como *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares (Argentina); *Ficciones* (1944) de Jorge Luis Borges (Argentina); *El reino de este mundo* (1947) y *El acoso* (1956) de Alejo Carpentier (Cuba); *Los adioses* (1953) de Juan Carlos Onetti (Uruguay); *Los días enmascarados* (1954) de Carlos Fuentes (México); *La hojarasca* (1955) y *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) de Gabriel García Márquez (Colombia); *Ciudad real* (1960) de Rosario Castellanos (México); y *Los cachorros* (1967) de Mario Vargas Llosa (Perú) por poner algunos de los ejemplos de mayor difusión e impacto.

En este ensayo propongo leer *Aura* como una especie de manifiesto literario que contiene y desarrolla varias de las formulaciones, conceptos y prácticas narrativas que pasarían a ser centrales más adelante en la obra de Carlos Fuentes tales como la relación entre autenticidad e historiografía, los juegos con distintas voces narrativas, la temporalidad mítica, circular

<sup>[1]</sup> Mi sincero agradecimiento a las editoras de este volumen por sus comentarios atentos y pacientes. Varias conversaciones con Alejandro y Daniela Vallega, Michael Stern, Sarah Grew, Cecilia Enjuto-Rangel y Erin Gallo enriquecieron de manera singular el desarrollo de este ensayo. Gracias también a Juan Armando Epple y a Ignacio Sánchez Prado por su asistencia bibliográfica. Cuando no se especifique otra fuente, las traducciones que aparecen en el presente trabajo son mías. Seguidas más adelante por Los funerales de la mamá grande (1962), y La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su desalmada abuela (1972).

o paralizada, las nuevas subjetividades urbanas del México posrevolucionario, y la renovación del género gótico con imprevistas dimensiones socio-políticas. La explicación abierta y directa de la influencia intelectual o tradición narrativa en que el propio autor inserta este relato, sitúan a la novela en un lugar privilegiado de su experimentación temprana con formas y temas concebidos en un espacio cultural transnacional muy amplio que supera el campo literario nacional mexicano y el regional latinoamericano. Escrita en París a lo largo del mes de septiembre de 1961, Fuentes subrayó años después la influencia y el eco en Aura de una multitud de textos diversos con la finalidad de cuestionar abiertamente el concepto de originalidad del creador literario: «"originality" is the sickness of a modernity that wishes to see itself as something new, always new, in order continually to witness its own birth» (Fuentes «On Reading and Writing Myself: How I Wrote Aura» 533-4). Fuentes reclama la participación de su obra en una amplia tradición que tematiza el contraste entre eternidad y tránsito, entre decadencia material y deseo constante. El cine contemporáneo de Buñuel (El ángel exterminador 1962), y del director japonés Kenji Misoguchi (*Ugetsu Monogatari* 1953), la poesía barroca de Quevedo —en concreto, su evocación del «amor más allá de la muerte» y del «polvo enamorado»— y evidentemente las narraciones de Henry James (The Aspern Papers) y de Pushkin (La dama de picas), figuran todos en un mismo plano de influencias y ecos conscientes que Fuentes apunta y reconoce como parte de lo que él llama los «relato[s] dentro del relato de Aura» [the story within the story of Aura] (Fuentes «On Reading and Writing Myself: How I Wrote Aura» 535).2

A estas influencias reconocidas y bien estudiadas quisiera añadir aquí la muy probable lectura del volumen *Oeuvres choisies* de Walter Benjamin que apareció de manera prominente en París en septiembre de 1959 dando a conocer por primera vez en una lengua romance las teorizaciones de Benjamin acerca del aura de «la obra de arte en la época de su repro-

<sup>[2]</sup> Una línea central de análisis de la novela de Fuentes ha sido la concentración en su participación en un debate amplio durante este periodo acerca de la tematización del arte como producto de una tradición a la que la obra de arte hace referencia explícita o implícita. Véanse, por ejemplo, las lecturas de Parkinson-Zamora y de Bell.

ductibilidad mecánica» y de la tradición literaria con ensayos como «El narrador» o «La labor del traductor» (Benjamin *Oeuvres choisies*). Estas propuestas teóricas acerca de la autenticidad de la obra de arte y de su aura, del peso del pasado y de la tradición, complementan de manera productiva el análisis del proyecto estético de la *nouvelle* de Fuentes.

#### **Autenticidad**

La entraña estética en Aura está conformada por una serie de juegos narrativos acerca de la autenticidad, la copia, la falsificación y el doble. El centro argumentativo de la historia es la arriesgada propuesta de una anciana viuda a un joven historiador: concluir las memorias de su difunto esposo y traducirlas del francés original, una labor que éste habrá de realizar no como historiador o editor, sino asumiendo la voz y el estilo del amante muerto años atrás. La vieja Consuelo se lo explica a Felipe Montero en su primer encuentro: «Yo le informaré de todo. Usted aprenderá a redactar en el estilo de mi esposo. Le bastará ordenar y leer sus papeles para sentirse fascinado por esa prosa, por esa transparencia, esa, esa...» (15). La repetición, los puntos suspensivos, la omisión de ese sustantivo, introducen una incógnita relacionada con la apreciación textual y sexual de los manuscritos del marido por parte de Consuelo: fascinación, transparencia son conceptos que aluden a una lectura emotiva del testimonio personal y cercano, pero al mismo tiempo prefiguran el desenlace misterioso, la trampa emocional en que cae el protagonista a lo largo del relato.<sup>3</sup> El reto que Consuelo presenta a Felipe no es otro que el de aprender a «redactar en el estilo» de su esposo, concluir las memorias, para entonces traducirlas al español, y por lo tanto la trama y el desenlace de la historia se basan en ese desafiante aprendizaje, lo que podríamos llamar el proceso de captación e imitación no ya del estilo, sino del aura de otro escritor.

Siguiendo la definición de Walter Benjamin, el aura está ligada a los conceptos de huella y borradura, de autenticidad y copia. Para Benjamin, la autenticidad de la obra de arte está determinada por la existencia de

<sup>[3]</sup> Para Habra, sin embargo, los puntos suspensivos en esta oración «aluden a la fascinación en potencia de la palabra escrita que provocará la ósmosis total que se operará entre el joven y el general Llorente a través del espejo escritural de sus memorias» (185).

un aura, que es la marca de un autor: «la autenticidad es la quintaesencia de todo lo que en ella, a partir de su origen, puede ser transmitido como tradición, desde su permanencia material hasta su carácter de testimonio histórico» (44). Uno de los círculos concéntricos que conforman Aura gira en torno precisamente al testimonio histórico inacabado que ha de completarse a través de la falsificación de su conclusión, o más bien la adopción de otro estilo y otra voz, de la voz de un otro: el autor original ya fallecido. Tras la primera lectura de las memorias, el historiador Montero opina que se trata de un «capricho deformado de la anciana» (29) y que el texto carece de la transparencia y capacidad fascinadora: es decir, que Consuelo atribuye un «falso valor» a las memorias. Para el historiador Montero estos textos no contienen por tanto un aura atractiva, se trata de una «narración difusa», mejorable, incluso manida donde no hay «nada que no hayan contado otros» (29). No obstante, como ya anunció Consuelo en su primer encuentro, ella controlará el procedimiento de reescritura —«yo le informaré de todo»— y así las revelaciones y vivencias que Felipe sufrirá a lo largo de su estancia en la casa estarán destinadas a reanimar el aura apagada de esas memorias inconclusas.

Es en este proceso combinado, doble, de información e iniciación mistérica donde podemos localizar lo que Ricardo Piglia ha denominado el «secreto» que caracteriza a la historia contenida en una novela corta o nouvelle: «algo que alguien tiene y no dice [...] algo que está guardado» («Secreto y narración. Tesis sobre la nouvelle» 190). Piglia propone que los relatos breves y en particular el cuento están caracterizados por la existencia de dobles narraciones: «un relato que encierra un relato secreto» (Formas breves 107). El secreto que centra la novela corta se parece al enigma y al misterio en tanto que «se trata también de un vacío de significación [...] un sentido sustraído por alguien» (Piglia «Secreto y narración. Tesis sobre la nouvelle» 190). Ese «sentido sustraído» tiene múltiples ramificaciones en el caso concreto de Aura. Además de la ocultación de la identidad de Aura por parte de Consuelo, de su uso de drogas, de su manipulación sexual, es importante considerar quién más oculta y guarda secretos en esta narración: ¿Qué sabe el narrador, asumiendo que es el propio Montero, sobre ese secreto cuando da comienzo al relato? ¿Cómo afecta esa posible ocultación por parte del personaje/narrador a la comprensión de la temporalidad narrativa por parte de la lectora?

El descubrimiento paulatino de la identidad de la joven Aura como cuerpo evocado, como antigua sombra atractiva de sí misma conjurada por Consuelo —bruja experimentada en plantas no tanto mágicas como narcóticas (véase Durán, Cull)— corre paralelo al reconocimiento de Montero de su propio desdoblamiento cuando éste empieza a presentir la «doble presencia de algo que fue engendrado la noche pasada» (51). Montero penetra lentamente el secreto de la vieja Consuelo al tiempo que abandona su distancia de historiador/editor atraído por la cama de Aura/ Consuelo. Con su progresiva integración física y emocional en la vida lánguida y enmascarada de la vieja casa, el historiador visitante franquea los límites del tiempo convencional y se convierte en morador. La «inquieta presencia» que Montero vislumbra, procreada en aquella «concepción estéril» durante el encuentro sexual con Aura, se le aparece como su propio «doble» (51). Dado que el texto está narrado en segunda persona, la tematización de la duplicación que ofrece esta forma narrativa adquiere un matiz particularmente central en la relectura crítica del texto, como veremos más adelante.

El relato propone así una serie de desdoblamientos temporales y físicos de los personajes no sólo a través del concepto de aura, sino también de la narrativa predominante en segunda persona, y de elementos como la brujería, la misa negra, la hipnosis, los psicotrópicos y el deseo sexual diferido. La reencarnación del aura del general Llorente, necesaria para la reescritura y traducción de sus memorias, se producirá pues en el encuentro erótico entre Montero y Aura, ese personaje que enmascara o encarna al aura juvenil de Consuelo. Pero vayamos por partes pues es necesario ligar y desligar lo textual y lo sexual: si la motivación textual de autenticidad, la reconstrucción, conclusión y traducción de las memorias, es uno de los centros narrativos, la motivación sexual, el encuentro de los deseos de Consuelo y de Felipe es la vuelta de tuerca con que la trama atrapa tanto al personaje como al lector, para sorpresa de ambos. Estos deseos textuales/

<sup>[4]</sup> Una interpretación particularmente enfática de *Aura* como texto erótico es la interesante adaptación cinematográfica italiana de 1966 (Damiani).

sexuales giran en torno al denso concepto de aura, un elemento central que necesitamos seguir esbozando.

En el conocido ensayo de Walter Benjamin sobre la pérdida del aura que sufre la imagen reproducida mecánicamente, el objeto de arte se presenta y define no como mercancía, o como artefacto repetible, sino como repositorio de una huella humana irreproducible al menos de manera mecánica. Para Benjamin, la reproducción técnica no puede evitar «marchitar» el aura de la obra de arte («La obra de arte...» 44, 107). Benjamin define ese aura como «un entretejido muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía por más cercana que pueda estar» («La obra de arte...» 47). Esta definición de la presencia/ausencia inmanente a la obra de arte está basada en la evocación de una dimensión híbrida, eso que él llama el especial «entretejido [...] de espacio y tiempo» que la mecánica no puede re-producir. Lo que reaparece en forma de aura es una visita o aparición de esa dimensión espacio-temporal alejada, «por más cercana que pueda estar», un eco único del artista y su agencia sobre el espacio y en el tiempo y que sólo la obra de arte auténtica, el original, posee. De hecho, el aura es el elemento definitorio de la obra artística que no puede ser capturado o reproducido por una máquina, como tampoco por un imitador humano. Es en este punto, la imposibilidad del falsificador de reproducir el aura, donde la narrativa de Aura interviene para encontrar una solución metafísica-mágica, pero también erótica, que facilite la reaparición del aura auténtica del general Llorente. A lo largo de la novela, Felipe Montero se verá inmerso en un proceso de transformación personal, una iniciación espiritual y emocional que le permitirá pasar a encarnar al general Llorente y, al reavivar su aura, acceder a ese «entretejido de espacio y tiempo» conformado por los recuerdos y opiniones, las sensaciones y deseos que necesita para terminar el testimonio de manera verídica, genuina. La propuesta está basada en preceptos metafísicos que nos introducen en el género del cuento fantástico o incluso como han propuesto Gutiérrez Mouat y otros, en la matriz del género gótico (Gutiérrez Mouat 299), pero también en la filosofía del acto literario: si el aura de la obra de arte la define su especificidad en el espacio-tiempo, ¿en qué plano se constituye el aura de un texto literario?

Es claro que Benjamin escribe de manera muy específica en aquel ensayo sobre la obra de arte gráfica o escultural (Kunst o bellas artes), y no sobre el fenómeno literario y textual, cuyas dimensiones y condiciones de producción son marcadamente distintas.<sup>5</sup> Sin embargo, las ideas de Benjamin acerca del aura como repositorio de autenticidad se aplican también a la producción del arte literario, escritural o lingüístico, donde nos encontramos con paradojas y visiones que complican y dificultan la definición de lo aurático. En cierto modo, la dimensión aurática de la obra literaria está más cerca de la musical que de la experiencia artesanal, si seguimos la reflexión de Bolívar Echeverría: «la obra de arte musical [...] que se preexiste [sic] guardada en la memoria del músico o en las notaciones de una partitura, pasa a existir realmente todas las veces que es ejecutada por uno de sus innumerables intérpretes» (14). Como Echeverría mantiene respecto de la obra musical, ésta «es una obra que está hecha para ser reproducida o que sólo existe bajo el modo de la reproducción» (14). De manera similar, el texto literario, en particular ateniéndonos a su origen en la cuentística oral como propuso Benjamin en «El narrador», parece estar depositado en el almacén virtual de la tradición y el mito, al que los distintos intérpretes tienen acceso. En su artículo de los años ochenta acerca del proceso de escritura de Aura, Fuentes reveló las múltiples anécdotas y lecturas que subyacen al relato, insistiendo en la pertenencia de ésta a una especie de tradición literaria transnacional que reflexiona sobre el pathos del amor constante frente al paso del tiempo. El aura del texto literario no estaría pues limitada a la dimensión espaciotemporal de su existencia física, el manuscrito original en concreto, ni tampoco a su existencia puntual sobre el papel o la pantalla, sino que pertenecería a algo parecido a la biblioteca total de Babel imaginada por Borges. La tradición oral, con su uso y reiteración de relatos y mitos, su lenta transformación a través del tiempo es capaz de formular lo que Benjamin llama «la narración perfecta»: un relato cumulativo que «emerge de la estratificación de múltiples versiones sucesivas» (Benjamin, «El narrador» 120).

<sup>[5]</sup> Michael Bell ofrece una breve pero interesante lectura benjamineana de Aura respecto al cine y la fotografía, véase Bell 113.

Para Benjamin, el desafío del traductor, su tarea, es la de reavivar y reanimar la obra original, garantizarle una supervivencia. El traductor, al revivir el texto original le ofrece sobrevivir en una nueva encarnación lingüística, justamente la tarea secreta que Consuelo le propone a Montero de manera solapada e indirecta: el historiador tiene que editar, completar y previsiblemente realizar la traducción al castellano de las memorias en francés de Llorente. Por tanto, las discusiones que *Aura* plantea acerca del concepto central de autenticidad —autenticidad textual, autenticidad histórica, autenticidad corporal— son fundamentales para comprender ese secreto interno del texto que de paso nos pregunta de manera muy obvia cuestiones cruciales acerca del propio relato que estamos leyendo: ¿Quién lo escribió, cuándo lo escribió, para quién lo escribió?

#### Ucronía

Si «autenticidad» es el concepto que subyace a la encarnación de auras enamoradas que preparan la edición y la traducción de las memorias del general Llorente, infundiendo una nueva vida al texto, una supervivencia (überleben en Benjamin), la extraña temporalidad del relato se aproxima al concepto de ucronía. El término ucronía, que literalmente significa «sin tiempo», atemporal, genera un paralelo conceptual con «utopía», que a su vez denota una espacialidad imposible, «el lugar que no existe». La ucronía es una estrategia relativamente frecuente en el género de la historia ficción y en el de la ciencia ficción, y viene a definir aquellos relatos que proponen una narración alternativa de la historia oficial a través de una paradoja temporal o de una historia paralela (Prucher 253). Djelal Kadir define la ucronía como una trama temporal en la que «todo tiempo tiende a la atemporalidad a una "ausencia presente" o una "presencia ausente"» [«all time attains to the timeless, to a "present absence" or an "absent presence"» (Kadir 11), donde la narración genera una dimensión no conmensurable por los parámetros cartesianos aceptados de tiempo-espacio. Al estar narrado en el tiempo futuro, el relato tiene una formulación cercana a la predicción, como si el tiempo futuro estuviera ya escrito. Este eje temporal de la futuridad inevitable del presagio contrasta marcadamente con la labor del historiador-traductor que es la de investigar las narraciones

de un pasado aún abierto e incompleto. Es en ese juego de temporalidades donde el pretérito imperfecto se contrapone al futuro infalible y a un presente cargado de ambigüedades espacio-temporales donde se genera la atemporalidad del relato. La combinación de la temporalidad narrativa futura y la trama acerca del retorno del pasado producen en *Aura* una especie de bucle temporal en el que los personajes quedan atrapados.

Un buen índice de esta trampa temporal es la descripción del espacio decadente y abandonado en que habita Consuelo. La arquitectura urbana del centro histórico de la ciudad de México y en concreto el contraste entre las dos alturas del edificio de la calle Donceles donde habita Consuelo (y Aura), prefigura los distintos niveles históricos que se mezclan y solapan en el relato. La segunda altura es un «segundo rostro de los edificios» que las luces de mercurio y el ruido de las sinfonolas en la calle ni adornan ni perturban pues «allí nada cambia» (11), y que revela un pasado colonial estratificado que se cierne de manera amenazante sobre el presente comercial de «talleres de reparación, relojerías, tiendas de zapatos y expendios de aguas frescas» (11) del centro posrevolucionario. En claro contraste con la calle ruidosa y agitada, el espacio que ocupa Consuelo se caracteriza por su paralización temporal, por su aislamiento del mundo exterior, y por su ambiente inerte: «El olor de la humedad, de las plantas podridas, te envolverá mientras marcas tus pasos, primero sobre las baldosas de piedra, enseguida sobre esa madera crujiente, fofa por la humedad y el encierro» (12). El espacio cerrado y decrépito se convierte así en la marca de una temporalidad paralizada y sin destino, es el lugar de la ucronía.

La idea de los tiempos paralelos, coexistentes, y asociada con ella la de una historia paralizada, inmóvil, o peor, amenazante, un pasado que no es historia sino mito que se cierne y que ronda como un fantasma al presente (pos)moderno es una de las obsesiones literarias que ha caracterizado la producción narrativa de Carlos Fuentes desde cuentos tempranos como «Chac Mool» (1954) hasta sus últimas novelas, entre ellas *La voluntad y la fortuna* (2008). Al hablar de su novela *Cambio de piel* (1967), donde diferentes estratos históricos y físicos se solapan, Fuentes afirmó que había intentado crear una «historia paralizada» (Rodríguez Monegal 41). La obsesión de Fuentes de crear «tiempo muerto» y provocar un cuestiona-

miento del concepto de progreso moderno le lleva a moldear una historia petrificada: «Hay una historia convertida en Estatua de la Historia, remitida a sí misma, regresada a sí misma. No hay progreso histórico, eso es lo está diciendo un poco la novela: no hay escatología, hay puro presente perpetuo. Hay una serie de actos ceremoniales» (Rodríguez Monegal 41). Es difícil establecer en este punto si Fuentes se hacía eco en aquella entrevista del conocido artículo de Benjamin «Tesis sobre la filosofía de la historia» y en concreto de la imagen del ángel de Klee que evoca Benjamin en el apartado noveno.6 Quizá mucho más importante que la conocida representación alegórica del «ángel de la historia» de Benjamin, es su esbozo de la necesaria crítica del progreso histórico. Si para Benjamin «la idea de un progreso del género humano en la historia es inseparable de la representación de su movimiento como un avanzar por un tiempo homogéneo y vacío» (Benjamin, Tesis sobre la historia 50-1), es decir la figuración narrativa de esa temporalidad proyectada hacia el futuro es un aspecto central de la proposición ideológica del progreso humano, la crítica de esta idea debe partir de la crítica de su formulación narrativa: «La crítica de esta representación del movimiento histórico debe constituir el fundamento de la crítica de la idea de progreso en general» (51).

La profundidad y consciente elaboración de temporalidades no progresivas, «paralizadas», ucrónicas, nos invita a revisitar *Aura* para evaluar el propósito teórico-ideológico de estos fantasmas específicos: el regreso de la intervención francesa, del neocolonialismo europeo en México, que a su vez habita los palacios de Tezontle del centro colonial hispano, es la amenaza de un pasado señorial aparentemente difunto, pero que aún se cierne sobre el presente urbano posrevolucionario de la calle popular, del autobús de «pasajeros apretujados» (10), y la escuela de niños «amodorrados» (10) donde Montero es maestro de historia. Si el sueño de Montero, su abandonada «gran obra de conjunto», versaría sobre «los descubrimientos y conquistas españolas en las Américas» (32), este archivo oculto en la calle Donceles le ofrece la posibilidad de reescribir y revivir una historia íntima de la compleja

<sup>[6]</sup> Véase Benjamin Tesis sobre la historia, editadas por Bolívar Echeverría (44-5). A diferencia de los otros ensayos de Benjamin aquí referidos, curiosamente éste no forma parte de las Oeuvres choisies aparecidas en París en 1959, sin embargo el eco benjaminiano es claro.

colaboración de la élite conservadora mexicana con la intervención francesa y al mismo tiempo desafiar las agendas políticas celebratorias del progreso tecnológico y social del alemanismo priísta y sus sucesores.

Después de continuas referencias a lo largo del texto a un personaje/ narrador obsesionado por el devenir histórico y el paso del tiempo (la frase «consultas tu reloj» se repite en cuatro ocasiones en la primera mitad del relato), la trama cargada de repeticiones, vueltas, y rituales aparece más cercana a una temporalidad mítica que histórica. Finalmente, el reloj aparece como un artilugio engañoso e inservible, banal:

No volverás a mirar tu reloj, ese objeto inservible que mide falsamente un tiempo acordado a la vanidad humana, esas manecillas que marcan tediosamente las largas horas inventadas para engañar el verdadero tiempo, el tiempo que corre con la velocidad insultante, mortal, que ningún reloj puede medir. Una vida, un siglo, cincuenta años: ya no te será posible imaginar esas medidas mentirosas, ya no te será posible tomar entre las manos ese polvo sin cuerpo (59).

Este concepto del «verdadero tiempo» propone una temporalidad que se evade del tiempo convencional y medible, y es la definición más explícita y cercana a la ucronía que propone Fuentes en *Aura*. Como he sugerido en otra parte, uno de los logros de *Aura* es el desafío y cuestionamiento de la temporalidad del relato épico nacional revolucionario cuya dirección, como producto cultural de la modernidad, es por definición lineal y progresista, un proyecto colectivo cuyo *telos* es el transcurrir temporal hacia un futuro común, en estado de constante adelanto (García-Caro 103-4). En contraste y atendiendo al bucle temporal de la narración en tiempo futuro, la espera con la que termina *Aura* propone una alianza simbólica circular y regresiva en la que el presente (Montero) está atrapado, y lo seguirá estando, en su espera del retorno de(l) Aura de un pasado moribundo (Consuelo).<sup>7</sup>

### Rompimientos

Asociado íntimamente con la temporalidad ucrónica de Aura que desafía la cronología lineal se encuentra otro elemento central de la mecánica

<sup>[7]</sup> Algunos lectores han visto en este final la muerte de Montero (Zeitz 81).

narrativa y del que Fuentes hizo uso también por esa misma época en La muerte de Artemio Cruz: la narración en segunda persona. En su novela La modification (1957), Michel Butor había ofrecido unos pocos años antes, y también desde París, una narración en segunda persona para representar de manera ejemplar el quebrantamiento de la subjetividad burguesa uniforme y estable, la crisis existencial de un hombre de mediana edad cuya vida parece tambalearse. En esta novela el cuerpo se presenta también en un estado amenazado por la edad y el tiempo: «Non, ce n'est pas seulement l'heure, à peine matinale, qui est responsable de cette faiblesse inhabituelle, c'est déjà l'âge qui cherche à vous convaincre de sa domination sur votre corps, et pourtant, vous venez seulement d'atteindre les quarante-cinq ans» (Butor 9) [No, no es sólo la hora temprana de la mañana la responsable de esta inusual debilidad, es la edad que ya quiere convencerte de su dominación sobre tu cuerpo, pese a que solamente acabas de cumplir los cuarentaicinco]. Brian McHale define este uso de la segunda persona en las obras de Butor, Fuentes y otros escritores de la época como un «discurso indirecto libre desplazado» [displaced free indirect speech], que al retener algo del vocativo se convierte en apelación directa al lector, generando un «aura algo insólita» [a slightly uncanny aura] (McHale 223). Para Fokkema, se trata de un rasgo narrativo de la posmodernidad en su énfasis democratizante y en su intento de retar e incluir al lector en la narrativa como si fuera un personaje o como si el personaje fuese un lector (Fokkema 48).

Por definición, la narración en segunda persona es un tipo de elocución homodiegética, es decir, un relato a cargo de un personaje que forma parte de la acción o la trama de la fabulación, y en esta articulación está implicada la presencia de un «yo» narrativo «aun cuando ese "yo" no se enuncie directamente» (Pimentel 138). La narración en segunda persona añade además un componente de oralidad, como sostiene Luz Aurora Pimentel, para quien «[la] fuerte orientación al "tú" [...] refuerza la ilusión de oralidad en el origen del relato» (138). En el caso de *Aura* ha habido diferentes interpretaciones acerca de quién puede ser ese «yo» implicado. ¿Se trata de la voz de la conciencia de Felipe Montero (Habra 182)? ¿Es la voz hipnotizadora de Consuelo (Rojas 489-90)? Quizá el desdoblamiento que

padece Montero al final del relato sea la forma más compleja de entender esta narración en segunda persona: se trataría de una marca de la tensión que la historia tematiza entre el sujeto y sus desdoblamientos temporales y físicos. Este desdoblamiento problematiza no sólo el concepto de identidad del sujeto, sino que sirve para generar una discontinuidad de esa identidad en el tiempo: si Aura es el recuerdo vivo de la Consuelo que fue, también el relato está formulado en futuro para narrar el proceso por el que Montero pasará a ser otro.

Esta importante tematización del tiempo —facilitada por el rompimiento de la subjetividad a través de la insólita voz narrativa aurática (McHale) y del desdoblamiento mágico o inducido de los personajes— y la melancólica oposición a su paso que protagoniza Consuelo, adquieren una realización formal completa a través de la economía de la forma breve del relato: la novela corta. La concisión del relato y su efectividad como historia acerca del tiempo se basa en varias de las estrategias narrativas —de elocución y de tiempo— ya destacadas y se amplifica con el uso de las repeticiones constantes de acciones y temas. Fuentes despliega toda una serie de elementos narrativos que le permiten reflexionar acerca del tiempo paralizado, de la ucronía, generar esa «crítica de la idea de progreso» a través de cuestionar su formulación narrativa como había pedido Benjamin en sus «Tesis sobre la filosofía de la historia», y utiliza la formulación especial que le brinda el relato semibreve, o nouvelle, género en el que el tiempo por definición entra «en crisis» y la narración llama la atención hacia su «finitud inmanente».8

Así pues, *Aura* nos ofrece un *ars poetica*, un modelo narrativo de lo que Fuentes llamó años después «la edad del tiempo», el título con el que quiso englobar toda su obra. Si aquel mismo año de 1962 en *La muerte de Artemio Cruz* Fuentes desplegó muchos de estos juegos narrativos y temporales con un proceso de yuxtaposición de fragmentos narrativos en pasado que contrastan con otros momentos del presente agónico del mori-

<sup>[8]</sup> Para Andreas Gailus, en la novella corta «the temporality of the ordinary is drawn into the compressed temporality of the enigmatic. The time of the novella, in other words, is a time of crisis, a time in which the hermeneutic decision, the solution of the enigma, must assert itself against the horizon of fleeting time. To the open-endedness of time offered by the progressivist model, the novella opposes a model of immanent finitude» (Gailus 25).

bundo revolucionario y con una serie de evocaciones en tiempo futuro que reflexionan sobre la libertad y la conciencia moral del personaje, en Aura logró una concisión muy particular a través de la continuidad condensada en el espacio y el tiempo de todas estas posibilidades temporales. Los constantes desdoblamientos y su intervención en un cuestionamiento de la temporalidad lineal, progresiva, sirven a un mismo tiempo para el programa metafísico-gótico de la trama y su lectura político-histórica. Gutiérrez Mouat, para quien Fuentes es «the most Gothic of all major Latin American writers» (Gutiérrez Mouat 297) sugiere que hay que entender el gótico en Fuentes como un género que dialoga de manera binaria con el resto de su oeuvre y que la «refleja negativamente», proponiendo de manera específica cómo «history as "hauntology" reflects negatively on history as foundation» (299). La historia fantasmática es pues un reflejo negativo de la historia oficial, fundacional y épica, un reflejo que se hace aún más complejo si no entendemos las novelas «históricas» de Fuentes —Artemio Cruz, o La Campaña (1990), por ejemplo— como fundacionales, sino más bien como sátiras posnacionales.9 Así pues, la novela gótica experimental, hibridada con la nueva novela posmoderna, nos ofrece un espacio-tiempo privilegiado con el que incursionar en un suplemento paralelo del tiempo convencional para descarrilarlo y romperlo, y de paso cuestionar la autenticidad de toda historia y todo relato al mostrar sus reiteraciones y ecos. Es quizá ésta la propuesta narrativa —teórica, práctica— más imperecedera de Aura.

### Bibliografía citada

Bell, Michael. «The *Fuentes* of Fuentes and the Aura of *Aura*: Carlos Fuentes' Up-dating of a Cervantean Theme». *Inti* núm. 45 (1997):105-114.

Benjamin, Walter. Oeuvres choisies. Trad. Maurice de Gandillac. París: R. Julliard, 1959.

- «El narrador» en Iluminaciones IV: Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Intr. y sel. de Eduardo Subirats; trad. Roberto Blatt. México: Taurus, 2001.
- —. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Ed. Bolívar Echeverría; trad. Andrés E Weikert. México, DF: Ítaca, 2003.
- —. Tesis sobre la historia y otros fragmentos. Intr. y trad. de Bolívar Echeverría. México, DF: Ítaca, 2008.

Borges, Jorge Luis. Ficciones. Madrid: Alianza, 1997.

<sup>[9]</sup> Ésta es una de las proposiciones centrales de mi estudio After the Nation (García-Caro).

- Butor, Michel. La modification. París: Les Éditions de minuit, 1957.
- Cull, John T. «On Reading Fuentes: Plant Lore, Sex, and Death in *Aura*». *Chasqui*, vol. 18, núm. 2 (1989):18-27.
- Damiani, Damiano. The Witch in Love [La Strega in amore]. Video Dimensions, 2012.
- Durán, Gloria. La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976.
- Fokkema, Douwe Wessel. *Literary History, Modernism, and Postmodernism*. Amsterdam/Philadelphia: J. Benjamins, 1984.
- Fuentes, Carlos. Aura. México: Era, 1962.
- —. «On Reading and Writing Myself: How I Wrote Aura». World Literature Today, vol. 57, núm. 4 (1983):531-539.
- Gailus, Andreas. Passions of the Sign: Revolution and Language in Kant, Goethe, and Kleist. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2006.
- García-Caro, Pedro. After the Nation: Postnational Satire in the Works of Carlos Fuentes and Thomas Pynchon. Evanston, Estados Unidos: Northwestern University Press, 2014.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo. «Gothic Fuentes». Revista Hispánica Moderna, vol. 57, núm. 1/2 (2004):297-313.
- Habra, Hedy. «Modalidades especulares de desdoblamiento en Aura de Carlos Fuentes». Confluencia, núm. 21 (otoño, 2005):182-194.
- Kadir, Djelal. Questing fictions: Latin America's Family Romance. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- McHale, Brian. Post Modernist Fiction. London: Routledge, 1994.
- Parkinson-Zamora, Lois. «"A Garden Inclosed": Fuentes' Aura, Hawthorne's and Paz's Rappaccini's Daughter, and Uyeda's Ugetsu Monogatari». Revista Canadiense de Estudios Hispánicos vol. 8, núm. 3 (1984): 321-334.
- Piglia, Ricardo. Formas breves. Barcelona: Anagrama, 2000.
- —. «Secreto y narración. Tesis sobre la nouvelle». En El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento. Ed. Eduardo Becerra. Madrid: Páginas de Espuma, 2006: 187-205.
- Pimentel, Luz Aurora. El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa. México, DF: Siglo XXI,
- Prucher, Jeff. Brave New Words: the Oxford Dictionary of Science Fiction. Oxford; Nueva York: Oxford University Press, 2007.
- Rodríguez Monegal, Emir. «Entrevista con Emir Rodríguez Monegal». En *Homenaje a Carlos Fuentes: variaciones interpretativas en torno a su obra*. Ed. Helmy Fuad Giacoman. Nueva York: Las Américas, 1971.
- Rojas, Santiago. «Modalidad narrativa en *Aura*: realidad y enajenación». *Revista Iberoamericana*, vol. 46, núm. 112-113 (1980):487-497.
- Zeitz, Eileen. «La muerte: Una nueva aproximación a *Aura*». *Explicación de textos literarios*, vol. 12 núm. 2 (1983): 79-89.

# Querido Diego: doce cartas de amor y una breve novela

OSWALDO ESTRADA Universidad de Carolina del Norte-Chapel Hill

> Te escribo todavía con el temblor de la emoción, chatito adorado, y espero que al tomar esta hoja blanca percibas esta vibración entre tus dedos y me veas conmocionada y agradecida y como siempre tuya...

Mucho se ha escrito en los últimos años sobre Querido Diego, te abraza Quiela (1978), la novela epistolar donde Elena Poniatowska hace posible que la pintora rusa Angelina Beloff le dirija doce cartas de amor a su esposo, el pintor mexicano Diego Rivera. La historia sobre el origen y la elaboración de estas cartas ficcionales es bastante conocida. Al leer el capítulo «Angelina espera» en La fabulosa vida de Diego Rivera (1972) de Bertram Wolfe, Poniatowska empatiza con la pintora, sobre todo porque ahí encuentra algunos fragmentos de las cartas que ella le envía a Diego de París a México. A partir de este encuentro intertextual, Poniatowska redacta una serie de cartas desde la perspectiva desesperada de Quiela (sobrenombre de la pintora) para darle (y darse a sí misma) la oportunidad de expresarse como mujer (Poniatowska «A Feminist» 28). Gracias a esta construcción ficcional de un hablar-mujer, los lectores distinguimos en esta novela corta un espacio seguro donde la protagonista habla con libertad, de manera genuina, auténtica, sin las restricciones de un censor hegemónico.1

<sup>[1]</sup> En diversos trabajos Luce Irigaray considera el hablar-mujer como un arma de combate, capaz de autorizar a la mujer creando cortes certeros en los discursos dominantes (69-70).
Al respecto, véase también el apartado «hablar-mujer» en el glosario feminista de Cecilia

Si bien es cierto que sus cartas confirman, en gran medida, las normas y los hábitos de un mundo hecho por y para los hombres, la voz de Quiela consigue atravesar y desestabilizar los discursos dominantes. En sus cartas hay un tono de autoflagelación y una hiriente entrega incondicional que parecen estar ahí precisamente para no reproducir las mismas historias a las que estamos tan acostumbrados, para lograr un cambio, tal vez no para la protagonista pero sí para otras mujeres en una situación similar. Ese es el mayor alcance feminista de esta breve novela.

Varios son los críticos que hasta la fecha han encontrado diversas conexiones personales, artísticas, históricas, circunstanciales y de género entre Angelina Beloff y Elena Poniatowska. Se ha dicho también que aunque Poniatowska no lo reconoce abiertamente, es muy probable que al redactar sus cartas ficcionales haya consultado otras biografías y testimonios sobre Diego Rivera, y que haya tomado en cuenta su propia entrevista con el famoso pintor, realizada en 1956 (Brescia 60). Como es de esperarse, la crítica no sólo ha cotejado los fragmentos de Wolfe que aparecen en la novela de Poniatowska sino que también ha comparado las cartas reales de Beloff, conservadas en el Museo Frida Kahlo, con las que leemos en Querido Diego, te abraza Quiela (Gardner 77). Además, por estar compuesta de doce cartas confesionales y un breve epílogo, por su extensión de escasas setenta páginas y por sus innegables orígenes en los archivos de la historia, la novela de Poniatowska se ha catalogado en una y otra ocasión como diario y autobiografía, crónica de un amor no correspondido, testimonio o novela epistolar, nouvelle, novela corta o novela breve, o como narrativa precursora de «la nueva novela sentimental hispanoamericana» (González 145).

Todo el que ha leído *Querido Diego, te abraza Quiela* sabe que esta obra es también, como gran parte de la producción de Poniatowska, un híbrido artístico hecho de material documental y ficción (Steele 18). Por eso mismo John Berry considera que la novela no es ficción documental ni pertenece a la ficción epistolar convencional; tampoco es narrativa testimonial ni autobiografía, sino una combinación de todos estos géneros (47). Si hay algo que distingue a la ganadora del Premio Cervantes 2013

Olivares (60-61).

es una larga vida dedicada a la recuperación de voces olvidadas y testimonios marginales, la rearticulación de múltiples otredades y sobre todo la exposición certera de la discriminación de género, o el trazo de problemas étnicos propios de la colonialidad y los prejuicios de clase aún presentes en un México neoliberal. Desde hace más de medio siglo Poniatowska es —¿hace falta repetirlo?— la hilandera de recuerdos, la vocera de las mujeres y los pobres, la narradora de causas perdidas. Es, como se ha dicho en incontables ocasiones, la cronista, novelista, cuentista y ensayista que con su voz rescata la voz de los otros y otras en variados escritos contrahegemónicos, contestatarios, disidentes. ¿No es esto lo que vemos en *Hasta no verte Jesús mío* (1969), *La noche de Tlatelolco* (1971), *Nada, nadie* (1988) o *Amanecer en el Zócalo* (2007)?

Querido Diego, te abraza Quiela es una pieza clave dentro de este complejo artístico porque en la brevedad de sus páginas y en su forma epistolar esconde no sólo un discurso sentimental femenino sino el perfil de una mujer que escribe para encontrarse a sí misma. La novela es, por supuesto, una novela epistolar monológica, en tanto que reúne las cartas de un solo remitente y éstas permanecen sin respuesta explícita, aunque bien podemos deducir entre líneas la contestación o reacción del destinatario (Spang 644). Pero es, sobre todo, una novela breve o corta que se autoriza con la profundidad de un producto de arte mayor. Por eso, al igual que otras obras hermanas, esta novela también se resiste a las categorías fijas (Clavel 61) y está condenada a la indefinición (Villoro 51). Aunque las novelas cortas o breves han sido vistas como «relatos,» «cuentos largos,» o «novelitas» (Jiménez Aguirre 16), bien sabemos que éstas no son un simple intermedio entre el cuento y la novela. Son más bien, como arguye Luis Arturo Ramos, entidades escriturales conscientes de sí mismas que nos invitan, desde sus primeros párrafos, «a ponderar el texto a profundidad y no sólo horizontalmente» (42). Debido a esta particularidad, en Querido Diego, te abraza Quiela hallamos no sólo la reconstrucción ficcional del duelo de una mujer por un amor perdido sino la manipulación certera de una dialéctica feminista (Bruce-Novoa «Subvertir» 141).

Las doce cartas fechadas desde el 19 de octubre de 1921 al 22 de julio de 1922 narran una historia desgarradora: después de diez años de

matrimonio, Diego Rivera abandona a su mujer en París para volver a su México natal, y ella le escribe con la esperanza de reunirse con él, para sentirse conectada al ser amado o para terminar definitivamente con él. Quiela escribe porque quiere una respuesta, tal vez a sabiendas de que ésta nunca llegará, y entre una y otra esquela descubre sus sentimientos a flor de piel: los de una mujer sola, burlada, traspasada y anulada por su propia dependencia emocional. Esto se aprecia desde la primera carta en que ella escribe: «En el estudio, todo ha quedado igual, querido Diego, tus pinceles se yerguen en el vaso, muy limpios como a ti te gusta. Atesoro hasta el más mínimo papel en que has trazado una línea. En la mañana, como si estuvieras presente, me siento a preparar las ilustraciones para *Floreal*» (9). La carta es breve y triste. En ella Quiela le dice a Diego que lo extraña terriblemente, le incluye una foto para que él la recuerde hasta que estén juntos otra vez, le pide perdón por ser tan débil y lo besa con el cariño de siempre.

La desesperación de la protagonista se acentúa en las cartas subsiguientes, sobre todo porque no recibe respuesta alguna de Diego y porque se siente enferma de amor. «Te amo Diego,» anota en la segunda carta, «ahora mismo siento un dolor casi insoportable en el pecho» (13). Quiela se retrata adolorida, sentimental, cayéndose por las calles y pensando, ilusa, «que cada paso que doy me acerca a ti, que pronto pasarán los meses jay cuántos! de tu instalación, que dentro de poco enviarás por mí para que esté siempre a tu lado» (14). En la tercera carta del 15 de noviembre de 1921, Angelina escribe: «Hoy como nunca te extraño y te deseo Diego, tu gran corpachón llenaba el estudio» (15). Le cuenta emocionada que ha dejado todo en su lugar, hasta su uniforme de trabajo para que éste no pierda la forma de su cuerpo. Además se pinta desquiciada, llamándolo a gritos por el estudio, pensando que está ahí con ella, sentado frente a la estufa, o mirando por la ventana. Quiela se muestra herida por la ausencia y el silencio del amado, hasta el punto de ningunearse sin piedad. «Sin ti, soy bien poca cosa,» le escribe al marido, «mi valor lo determina el amor que me tengas y existo para los demás en la medida en que tú me quieras. Si dejas de hacerlo, ni yo ni los demás podremos quererme» (17).

Mucha razón tiene Aníbal González al señalar que la novela «parecería ser un texto diseñado para ofender tanto las sensibilidades feministas como las antifeministas, pues aún los lectores menos sensibles a la problemática de la mujer pueden sentirse incomodados por el tono profundamente servil y abyecto de las cartas que Quiela le escribe a Diego» (163). En sus cartas ficcionales Quiela se olvida del *qué dirán* y retrata sin vergüenza su crisis emocional. Le habla a Diego como si estuviera a su lado, lo llama «chatito» para sentirse parte de su familia (20); le pide perdón por actuar de esta o aquella manera; quiere hacer lo que piensa que a él le gustaría que hiciera; describe su irremediable fragilidad y sentimentalismo; y le promete sobrevivir sintiéndose llena de él, como si Diego la acompañara en todo momento. Así lo expresa en su cuarta carta. Y en la quinta... y en la sexta... y en todas las demás.

En cada instancia, la escritura de Quiela le da forma a su soledad y progresivo encarcelamiento emocional (DeMoor 264). Como se ha notado con anterioridad, vistas en conjunto todas sus cartas componen un discurso amoroso marcado por la ausencia y la agonía, los celos y la locura, la catástrofe, el dolor insoportable, la dependencia, el exilio y el silencio, o la identificación con otros dolientes.<sup>2</sup> Innegable también es que el género de las cartas es el mejor medio para desplegar este tipo de discurso sentimental y sobre todo desde una perspectiva femenina. No olvidemos que históricamente la forma epistolar se ha asociado con la domesticidad, la femineidad y distintas experiencias privadas (Gilroy y Verhoeven 2). De hecho, por lo menos desde el siglo XVI, cuando la carta familiar adquiere un estatus literario, se piensa que el género es particularmente apropiado para representar la voz femenina (Goldsmith VII). Por esa razón Querido Diego, te abraza Quiela ha provocado lecturas feministas y antifeministas (García Serrano 105). Si las feministas reconocen el valor de otorgarle la palabra a una mujer, las antifeministas distinguen una voz femenina de derrota en un género típica y negativamente asociado con la mujer.

Lo peculiar de las cartas que recrea Poniatowska, sin embargo, es que en breve espacio superan las convenciones propias del género epistolar,

<sup>[2]</sup> Éstas son algunas de las características que Roland Barthes señala, entre muchas otras, en distintos apartados de su libro A Lover's Discourse.

donde la caracterización de los personajes por lo regular tiende a ser limitada, plana y difusa (Spang 648). En sus cartas Quiela se ve tantas veces en el espejo del amado ausente que hasta se transforma en él, dejándonos ver los pliegues más profundos de su exilio y extrañamiento. Así lo plasma Quiela en su quinta carta, firmada el 17 de diciembre de 1921, donde explica una noche de fiebre creativa y sus crecientes desvaríos:

Pensé que tu espíritu se había posesionado de mí, que eras tú y no yo el que estaba dentro de mí, que este deseo febril de pintar provenía de ti y no quise perder un segundo de posesión. Me volví hasta gorda Diego, me desbordaba, no cabía en el estudio, era alta como tú, combatía en contra de los espíritus —tú me dijiste alguna vez que tenías tratos con el diablo— y lo recordé en ese momento porque mi caja torácica se expandió a tal grado que los pechos se me hincharon, los cachetes, la papada; era yo una sola llanta, busqué un espejo y en efecto, allí estaba mi cara abotagada y ancha, palpitante como si la soplaran con un fuelle desde adentro ¡cómo me latían las sienes! ¡Y los ojos! ¡qué enrojecidos! Sólo entonces me toqué la frente y me di cuenta de que tenía fiebre ¡bendita fiebre! había que aprovecharla, vivir esta hora hasta el fondo, te sentí sobre de mí, Diego, eran tus manos y no las mías las que se movían (23).

Mientras Quiela narra su pérdida de conocimiento, su distanciamiento del mundo exterior, sus sueños fallidos como pintora y el dolor constante de su sufrimiento, sus cartas revelan diversas características de la novela corta. Aquí, como en otras manifestaciones del género, el argumento se expresa en breves líneas; se privilegia la construcción psicológica de la protagonista a través de digresiones premeditadas y con funciones específicas; además las cartas se pueden leer como capítulos, por lo cual resulta fácil suspender y continuar la lectura de un texto que resulta mucho más denso que un cuento (Ramos 47).

En sus cartas Quiela se abre, se confiesa sin remilgos, le ruega a Diego que sea su interlocutor (Bruce-Novoa «Generación» 72). Se siente como una promesa minúscula frente al genio que es él, y le declara su amor inquebrantable a pesar del frío, el hambre, la pobreza. Sin una gota de amor propio, el 23 de diciembre de 1921, Quiela se pregunta en otra carta:

«¿Tiene objeto mi amor, ahora Diego?» (31). Y ante el silencio del amante, sigue escribiendo:

Me haces falta, mi chatito, levanto en el aire mi boceto y te lo muestro, me pregunto si comerás bien, quién te atiende, si sigues haciendo esas exhaustivas jornadas de trabajo, si tus explosiones de cólera han disminuido... me pregunto si sólo vives para la pintura como lo hiciste aquí en París, si amas a una nueva mujer, qué rumbo has tomado. Si así fuera Diego, dímelo, yo sabría comprenderlo, ¿acaso no he sabido comprender todo? A veces pienso que sería mejor dejar Montparnasse, abandonar la Rue du Départ, no volver a entrar jamás en *La Rotonde*, romper con el pasado, pero mientras no tenga noticias tuyas estoy paralizada. Unas cuantas líneas me ahorrarían días y noches de zozobra (31-32).

Indudablemente, estas líneas confirman la severidad con que Quiela, como personaje de ficción, asume e internaliza las demandas de un complejo sistema heteronormativo y falogocéntrico (Sifuentes-Jáuregui 79-80). No obstante, sus cartas se imponen también como un acto rebelde y anticonformista. Son como muchas cartas de amor: melodramáticas y repetitivas. Están inflamadas de pasión, respiran añoranza, deseo, dolor. Es cierto. Y aun así todas ellas son subversivas, en tanto que rechazan el silencio al que Quiela ha sido relegada por el amado. En la acción de contar y escribir la protagonista de Poniatowska descubre también un espíritu revolucionario, saca a flote su represión y se autoriza ya no como víctima sino como rebelde (Dobrian 34).

No lo digo sólo porque Poniatowska silencia a Diego y le da voz a Quiela para que ésta pueda expresar sus frustraciones y esperanzas (DeMoor 269), sino más bien porque ella utiliza sus cartas como un ejercicio terapéutico. Quiela escribe para exorcizar su soledad, y de paso recrea su actual entorno junto a otros artistas pobres y desconocidos (Schuessler 210). Pero en el trayecto de la narración evoca también un pasado tormentoso y negativo al lado de su amado Diego. Escribir, por ende, es de alguna forma comenzar a aceptar todo lo malo de aquella relación, entender lo sucedido como un trago amargo, aun cuando Quiela escribe para retener al amante, aferrándose a un pasado enfermizo.

En las cartas ficcionales de Angelina Beloff, Diego Rivera crece de manera hiperbólica hasta llenar todos los espacios por donde transita ella, hasta el punto de obnubilarla por completo. Diego es el artista y ella su sombra. Diego es el que pinta y no se le puede molestar, ni siquiera cuando su hijo, Dieguito, cae enfermo debido a una epidemia de meningitis en 1917. Quiela escribe, cómo dudarlo, porque quiere recuperar al amante, pero en sus desvaríos también recuerda lo malo: «El niño cuya cabeza antes se perdía entre las sábanas llegó a ser todo cabeza y a ti te horrorizaba ese cráneo inflado como globo a punto de estallar. No podías verlo, no querías verlo. El niño lloraba sin descanso. Aún puedo recordar sus chillidos que fatigaban tanto tus nervios» (17). ¿Éste es el Diego impaciente y desesperado con quien tanto quiere estar? Quiela le escribe porque lo quiere, claro está, pero ella mejor que nadie sabe que su presencia le hace mal. No lo dice así, por supuesto. Pero lo deja saber entre líneas cuando lo recuerda distante y egoísta, indolente.

En su tercera carta, por ejemplo, escribe: «Recuerdo que una tarde intentaste leer el periódico y se me grabó tu gesto de desesperación: "No puedo Quiela, no entiendo nada de nada, nada de lo que pasa en este cuarto". Dejaste de pintar, Dieguito murió» (18). Angelina recuerda ese día como el más triste de su vida, acompasado por el distanciamiento de su marido: «Tú estabas ausente [le recrimina], ni una sola vez me dirigiste la palabra, ni siquiera te moviste cuando te tomé del brazo» (18). No sólo eso. Cuando recuerda que Diego no quiere tener más hijos con ella, Quiela le escribe en la misma carta: «Siempre quise tener otro, tú fuiste el que me lo negaste... Me duele mucho Diego que te hayas negado a darme un hijo» (18). Al final de la carta ella lo besa y le reitera su amor, como suele hacerlo en todas las cartas que le envía a México, pero en una y otra oración Quiela se enfrenta con su «yo objetivado», y poco a poco, intuimos, su letra comienza a tener una función curativa (Bruce-Novoa «Subvertir» 148).

Es un proceso lento, desde luego. Y sólo podemos asumir que en su intento por recuperarse Quiela da un paso adelante y dos atrás. Eso entendemos cuando al reflexionar sobre la muerte del hijo, el abandono del marido y su inmovilidad artística, en su séptima carta la pintora escribe: «La vida se cobra muy duramente, Diego, nos merma en lo que creemos

es nuestra única fuente de vitalidad; nuestro oficio. No sólo he perdido a mi hijo, he perdido también mi posibilidad creadora; ya no sé pintar, ya no quiero pintar» (39). Con estas palabras y otras parecidas Quiela plasma en sus cartas la magnitud de su exilio personal y su creciente extrañamiento. De hecho, es tan grande su desesperación que en la octava carta se pinta totalmente desquiciada. En esa carta, fechada el 2 de enero de 1922, Quiela le dice a Diego que ha escrito una serie de notas con una letra que no reconoce. Son notas violentas que delatan su locura o desconexión con la realidad. Intranquila, Quiela se hace todo tipo de preguntas que desembocan en una sola: «¿cuándo lo escribí? ¿Ayer? ¿Antier? ¿Anoche? ¿Hace cuatro noches? No lo sé, no lo recuerdo. Pero ahora Diego, al ver mi desvarío te lo pregunto y es posiblemente la pregunta más grave que he hecho en mi vida. ¿Ya no me quieres, Diego?» (42).

Como buena novela corta, entre una y otra carta *Querido Diego, te abraza Quiela* aprovecha la brevedad del cuento, pero en momentos como éstos demuestra el espíritu de relajación del género novelístico con «devaneos descriptivos o introspectivos» que le otorgan mayor profundidad (Villoro 51). Al constatar que Diego sólo le envía dinero con mensajes escuetos e impersonales, sin contestar ninguna de sus cartas, Quiela parece entender su desamor. Sólo que inmediatamente trata de convencerse de que está equivocada, agarrándose de una frágil esperanza como única tabla de salvación:

Debería quizá comprender por ello que ya no me amas, pero no puedo aceptarlo. De vez en cuando, como hoy, tengo un presentimiento pero trato de borrarlo a toda costa. Me baño con agua fría para espantar las aves de mal agüero que rondan dentro de mí, salgo a caminar a la calle, siento frío, trato de mantenerme activa, en realidad, deliro. Y me refugio en el pasado, rememoro nuestros primeros encuentros en que te aguardaba enferma de tensión y de júbilo (43).

Aquí, como en toda novela breve o corta, la acción es el destino mismo del protagonista. Me refiero a un destino que varía y cambia de acuerdo a

<sup>[3]</sup> Sobre el exilio voluntario de Quiela —como rusa que vive en Francia y anhela instalarse en México—, véase el artículo de Stacey L. Parker Aronson y Cristina Enríquez de Salamanca (5).

la naturaleza individual que se desarrolla a plenitud, aunque sólo sea en un espacio limitado (Nemerov 240). Querido Diego, te abraza Quiela es, como vemos, el grito desesperado de una «persona literaria» que revela algo oculto o ignorado pero sobre todo muy presente en su subconsciente: su amor no correspondido por Diego Rivera (Schaefer 67). Por eso insiste Quiela en preguntar constantemente y sin descanso: «¿Me quieres, Diego? Es doloroso sí, pero indispensable saberlo» (45-46). No es muy arriesgado pensar que Angelina sabe de sobra la respuesta. Porque fuerte es el silencio y porque es obvio que su amor no tiene correspondencia. Aun así, la protagonista bloquea su realidad y se despide del amado con ternura: «Mi querido Diego, te abrazo fuertemente, desesperadamente por encima del océano que nos separa» (49). Es una ternura que hostiga y empalaga porque repite el cariño incondicional que despliega Quiela cada vez que se despide de Diego. Pero tanto en esta ocasión como en las otras, la despedida que enfatiza la estructura repetitiva de la nouvelle —o novela corta condensa la acción y rearticula con eficacia el dilema de la protagonista (Cardona López 58).

En sus últimas cartas Quiela sigue mostrándose como una mujer abnegada, con un tono neosentimental (Gardner 80). El 17 de enero de 1922 le dice a Diego: «tu voz bien amada resuena en mis oídos» (51). A los pocos días, en la décima carta firmada el 28 de enero de 1922, en vez de ofenderse porque él le envía dinero, a través de ella, a su amante Marievna Vorobiev Stebelska y a su hija Marika, Quiela le agradece la confianza que él deposita en ella. Le confiesa sus celos ardientes y le reitera su enojo por no haber tenido otro hijo con él, pero no por eso deja de adorarlo: «Tú has sido mi amante, mi hijo, mi inspirador, mi Dios, tú eres mi patria; me siento mexicana, mi idioma es el español aunque lo estropee al hablarlo. Si no vuelves, si no me mandas llamar, no sólo te pierdo a ti, sino a mí misma, a todo lo que pude ser» (55). Quiela le disculpa absolutamente todo: sus infidelidades, sus arranques de ira, su silencio. Se alegra imaginando que el amante no le contesta por exceso de trabajo y hasta llega a imaginarse una vida con él en México.

En su penúltima carta del 2 de febrero de 1922, Quiela recuerda a un Diego muy poco amoroso, explotando de cólera cuando se entera que ella está embarazada y amenazándola con arrojar al niño por la ventana si no lo deja trabajar. Así explica Quiela que otras mujeres cuidaran a su hijo para que Diego, el monstruo de la creación, pudiera pintar a la hora que quisiera y sin ninguna interrupción. Recordando este y otros sacrificios, Angelina le reitera su amor a prueba de todo, incluso después de la muerte de su hijo. Además le ofrece a Diego portarse exactamente igual en México, haciéndose a un lado, pasando desapercibida:

He pensado mucho en esto y creo que en tu país, donde nunca hemos vivido juntos, sería posible forjarse una vida en que no nos daríamos el uno al otro más de lo que pudiera darse espontáneamente. Tú estarías como siempre trabajando en lo tuyo, yo me mantendría ocupada con mis clases de dibujo, mis retratos, me ganaría la vida hasta donde fuera posible, por lo tanto estaría ausente la mayor parte del día, nos veríamos en la noche y nuestra unión se sustentaría sobre una base de trabajo de buena voluntad, de compañerismo y de independencia (64-65).

¿Cómo puede llegar una mujer a este nivel de menosprecio y autodestrucción? ¿Cómo llega alguien a valorarse tan poco sólo por amor a un hombre? ¿Por qué una artista como Angelina Beloff, a pesar de su talento y logros como pintora, se siente tan insignificante ante un hombre que la ha abandonado, que no la quiere, que no la merece? Las preguntas implícitas que Poniatowska instala en nuestras mentes son numerosas, se multiplican de un capítulo a otro. Pero sobre todo le dan una cadencia particular, un arrastre y un tono único a la voz de una mujer que habla desde el silencio, o del silencio y en contra de él (Von Son 202).

En confirmación de la actitud pasiva y el lugar subordinado que a lo largo de la historia ha ocupado la mujer, debido a un acumulativo proceso mitificador que logra cancelarla una y otra vez (Castellanos 9), Angelina le recuerda a Diego que siempre ha tratado de ponerse a un lado para que él pueda pintar y ser feliz. «Incluso ahora [le escribe] me conformaría con mezclar tus colores, limpiar tu paleta, tener los pinceles en perfecto estado, ser tu ayudante y no embarazarme» (65). Quiela le reitera que nunca ha sido un estorbo en su carrera artística y además le promete, servil, «yo trataría de ser una buena mujer para ti... Tampoco en México

te pesaría Diego, te lo aseguro» (65). ¿Hasta qué extremo puede llegar a desvanecerse y eclipsarse una mujer enamorada?, parece preguntar Poniatowska. ¿Hasta qué punto es capaz de borrarse del mapa para facilitarle la vida al hombre que desea? Ofuscada por el dolor, Quiela le dice a Diego que estaría dispuesta a vivir con él los mismos diez años de sufrimientos y alegría, y se le ofrece como un pájaro herido, azul.

Cuando leemos la última carta, sentimos por un instante que algo ha cambiado en Quiela. No le ha escrito a Diego desde febrero y ahora, el 22 de julio de 1922, lo hace sólo para agradecerle el dinero que le ha enviado en tres ocasiones diferentes. Algo en sus palabras sugiere que lo está olvidando, que se ha resignado y que entiende que Diego Rivera nunca la llevará a su lado. Algo más calmada que en sus cartas anteriores, Quiela le cuenta de su pobreza y continua aflicción; hasta le dice, comprensiva, que ya está enterada de su amor mexicano por los amigos que tienen en común. Aun así, Quiela no puede evitar una última queja: «Lo que duele es pensar que ya no me necesitas para nada» (71). Tampoco puede despedirse del amado sin una súplica final: «Es inútil pedirte que me escribas, sin embargo deberías hacerlo. Sobre todo contéstame esta carta que será la última con la que te importune, en la forma que creas conveniente pero en toutes lettres. No necesitas darme muchas explicaciones, unas cuantas palabras serán suficientes, un cable, la cosa es que me las digas» (71).

Estas últimas palabras de Quiela prolongan una posible respuesta de Diego como lector virtual de su deseo femenino (Dobrian 156), más aun cuando en la posdata le pregunta: «¿Qué piensas de mis grabados?» (71). Por esta razón, porque hasta el final Quiela insiste en obtener unas líneas del amado sin lograr ningún resultado inmediato, no pocos críticos ven en sus esfuerzos epistolares una empresa fallida (González 170). Lo importante, sin embargo, es que la redacción dolorosa de cada carta con la que ella se aferra al amado —incluso esas notas donde no se reconoce, o los saludos y las despedidas que encierran episodios traumatizantes— en un principio le sirve para sobrellevar el desamor o contrarrestar la desesperación. Y a la larga su escritura consigue mucho más: la ayuda a reponerse, a salir del vacío y la soledad, a sentirse independiente y a retomar sus

proyectos de creación. Eso dilucidamos al leer el epílogo, donde Poniatowska señala que después de trece años, en 1935, cuando Angelina Beloff finalmente llega a México no corre en busca del amante. Cierto es que se mantiene al margen de su vida porque «no quería molestarlo» (72). Pero la distancia implica cierto grado de aceptación o resignación. En vez de la locura o el suicidio, Quiela se arma de valor para cruzar el Atlántico y así rompe, al menos momentáneamente, el estado de inmovilidad que registra en sus cartas (Barbosa Torralbo 68).

La última oración del epílogo es, metafóricamente, la única respuesta que Quiela recibe de su ex marido y con varios años de retraso: «Cuando se encontraron en un concierto de Bellas Artes, Diego pasó a su lado sin siquiera reconocerla» (72). Así Querido Diego, te abraza Quiela termina sus páginas con el efecto de intensidad y expansión tan típico del género de la nouvelle (Leibowitz 18). La intensidad de este final revelador se logra, valga la aclaración, gracias a las cartas que se acumulan no sólo de un capítulo a otro sino en la mente del lector para que éste pueda distinguir con nitidez la voz desesperada de Quiela, su amor no correspondido, su soledad, su extrañamiento.4 Este final además expande la novela entera porque enfatiza, más allá de sus breves renglones, el pago que recibe una mujer como Angelina Beloff después de ponerse a la entera disposición de un hombre como Diego Rivera. Por él Quiela pierde su amor propio, la confianza en su quehacer artístico, la oportunidad de criar a su hijo y de ser madre por segunda vez, su estabilidad emocional, su independencia y tantas cosas más... Por él se desprecia sin piedad, sufre sola la enfermedad y muerte del pequeño Diego y hasta se olvida de sí misma prefiriendo entregarse en cuerpo y alma a quien la ha abandonado.

Así es como esta novela breve ejemplifica la lucha de una y muchas «conspiradoras» que con sus cartas o historias de vida denuncian un complejo sistema de discontinuidades, fragmentaciones, injusticias,

<sup>[4]</sup> Aunque en su cuento «El recado» (1979) Poniatowska trata un tema similar —el de una mujer que le escribe a un amante ausente—, sólo en *Querido Diego, te abraza Quiela* percibimos una intensidad narrativa mucho mayor, precisamente porque en la novela breve hay espacio para la repetición, la acumulación y el tratamiento de un mismo tema que puede reexaminarse desde distintos ángulos.

subordinación femenina y violencia de género.<sup>5</sup> Al fin y al cabo, el acto de darle voz a las mujeres ha sido y sigue siendo la insignia literaria de Elena Poniatowska, la escritora de *Lilus Kikus* (1954), *Tínisima* (1992), *Leonora* (2011) y de las Jesusas y Esperanzas, las soldaderas de la Revolución mexicana, las grandes como Nellie Campobello, Frida Kahlo y Elena Garro, o las que pasan como sombras por la vida y se refugian en el anonimato.

La mujer que encontramos en *Querido Diego, te abraza Quiela*, de algún modo también se parece a esas otras, en tanto que cuestiona —aun cuando pretende no hacerlo y desde sus limitaciones de género— el orden social, la represión, el machismo y la discriminación de sus semejantes (Bruce-Novoa «Generación» 77). Quiela es Angelina Beloff y es también Elena Poniatowska, esa Sancho Panza femenina —como se autodenomina al recibir el Premio Cervantes— que transita no por los campos de la Mancha acompañando a Don Quijote, sino por los barrios periféricos de México, junto a los pobres y los ancianos, al lado de los niños y las mujeres que a veces se despiden del dolor escribiéndole al amado: «Te abrazo y te digo de nuevo que te amo» (40).

### Bibliografía citada

Barbosa Torralbo, Carmen. «Querido Diego, te abraza Quiela». Notas y Estudios Filológicos núm. 7 (1992):57-69.

Barthes, Roland. A Lover's Discourse. Fragments. Trad. Richard Howard. Nueva York: Hill and Wang, 1979.

Berry, John. «Invention, Convention, and Autobiography in Elena Poniatowska's *Querido Diego, te abraza Quiela*». Confluencia, vol. 3, núm. 2 (1988):47-56.

Brescia, Pablo. «"Siento que también yo podría borrarme con facilidad": epistolaridad y constitución del(os) sujeto(s) en *Querido Diego, te abraza Quiela*». *América sin nombre,* núms. 11-12 (2008):59-69.

Bruce-Novoa, Juan. «Elena Poniatowska y la generación de medio siglo. Lilus, Jesusa, Angelina, Tina... y la errancia sin fin». *América sin nombre*, núms. 11-12 (2008):70-78.

—. «Subvertir el texto dominante: Querido Diego de Elena Poniatowska». Trad. Óscar de Pablo. En La palabra contra el silencio. Elena Poniatowska ante la crítica. Eds. Nora Erro-Peralta; Magdalena Maiz-Peña. México: Era/Universidad Nacional Autónoma de México, 2013:134-151.

Cardona López, José. *Teoría y práctica de la* nouvelle. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2003.

<sup>[5]</sup> Pienso, desde luego, en las teorizaciones feministas de Jean Franco, expuestas en su libro Las conspiradoras (11).

- Castellanos, Rosario. Mujer que sabe latín... México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Clavel, Ana. «Ponerle la cola a la quimera. Poética incierta de la novela corta». En Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011) tomo I. Coord. Gustavo Jiménez Aguirre. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fundación para las Letras Mexicanas, 2011:61-67.
- DeMoor, Magda Castellví. «Querido Diego, te abraza Quiela o la escritura de un texto femenino». Alba de América, vol. 10, núms. 18-19 (1992): 261-271.
- Dobrian, Susan Lucas. «Querido Diego: The Femenine Epistle in Writing and Art». Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, vol. 22, núm. 1 (1997):33-44.
- Franco, Jean. Las conspiradoras. La representación de la mujer en México. Trad. Mercedes Córdoba. México: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 2004.
- García Serrano, M. Victoria. «Apropiación y transgresión en *Querido Diego, te abraza Quiela* de Elena Poniatowska». *Letras Femeninas*, vol. 17, núms. 1-2 (1991):99-106.
- Gardner, Nathanial. «Querido Diego, te abraza Quiela y las cartas de Angelina Beloff en el archivo Museo Frida Kahlo». Diálogo, vol. 17, núm. 1 (2014):75-81.
- Gilroy, Amanda y W.M. Verhoeven. *Epistolary Histories. Letters, Fiction, Culture.* Charlottesville, Estados Unidos: University Press of Virginia, 2000.
- Goldsmith, Elizabeth C., ed. Writing the Female Voice. Essays on Epistolary Literature. Boston, Estados Unidos: Northeastern University Press, 1989.
- González, Aníbal. «Del testimonio al sentimiento: *Querido Diego, te abraza Quiela* y la nueva novela sentimental hispanoamericana». *Literatura Mexicana*, vol. 12, núm. 2 (2001-2002):145-78.
- Irigaray, Luce. «When Our Lips Speak Together». Trad. Carolyn Burke. *Signs*, vol. 6, núm. 1 (1980):69-79.
- Jiménez Aguirre, Gustavo. «Notas y claves para un ensayo sobre la novela corta en México». En Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011), vol. I. Coord. Gustavo Jiménez Aguirre. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fundación para las Letras Mexicanas, 2011: 9-33.
- Leibowitz, Judith. Narrative Purpose in the Novella. París: Mouton, 1974.
- Nemerov, Howard. *Poetry and Fiction: Essays*. New Brunswick, Estados Unidos: Rutgers University Press. 1963.
- Olivares, Cecilia. Glosario de términos de crítica literaria feminista. México: El Colegio de México, 1997.
- Parker Aronson, Stacey L.; Cristina Enríquez de Salamanca. «La textura del exilio: Querido Diego/ Te abraza Quiela; Eva Luna; Crónica de una muerte anunciada». Chasqui, vol. 22, núm. 2 (1993):3-14.
- Poniatowska, Elena. «A Feminist Affinity». Texas Observer, núm. 10 (1986):28-29.
- —. Querido Diego, te abraza Quiela. México: Era, 2003.
- Ramos, Luis Arturo. «Notas largas para novelas cortas». En Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011) tomo I. Coord. Gustavo Jiménez Aguirre. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fundación para las Letras Mexicanas, 2011:37-48.
- Schaefer, Claudia. *Textured Lives. Women, Art, and Representation in Modern Mexico*. Tucson, Estados Unidos: University of Arizona Press, 1992.
- Schuessler, Michael K. Elenísima. Ingenio y figura de Elena Poniatowska. México: Diana, 2003.
- Sifuentes-Jáuregui, Ben. «Loss, Identification and Heterosexual Tendencies in Poniatowska's *Querido Diego, te abraza Quiela»*. Latin American Literary Review, vol. 57 (2001):71-36.
- Steele, Cynthia. «La creatividad y el deseo en *Querido Diego, te abraza Quiela»*. *Hispamérica,* núm. 41 (1985):17-28.

- Spang, Kurt. «La novela epistolar. Un intento de definición genérica». *RILCE*, vol. 16, núm. 3 (2000):639-656.
- Villoro, Juan. «La novela corta: noticias desde la tierra de nadie». Entrevista de Anadeli Bencomo. En *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)* tomo I. Coord. Gustavo Jiménez Aguirre. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fundación para las Letras Mexicanas, 2011:49-59.
- Von Son, Carlos. «Paradoja y contradicción en *Querido Diego, te abraza Quiela*». Semiosis (tercera época), vol. 1, núm. 1 (2005):197-209.

## ¿Qué es un adulto? Las batallas de lo intraducible en José Emilio Pacheco

José Ramón Ruisánchez Serra Universidad de Houston

Lo que propondré en las siguientes páginas puede resumirse así: no basta con leer las novelas de aprendizaje limitándose a pensar al joven agonista en su centro. Hay que analizar lo que habitualmente se da por hecho, lo que le sirve como fundamento inamovible a la aventura adolescente: su terminus y también su grund. Para inquietar estos inmóviles —adulto, nación— me propongo analizarlos en algo que llamaré estado de traducción.

El lugar de la primera pregunta está fuera de la novela, en su punto de llegada, que invierto y tomo como punto de partida. Fuera de la novela pero no muy lejos, en su polo obscuro, en el más allá de la anécdota, donde ha concluido y desde el que se produce su enunciación. El lugar donde la voz narrativa se anuncia vacilando: «Me acuerdo, no me acuerdo: ¿qué año era aquél?» (9). Quien habla recuerda un prodigioso número de detalles, desde la aparición de los supermercados hasta las series que dominaban la popularidad en la radio, los automóviles que comenzaban a circular en las calles, las películas que pasaban en los cines, las canciones que estaban de moda, las enfermedades que asolaban el país, los temores incumplidos que amenazaban a la ciudad de México.¹ Pero al mismo tiempo que los

<sup>[1]</sup> La enumeración que parece caótica, no lo es. Los automóviles estadounidenses, al igual que los supermercados muestran el avance de una nueva configuración del capitalismo, como lo explora Saúl Jiménez Sandoval. El privilegio del cine, como muestra Carolyn Wolfenzon, es central para una lectura del melodrama que la novela activa y rehúye. El «antiguo bolero puertorriqueño: Por alto que esté el cielo en el mundo, por hondo que sea el mar profundo, no habrá una barrera en el mundo que mi amor profundo no rompa por mí» es un camafeo de lo que habrá de contarse en las siguientes páginas. Que a su vez forma con los temores y las enfermedades la constelación del amor temible, del amor patológico.

detalles proliferan, hay un detalle que se retira. Lo personal, lo memorable, no aterriza en un momento preciso de la Historia.<sup>2</sup>

¿Qué es un adulto?, pregunto, le pregunto a *Las batallas en el desierto* y, desde *Las batallas* al resto de la obra de José Emilio Pacheco. ¿Qué es un adulto? Le pregunto a mi amigo, mi maestro; mi muerto en duelo aún, a aquel con quien no terminé de hablar. La pregunta es crucial, ya que inicia el asedio al primero de varios términos que quiero pensar como intraducibles.

En su trabajo monumental, su léxico filosófico europeo (publicado en inglés por el equipo dirigido por Emily Apter bajo el título de *Dictionary of Untranslatables*) Barbara Cassin define lo intraducible, no como aquello que no puede pasar de una lengua a otra, sino aquello que no deja de pasar *de manera imperfecta* entre lenguas y, entonces, siempre está traduciéndose.

El gesto de elegir la traducción como herramienta para analizar al adulto en una novela atravesada de parte en parte por la transculturación que vivieron los habitantes de la ciudad de México con la creciente presencia estadounidense, no es caprichoso. Sobre todo porque el aprendizaje de una segunda lengua aparece encarnado, por la figura del adulto que presumiblemente sirve como modelo a Carlitos en la novela misma:

[La antigua recámara de mi hermano] la utilizaba mi padre para guardar la contabilidad secreta de la fábrica y repetir mil veces cada lección de sus discos. At what time did you go to bed last night, that you are not yet up? I went to bed very late, and I overslept myself. I could not sleep until four o'clock in the morning. My servant did not call me, therefore I did not wake up. No conozco otra persona adulta que en efecto haya aprendido a hablar inglés en menos de un año. No le quedaba otro remedio (55).

<sup>[2]</sup> De hecho, incluso antes, el epígrafe «The past is a foreign country. They do things differently there», las primeras líneas de la novela de 1953 *The Go-Between* de L. P. Hartley, ya invitan a esta vacilación, a esta mediación. El protagonista de esta novela ha olvidado lo que le sucedió en 1900, cuando tuvo trece años, pero el hallazgo de su diario, le permite ir reconstruyéndolo. Desde luego hay mucho en común entre las historias que narran las dos novelas. En lo evidente, Pacheco toma el nombre del primer amor de Carlitos, de la Marian de *The Go-Between*. Más allá, precisamente el papel de mediador, de *go-between*, entre clases sociales y épocas, entre modos de vivir la nación, entre deseos y, finalmente, entre la ingenuidad de la primera juventud y el momento de rememorarla desde la edad adulta aún no ha sido completamente explorado. Para una excelente relectura reciente de *The Go-Between* véase el artículo de Ali Smith.

El padre no sólo aprende el vocabulario y trata de imitar la pronunciación de la nueva lengua imperial. También, absorbe una ética de trabajo que invade incluso el ámbito íntimo del cuarto privado donde ve desmoronarse su fábrica y se traduce de empresario a futuro gerente. La traducción por supuesto es forzosa y forzada. El insomnio me ataca porque estoy perdiendo mi independencia económica. Tengo que despertar temprano porque ahora soy un empleado. Mi sirviente no me levantó, porque ahora soy yo el sirviente.

Entonces pregunto ¿qué es un adulto?, y traduzco. Etimológicamente, adulto es el participio pasado de *adolescere*: crecer. Adulto es quien ha terminado de crecer. Sin embargo, en español —y mejor en el español latinoamericano sin diferencias de pronunciación entre c y s— aparece, desviando esa línea recta, bifurcándola, la homofonía, feliz por rica, pero infeliz en la experiencia. Adolecer: padecer, sufrir, carecer. Todos estos dolores etimológicamente falsos, son en la composición actual de adolescente, en tanto suplemento, absolutamente verdaderos.

Al preguntar ¿qué es un adulto?, inevitablemente ya estoy preguntando lo otro: ¿qué es un adolescente? ¿Qué se termina y, en consecuencia, qué se pierde al ser adulto? ¿Qué dolor añorado hace que un adulto mire su propia juventud? En uno de los poemas de *Como la lluvia*, su último libro publicado en vida, José Emilio Pacheco escribe:

La mayoría de edad No se alcanza por fecha de nacimiento Ni consta en los archivos oficiales.

Nos graduamos de adultos nada más Cuando alguien nos deja.

En plena juventud llega de pronto El sabor de la muerte (*Días* 381).

La teoría de la maduración en Pacheco, inscrita por ese maravilloso «nada más» que como suele pasar en su poesía despereza los poderes que duermen en el habla cotidiana. «Nada más» es principio y final, de pronto deja la simpleza de su propia convención y se convierte en la pervivencia de la

nada. Alguien nos deja y queda, insiste la nada como su silueta. La teoría de la edad adulta es sencilla y terrible: un adulto es quien prueba la muerte, que es la contrafaz del deseo.

La «novela de formación» es también novela de pérdida. ¿En qué consiste el punto de llegada de las aventuras de estos muchachos? En cuanto se pierde la inocencia, en cuanto sufren su primera gran derrota, en cuanto se desengañan, se les considera adultos. ¿Entonces devenir adulto es convertirse en quien ya sufrió (adoleció) lo que, como proceso cultural, Max Weber llamó el desencantamiento del mundo?

Precisamente aquí me interesa unir nuestro primer intraducible a otro. ¿Qué otra cosa si no la construcción de constelaciones es habitar el estado de traducción? En la voz *Bildung* (relacionada con *paideia* en griego, *cultura* en latín y una serie de términos en francés que van desde el refinamiento de los modales hasta la posición social), precisa Michel Espagne, la tensión principal se produce entre una ilusión personal y una desilusión compartida. Para Immanuel Kant, los seres humanos son, a un tiempo:

[...] sociables y opuestos a la sociabilidad: inclinados a confinarse en comportamientos individuales. La cultura, más como proceso que en tanto resultado, surge del esfuerzo de disciplinar las tendencias a rechazar a la sociabilidad. Sin embargo estos disensos no son en principio contrarios a la cultura, e incluso pueden servirle como motivación (Cassin 112).

La ilusión no es sólo algo que se pierde. Es, en términos de la sociabilidad, algo que se sacrifica, y algo necesario para la construcción de la cultura. A su vez, la cultura en tanto *Bildung* no es el tesoro pasivo que aguarda en las museos y en la biblioteca, sino la comprensión que sucede en el tiempo —y aquí se abre la posibilidad, acaso incluso necesidad, de hacer de este proceso una narración— de la conformación con social. La cultura es el premio que la comunidad me otorga a cambio de mi desilusión. Mi ilusión al enfrentar la cultura produce una modificación mínima pero necesaria en su textura.

Es por esto que Espagne, autor del artículo correspondiente a la voz *Bildung* en el diccionario de Cassin piensa el tránsito del *Bildung* como particular, pensado como lo que corresponde ya a una partícula, la asociación

mínima, que anuncia la sociabilidad superior: «Ente la universalidad de la nación o del conocimiento y la inmediata singularidad, en el contexto alemán *Bildung* representa el elemento de particularidad, lo que explica por qué está habitualmente cimentado en los dos reinos privilegiados del lenguaje y el arte» (111). El *Bildung* hace sufrir a quien lo atraviesa pues lo obliga a mediar entre sí mismo y la comunidad, abandonándose. Precisamente ésa es la definición del lenguaje: lo que permite el tránsito entre mi intimidad y un grupo que puede (parcialmente) comprenderla. El arte, sobre todo en su definición romántica, es precisamente poner en común lo absolutamente íntimo.

Ahora bien, ¿qué pasa con esta particularidad que media entre la individualidad radical y lo universal cuando regresa, en estado de traducción, al contexto mexicano? El problema en este caso, y lo que efectivamente vuelve el sustantivo *Bildung* intraducible, es que durante el siglo de mayor auge para la novela de formación, el XIX, difícilmente se puede confiar en «la universalidad de la nación» que garantiza uno de los polos de la tensión como la piensa Espagne y que invita a reformular los supuestos mismos del género de la novela de formación.<sup>3</sup>

El gesto brillante de José Emilio Pacheco es haber reincorporado esta vacilación de la solidez nacional al escribir una novela de formación sobre una época en la que aparentemente la estabilidad estaba garantizada por el crecimiento de la planta industrial, una época que se añora con insistente nostalgia. En *Las batallas en el desierto* el adulto es aquel que sacrifica sus ilusiones para adquirir una cultura que le permita formar parte de la nación, pero, al tiempo de narrar este proceso, muestra que parte de lo que lo desilusiona es la estabilidad de la nación. Carlos, entonces, no sólo se abandona a sí mismo, sino que deja atrás lo que entendió por «México», empezando por la Colonia Roma, y pasando, por metonimia, a la ciudad, y finalmente la nación.<sup>4</sup>

<sup>[3]</sup> He trabajado esto de manera sostenida en «El Bildung de Guillermo Prieto». Por supuesto esta inestabilidad abarca todo el largo siglo XIX mexicano que sólo termina al estabilizarse la Revolución en el régimen del PNR en 1929. Para una lectura de *Ulises criollo* de Vasconcelos, junto con *Cartucho* de Nellie Campobello, la narración más entrañable de una infancia durante el inicio del siglo XX, véase mi «Vasconcelos con Gorostiza».

<sup>[4]</sup> Pero siempre apegado a lo personal, a ese país sentimental que no coincide con la Patria

Si uno de los temas de *Las batallas en el desierto* es el de la nación, hay que pensarla también de manera compleja, en su intraducibilidad. Primero: se presenta inevitablemente ligada a su plural que la define *ex negativo*: la nación es siempre frente a otras naciones, de otro modo su formulación sería absurda. Repaso algunos temas: Toru, el alumno al que suelen molestar los demás, es japonés. Los alumnos judíos y libaneses replican en el patio de tierra de tezontle, las batallas en el desierto del nuevo estado de Israel y sus vecinos. Pero, sobre todo, como ya esbocé más arriba, la novela es atravesada por completo por la reconfiguración de lo que significa que México sea vecino de los Estados Unidos cuando ha tocado su fin el período de relativa autonomía, consecuencia de la Segunda Guerra Mundial que permitió, por ejemplo, la nacionalización del petróleo por Lázaro Cárdenas. De nuevo, un México termina:

Mi padre no salía de su fábrica de jabones que se ahogaba ante la competencia y la publicidad de las marcas norteamericanas. Anunciaban por radio los nuevos detergentes: Ace, Fab, Vel, y sentenciaban: El jabón pasó a la historia. Aquella espuma que para todos (aún ignorantes de sus daños) significaba limpieza, comodidad, bienestar y, para las mujeres, liberación de horas sin término frente al lavadero, para nosotros representaba la cresta de la ola que se llevaba nuestros privilegios (23).

Un México se termina y al mismo tiempo otro se anuncia. Con promesas que generarán ilusiones, que habrá que sacrificar también. Precisamente esto sucede en la casa de Mariana y Jim. El México que sueña una felicidad de suburbio que por supuesto, nunca logra, parece inminente: «En el refrigerador estaba lista la merienda: ensalada de pollo, cole-slaw, carnes frías, pay de manzana» (34-35).<sup>5</sup> Pero por supuesto, esta articulación geopolítica tiene una dimensión histórica inevitable. Esta dimensión convierte la modesta aventura amorosa de Carlos en ruta en una definición más del adulto: quien cobra conciencia que la *petite histoire*—su *petite histoire*—y

con mayúsculas y su «fulgor abstracto» como «Alta traición», el poema más célebre de Pacheco, delinea de manera insuperable.

<sup>[5]</sup> Una de las ilusiones donde confluyen estos dos aspectos es por supuesto la liberación de la mujer que se incumple drásticamente en Mariana.

la Historia del mundo están articuladas. Que mi historia está sobredeterminada por las complejas causas que, cuando maduro, asumo. La Historia no está solamente en los libros, sino que camina a mi lado, me rodea, y me roza constantemente. En el pasaje excepcional que sigue a su visita a Mariana:

Pasé un fin de semana muy triste. Volví a ser niño y regresé a la plaza Ajusco a jugar solo con mis carritos de madera. La plaza Ajusco adonde me llevaban recién nacido a tomar sol y en donde aprendí a caminar. Sus casas porfirianas, algunas ya demolidas para construir edificios horribles. Su fuente en forma de trébol, llena de insectos que se deslizaban sobre el agua. Y entre el parque y mi casa vivía doña Sara P. de Madero. Me parecía imposible ver de lejos a una persona de quien hablaban los libros de historia, protagonista de cosas ocurridas cuarenta años atrás. La viejecita frágil, siempre de luto por su marido asesinado (33).

«Volví a ser niño» es absolutamente extraordinario. El niño que adquiere la capacidad retrospectiva de saber que ha dejado de ser niño. Y por esto la escópica de la escena es tan compleja. La configuración de la plaza a la que regresa incluye sus recuerdos más tempranos con los nuevos edificios «horribles» que pueden significar los construidos durante la infancia de Carlos o los construidos aún más tarde. Esta convivencia anacrónica (o heterocrónica) enmarca la posibilidad de «ver de lejos» a alguien que une el pasado de «los libros de historia» con lo inmediato. Aunque Carlos vuelva a ser niño, ya está herido: ha combinado su historia con la Historia.

Este marco de tiempos dispares que conviven, es fundamental para seguir indagando en la nación. En su reciente libro, traducido al inglés como *The Structure of World History* el crítico japonés Kojin Karatani define nación como aquello en lo que se convierte la comunidad cuando finalmente surge el Estado. Esto es, la frase nominal Estado-nación describe un proceso histórico y simultáneamente un antagonismo cuya tensión no se resuelve de manera sintética. El Estado es un régimen que se sobreimpone a uno anterior. Pero esta configuración residual, a su vez, consigue reconfigurarse como una resistencia necesaria. En otras palabras: no hay Estado sin nación. La nación es necesaria para que el Estado tenga un contenido afectivo. Sin nada que preservar, las reglas y violencia potencial del

Estado colapsan porque no tienen nada que defender, nada que ordenar, se convierten en pura negatividad. Pero al mismo tiempo, estas reglas y esta violencia, arruinan la comunidad preestatal.

Esto es, por decirlo en muy pocas palabras, también la historia del Estado-nación podría pensarse en términos de un Bildung, en el que lo sacrificado no es la inocencia individual sino cierta forma comunitaria, que, una vez eliminada, da lugar a la nación. De manera sumamente semejante a la que la fidelidad del muchacho a su individualidad es la única posibilidad de que la cultura que la disuelve siga viva.

Siguiendo este sugerente paralelo, vuelvo al Bildung:

La dimensión esencial que adquiere el término *Bildung* alrededor de 1800 es la de reflexividad. El desarrollo que implica el *Bildung* no es sólo el de la adquisición de competencias como camino hacia una mejoría, sino corresponde a un proceso de configuración del individuo quien se convierte en quien ya era, quien se reconcilia con su propia esencia. El uso del término es notable en Hegel, quien le dedica largos pasajes de la cuarta sección de la *Fenomenología del espíritu*, la titulada «Espíritu» (Cassin 113).

Precisamente en una de las partes de la *Fenomenología* que Espagne privilegia, Hegel dice:

El extrañamiento de parte del espíritu de su existencia natural es aquí la naturaleza verdadera y original del individuo, su substancia misma... esta individualidad se moldea por la cultura, hasta volverse lo que es inherentemente, y sólo al hacerlo es algo *per se* y poseído por una existencia concreta (citado en Cassin 113-14).

Esto es, un adulto es quien vuelve a sí pero de una manera muy específica: quien regresa a su pérdida, como pérdida. «Nada más / Cuando alguien nos deja» en el poema, duele dos veces, porque un adulto es precisamente quien se deja y adquiere conciencia de que se ha dejado, de hecho «adulto» es el nombre de esa conciencia. Por eso el hecho del abandono duele dos veces, porque el *Bildung* no culmina sino cuando se convierte en Bildungsroman: cuando el sujeto del aprendizaje vuelve a recorrerlo de manera reflexiva. No basta la desilusión primera, en la que la individualidad del niño

choca con las convenciones sociales que lo preparan para la obediencia al Estado. Se necesita de un *segundo* movimiento, el del *regreso narrativo* a este paso, para que el adulto verdaderamente pase del «en sí» al «para sí» por decirlo con las palabras que dice Hegel en estado de traducción al español.<sup>6</sup> Así, de un modo semejante al que el Estado necesita regresar e incorporar al fantasma de la comunidad cuya posibilidad ha cancelado para que surja la nación, y entonces darse un contenido más allá de su formalidad, el adulto es sólo quien sabe renarrarse y recuperar su inocencia como pérdida.

Pero una vez más hay un remanente que inquieta estas aparentes estabilidades. El adulto pone su infancia en un estado de necesaria, continua traducción. Quien regresa a lo que es, descubre que eso que es debe concebirse bajo la rúbrica de lo intraducible, de algo en necesidad de una permanente traducción. El adulto no es solamente el invariable ciudadano, sino traductortraidor del lugar común en un sentido muy importante: el adulto es quien, regresando a traducir-se precisa los desgastes y adiciones, los edificios horribles, la fuente perdida; los cambios en el barrio que cambian en su agregación microscópica a la nación en cuanto contenido de la abstracción del Estado. Esto es, al pasar por el narradortraductor-rememorador, el fulgor abstracto de la Patria y de la Historia convergen para perderse y transformarse en una palabra clave a la que ya nos acercaba Karatani: imagen.

En mi último desvío por los intraducibles, quiero señalar la estrecha relación que se remonta incluso al nivel etimológico, entre *Bildung* y *Bild* (imagen), y la importancia de este término para la más robusta tradición filosófica en alemán. Acaso el momento más relevante y arriesgado de esta relación aparezca en Fichte, para quien:

[...] la imagen no es simplemente una representación deleznable de la cosa que ha llegado al ego, sino una proyección (Reflex) del ego que se produce en

<sup>[6]</sup> Me he ocupado de otro modo de esta vuelta y de las consecuencias de que no se produzca en mi capítulo dedicado a El principio del placer en Historias que regresan. Obsérvese cómo el muchacho que protagoniza la novela corta que abre el libro termina su narración mirando al mar desde el puerto de Veracruz y el adulto (el fantasma) que narra el último cuento, culmina la suya mirando desde el mar al puerto de Veracruz.

una imagen durante su actividad libre. En otras palabras, el original único de la imagen es el ego. Fichte asocia, entonces, la actividad imaginaria del ego proyectándose en una imagen (*Bild*) con su formación (*Bildung*) entendido como una génesis autónoma: «En el acto de producir una imagen, el yo es completamente libre» (Cassin 109).

Así, la formación es imposible sin la imagen, sin el momento de pura exterioridad y enorme libertad en el que por un instante «el exterior» es un reflejo perfecto de lo deseado. Y por lo tanto, la aparición en un texto sobre formación de este tipo de imagen señala un momento crucial en su desarrollo.

Quiero llevar estos términos aparentemente abstractos a un momento muy hermoso de Las batallas en el desierto. Precisamente el momento de la imagen como lugar del deseo: «Nos sentamos en el sofá. Mariana cruzó las piernas. Por un segundo el kimono se entreabrió levemente. Las rodillas, los muslos, los senos, el vientre plano, el misterioso sexo escondido» (37). El pasaje merece una lectura detenida. La última frase que cito no es gramaticalmente una oración. El efecto de elidir el verbo es que la imagen misma deviene sujeto: ¿Ve su cuerpo? ¿Entrevé su cuerpo? ¿Imagina su cuerpo entrevisto? El no decir es la mejor manera de decir precisamente esto: la alianza entre sujeto e imagen. El momento es que sujeto es imagen. En el momento de la imagen, no hay diferencia. En el momento de la memoria no hay diferencia. «Me acuerdo, no me acuerdo». Si un adulto es quien compromete su historia contribuyendo a formar una partícula de la Historia, cuando regresa a lo puntual personal de la memoria, se encuentra con que también hay una inconmensurabilidad, un relámpago de intraducción radical e innegociable. Precisamente éste. El momento de la imagen. Justo el momento que la investigación posterior de Carlos, incluyendo las preguntas a los vecinos del edificio, el esfuerzo ya consciente y adulto de convertir su historia en Historia, es incapaz de resolver.<sup>7</sup>

Me gustaría aprovechar este momento personalísimo en que el ego es imagen y la memoria encuentra lo que desde el otrora llega al ahora sor-

<sup>[7]</sup> En este tipo de investigación sobre el pasado, que fracasa al llegar al momento de lo inasimilable por la Historia, es decir, donde triunfa con la imagen la literatura convergen varias novelas fundamentales de la narrativa mexicana: Aura de Carlos Fuentes, tanto El desfile del amor como los libros más personales de Sergio Pitol y, desde luego, Pedro Páramo.

teando a la Historia, para releer el poema más célebre, de Pacheco, «Alta traición», que abre diciendo: «No amo mi patria» porque ésa es solamente un «fulgor abstracto», sin embargo, cuando se resuelve en ciertos detalles habitables y tangibles, incluso horribles pero inextricablemente ligados a la memoria, la patria pierde la mayúscula y se convierte en el lugar donde se tocan nación e imagen, y por lo tanto *Bild* y *Bildung* en sus formas particulares, en su intraducibilidad. Vale la pena citar estos versos archiconocidos, sencillamente para ver cómo opera esta excepcionalidad de la imagen:

No amo mi patria.
Su fulgor abstracto
es inasible.
Pero (aunque suene mal)
daría la vida
por diez lugares suyos,
cierta gente,
puertos, bosques de pinos, fortalezas,
una ciudad deshecha, gris, monstruosa,
varias figuras de su historia
—y tres o cuatro ríos (Días 40).

En este caso me interesa cómo se construye la mediación entre la imagen absolutamente incompartible, porque me es, la imagen que fui y no dejo de ser en la medida que me cambió y la posibilidad de ponerla en común, no a través del Estado, sino regresando al pasado perfecto de la nación. El poema es altamente abstracto. En vez de engolosinarse en los detalles, como Altamirano al cantar al Atoyac, por señalar un momento puntual de la poesía del paisaje patrio, Pacheco renuncia incluso al nombre, en un gesto muy semejante al del arranque de *Las batallas*. Retrocede a la entrañable hospitalidad del guión largo (que no señala un cambio de un hablante a otro, sino de la misma voz, un descenso en el volumen) para compartir mejor. Renuncia a los lujos nimios de la precisión para que sus imágenes sean nuestras, y por eso el poema es inmensamente popular, porque invita a lo comunitario.

Esto me permite pensar cómo funciona este procedimiento de convertir lo individual en algo comunicable, no como explicación, trama,

estructura, sino algo directamente entrañable en *Las batallas en el desierto*. Y creo que es entonces el momento de volver a lo que precisamente reúne los textos de este libro. La brevedad.<sup>8</sup> Una novela corta es un oxímoron ya que precisamente la novela es un mundo que se crea y sostiene a base de acumulación. Más que el reino, es el imperio en permanente expansión horizontal de la metonimia. En cambio en la novela corta, la metonimia tiene que cristalizar en sinécdoque: la novela corta es sinécdoque de la novela que anuncia, pero a la que, al mismo tiempo, renuncia. La novela que ofrece como posibilidad, como imagen pero que no está en sus páginas sino *entre* sus páginas.<sup>9</sup>

En este sentido entiendo el trabajo de Pacheco. *Las batallas en el desierto* es a la novela, lo que «Alta traición» a la oda patriótica. Entre el anuncio y la traición a las expectativas que conforman el género titila la imagen intersubjetiva. El lugar donde la narración individual deviene memoria compartida de los dolores del crecimiento, que todos tenemos en común, de los que todos participamos. Eso, el hecho de que la novela completa se resuelva en este tipo de imagen, permite también, que su topología limitada a los barrios de la ciudad de México fundados durante el Porfiriato logren traducirse, formar parte de lo que Ramón López Velarde llamó, insuperablemente, la suave patria.<sup>10</sup>

¿Qué es un adulto? El que sabe contarse (o cantarse) de manera hospitalaria, el que se cuenta pero sabe callar en el momento justo para que sigamos contando nosotros, en común; el que se cuenta para contarnos e incluirnos en su cuenta y en su cuento. ¿Qué es un adulto? El que sabe que su historia debe ser recordada, pero también sacrificarse otra vez, para que pueda ser renarrada por los otros.

<sup>[8]</sup> Ya Vittoria Martinetto se ha ocupado de *Las batallas en el desierto* subrayando que más que una *Bildungsroman* debemos hablar de una *Bildungsnovelle*.

<sup>[9]</sup> Por supuesto, el absoluto maestro de este género es Borges, no sólo el reseñista de libros que dejan de ser inexistentes en su recorrido. Sino el prologuista y ensayista que con un gesto, cambia para siempre un libro. Un sólo ejemplo: Bouvard y Pécuchet suceden en la eternidad. Borges a quien Pacheco frecuentó y conoció como pocos.

<sup>[10]</sup> Ramón López Velarde, la lumbre móvil demuestra la atenta, apasionada atención que Pacheco le prestó a este autor.

El que limita su hazaña: «Antes de que te vayas ¿puedo pedirte un favor?: Déjame darte un beso. Y me dio un beso, un beso rápido, no en los labios sino en las comisuras» (39). ¿Qué es un adulto? El que retrocede por su memoria no para llegar al centro del logro erótico, sino para limitarse a bordear unas comisuras. <sup>11</sup>

### Bibliografía citada

Altamirano, Ignacio Manuel. «Atoyac». En *Los poetas* [en línea], consultado el 1 de junio de 2014, <a href="http://www.los-poetas.com/alta/alta1.htm#ATOYAC">http://www.los-poetas.com/alta/alta1.htm#ATOYAC</a>.

Cassin, Barbara, ed. *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*. Emily Apter; Jacques Lezra; Michael Wood, trads. Princeton: Princeton University Press, 2013.

Jiménez Sandoval, Saúl. «Capitalismo, deseo y el anti-Edipo en *Las batallas en el desierto*». Mexican Studies/Estudios Mexicanos vol. 27, núm. 2 (2011): 421-448.

Karatani, Kojin. The Structure of World History. Trad. Michael Bourdaghs. Durham: Duke University Press, 2014.

Martinetto, Vittoria. «Principio del placer vs. principio de la realidad: la novela de formación según José Emilio Pacheco». La torre (Río de piedras), vol. 9, núm. 33 (2004):317-332.

Pacheco, José Emilio. Las batallas en el desierto. México: Era, 1999.

- —. Ramón López Velarde, la lumbre móvil. Zacatecas: Instituto Zacatecano de Cultura, 2003.
- —. Los días que no se nombran: antología poética 1958-2010. Sel. y pról. de Jorge Fernández Granados. México: Era, 2014.

Ruisánchez Serra, José Ramón. «Vasconcelos con Gorostiza. Odisea y muerte del yo en el México posrevolucionario». *Sociocriticism*, vol. 13, núms. 1-2 (2008): 103-126.

- —. «Una ética de la lectura en José Emilio Pacheco». En «Congreso Internacional Literatura, Música y Baile». Mérida, México: 31 de marzo-2 de abril de 2011.
- —. Historias que regresan. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- —. «El Bildung como deriva». En La tradición teórico-crítica en América Latina. Rodrigo García de la Sienra; Mónica Quijano; Irene Fenoglio, eds. México: Bonilla Artigas-Universidad Veracruzana, 2013:187-200.
- Smith, Ali. «*The Go Between* by L. P. Hartley». *The Guardian*, sección «Rereading» [en línea] (17 de junio de 2011), consultado 31 de mayo del 2014, <a href="http://www.theguardian.com/books/2011/jun/17/lp-hartley-go-between-ali-smith">http://www.theguardian.com/books/2011/jun/17/lp-hartley-go-between-ali-smith</a>.

Wolfenzon, Caroline. «Batallas en el desierto: la inversión del melodrama cinematográfico como estrategia crítica sobre la Revolución mexicana». Confluencia, vol. 25, núm. 2 (primavera, 2012): 46-60.

<sup>[11]</sup> Y claro, los ejemplos no se limitan a esto: con frecuencia sus poemas y sus cuentos son sencillamente espacios hospitalarios de encuentro, donde el poeta se limita a colocar en el espacio de la página a quienes no se encontraron en vida pero que resuenan, Cernuda y Vallejo en Birds in the Night, por ejemplo; donde el cuentista retraduce con cambios mínimos un cuento, de Eça de Queiroz, digamos en «El desastre». He trabajado algunos de estos aspectos en «Una ética de la lectura en José Emilio Pacheco».

# Una lectura de *Unión* de Juan García Ponce

MAGDA DÍAZ Y MORALES Universidad Veracruzana

Quizá la sensación de irrealidad, de desconexión, viene simplemente de la costumbre diaria, transformada en crónica, del té de menta y tilo. PETER HANDKE

Juan García Ponce (1932-2003) empezó escribiendo teatro, poco después publicó algunos de los mejores cuentos y novelas de la literatura mexicana, como «El gato» y «Tajimara», De anima y La cabaña y su obra más ambiciosa, *Crónica de la intervención*, en homenaje a Musil. Mas su camino no fue sólo del cuento a la novela, también escribe ensayo, crítica de arte y crítica literaria, basta tener presente la trascendencia que suscitó el gusto estético de García Ponce por escritores austriacos, alemanes y franceses: además de Robert Musil, está Thomas Mann, Rainer María Rilke, Herbert Marcuse, Hermann Broch, Heimito Von Doderer, Pierre Klossowski, Georges Bataille, Maurice Merleau-Ponty, Maurice Blanchot; al lado de las traducciones que llevó a cabo de las obras de algunos de estos pensadores estuvo el darlos a conocer en la cultura mexicana.1

Desde sus inicios de escritor, García Ponce colaboró en revistas y suplementos culturales [1] del país como Revista de Bellas Artes, Cuadernos del Viento, Revista de la Universidad, Vuelta, Plural, La Cultura en México, México en la Cultura y la Revista Mexicana de Literatura, publicación substancial para García Ponce y para toda la Generación de la Casa del Lago (entre los que destacan Juan Vicente Melo, Julieta Campos, Fernando del Paso, Inés Arredondo, Salvador Elizondo, Sergio Pitol, Tomás Segovia y José de la Colina). Muchos han considerado a esta generación como el grupo de la Revista Mexicana de Literatura por una visión de la literatura que «precisamente era poco mexicana y mucho literatura», expresa García Ponce en una entrevista realizada en 1986 por Steven M. Bell. Nuestro escritor puntualiza aquí mismo que «por eso no se llamaba Revista de Literatura Mexicana pues el énfasis estaba puesto en la literatura, no en la palabra mexicana». Esta generación

Su brillantez intelectual desarrolló una obra fecunda e intensa que es una celebración del lenguaje, en esa fidelidad creó una de las literaturas más fascinantes de nuestro tiempo, un universo narrativo que va desde *La noche* e *Imagen primera* (1963) a *Cinco mujeres* (1995), su último volumen de cuentos. Juan García Ponce, sabemos, es uno de los más altos exponentes de la literatura contemporánea en letras castellanas.

En torno a la novela corta el escritor yucateco posee una destacada e importante trayectoria, que inicia desde sus primeros escritos con *Figura de paja* para continuar con *La presencia lejana*, *La vida perdurable*, *El nombre olvidado*, *El libro*, *Unión* y *El gato*.<sup>2</sup> Es precisamente *Unión* (1974), que está celebrando cuarenta años de su publicación, el *corpus* que me ocupa en esta oportunidad.

La mirada, la sexualidad, el conocimiento, la belleza, el poder de la revelación, la contingencia, el universo de las apariencias, el mundo interior, el poder de la evocación, esa nostalgia de un tiempo que se siente irrecuperable, la realidad como existente sólo para la conciencia que la percibe, son los ámbitos que pueblan las páginas de esta novela corta, núcleos fundamentales que García Ponce recrea incesantemente en su narrativa y que se avienen particularmente bien con este formato genérico. El título de *Unión como paratexto*,<sup>3</sup> es un homenaje más del autor de *La casa en playa* a Robert Musil, lo adopta de los relatos del creador austriaco que fueron publicados bajo el nombre de *Uniones*, de la misma manera sucede con *Cinco mujeres*, que recoge de *Tres mujeres* del escritor

es denominada igualmente como «Generación de los 30», «Generación de Medio Siglo», «Generación de la *Revista Mexicana de Literatura*» o «Generación de la Casa del Lago», esta última es la que siempre prefirió García Ponce.

<sup>[2]</sup> En 2004, Fondo de Cultura Económica publica, en *Obras reunidas*, dos tomos consagrados a estas novelas: *Novelas cortas I y Novelas cortas II*, en este último volumen incluye a *De anima*. Es importante tener presente la existencia del «Premio Nacional de Novela Corta Juan García Ponce», creado en el año 2000 y donde, como su nombre lo indica, el género que se premia es precisamente el de Novela Corta. El galardón se lleva a cabo en Yucatán cada dos años, ya que forma parte de la Bienal de Literatura.

<sup>[3]</sup> Para Gérard Genette, en los paratextos ya se presenta configurada la significación del relato, desde el título y los epígrafes es posible identificar el conjunto de oposiciones semánticas que se hallarán concertadas en el cuerpo del discurso, asienta: «El título es esa suerte de bandera hacia la que uno se dirige; la meta que tenemos que alcanzar es explicar el título» (Umbrales 61).

de Las tribulaciones del estudiante Törless. De Musil, ya lo he manifestado en otras ocasiones, García Ponce no solamente acoge títulos o situaciones amatorias que se presentan en El hombre sin atributos, incluso toma nombres de sus personajes como el de Regina en La presencia lejana en homenaje a la Regina de Los exaltados o el de Anselmo, de la misma novela, que hallamos en Crónica de la intervención e Imagen primera; o el de Claudia en La cabaña, del de Claudine de El hombre sin atributos; Eduardo, profesor de literatura en la novela El libro, da como lectura a sus estudiantes «La realización del amor» de Musil, cuento que seduce y une a los protagonistas a pesar de su inevitable separación al final del mismo. La relación García Ponce-Musil es, sin duda, inagotable.

Unión encierra esencialmente la historia de amor de Nicole y José, una relación amorosa en donde la pareja permanece atenta «sólo a la realidad del otro, encerrados en su amor» (43), sea en una azotea, en el cuarto de la sirvienta, la pensión donde viven, en las calles solitarias que transitan, durmiendo perpendicularmente «unidos en su separación, separados en su unión» (46) o cuando el protagonista, como especifica el narrador:

La hacía posar horas enteras desnuda, en traje de baño, con la bata abierta dejando ver sus piernas o uno de sus hombros y el principio de un pecho, sentada en uno de los pesados sillones de cuero que le regalara el padre de él, acostada en su estrecha cama, bajo la fría luz de una lámpara, mientras José la miraba, atento, con una curiosidad que parecía venir de muy antes y se entraba en Nicole fuerte y ardiente, con el inquietante poder de su lejanía, haciéndola sentirse perturbadoramente y abriéndola a un espacio inapresable en el que el desamparo de su cuerpo la excitaba (47).

El amor entre Nicole, una estudiante de letras clásicas, y José no es un sentimiento dulcificado hasta sublimarse, es un amor que se encuentra a través de la sexualidad que tiene al cuerpo como depositario sin olvidar la presencia del espíritu en él.<sup>4</sup> Su amor es «una tierna fiereza» (28), nos refiere la voz narrativa desde el presente de la enunciación.

<sup>[4]</sup> Estoy de acuerdo con Alfonso D'Aquino cuando, en su artículo «Juan García Ponce», dice: «Todos sabemos que las novelas de amor de García Ponce son otra cosa de lo que estamos acostumbrados a entender bajo el rubro de "novelas de amor" [...] sino que desarro-

La intencionalidad narrativa inicia con la imagen de una fotografía que mira Nicole, que muestra «un tiempo que fue, que ya no le pertenece a nadie y sin embargo, ha encontrado su lugar, tiene un espacio, y está en esa imagen, vivo e inmóvil» (9). A partir de ese momento Nicole deseará recobrar lo que era ella en esa imagen para conservar ese «infinito [que] se encierra en un instante y luego se desmorona, absorbido por su fugaz esplendor» (9), aunque al final la protagonista se queda con la nostalgia de ese tiempo dejado atrás que ha quedado fijo en la fotografía: «Sintió que la nostalgia de su amor se hacía densa y palpable, inundándola, y esa nostalgia era también el amor» (103). La sensación provocada por lo que la imagen irradia la lleva a buscar el sentido de lo que ve, eso que «era un solo, alto grito alegre» (9):

El sol debería encontrarse justo sobre su cabeza. Brillaba en su pelo castaño y había producido esa única sombra en la que, exactamente bajo su cuerpo, no parecía ser más que sus largas piernas abiertas. Con su pequeño traje de baño de dos piezas, tenía el tronco inclinado hacia adelante, la cabeza levantada, mirando hacia el frente, donde debía estar el mar, y las manos apoyadas en los muslos. Tras su joven figura, la franja de arena terminaba en un muro de arbustos. El cielo incoloro estaba arriba. [...] Al otro lado de ella, enfrente, con la cámara en la mano, tenía que haber estado José, invisible ahora. José invisible y sin embargo, enfrente (9).

Nicole tenía dieciséis años cuando realizan este viaje al mar, «por primera vez desde que llegaran cuatro años antes por barco a ese mismo puerto. Ella y José llegando en barcos distintos, en diferentes fechas, desde puertos aparte a un mismo lugar y encontrándose finalmente» (11). No obstante, lo que evoca Nicole al mirar la imagen va más allá de las meras apariencias que ésta refleja. Han pasado cinco años desde el momento que la fotografía fuera tomada por José, están casados, «había crecido y estaba enamorada» (33), y esa ternura al contemplar la representación le provoca un movimiento interior que conmueve su espíritu y suscita la nostalgia.

lla a través de sus ficciones una concepción del amor como búsqueda del conocimiento a través del erotismo; una concepción del amor como pura esencia espiritual, impersonal, sin límites, en la que aun la traición es vista como una forma superior de la fidelidad».

Invariablemente subrayo el homenaje incesante de García Ponce a la mujer al invocarla en cada escena erótica. Es un tema que trata a la manera que lo haría un pintor con su modelo: las contempla. Mujeres deseadas y admiradas, bellas, de largas piernas, cejas espesas, independientes, disponibles, vestidas con blusas de dril o vestidos de punto sin mangas y botones a lo largo del frente, sin prejuicios ni culpas, perfumadas con Joy de Jean Patou, «el del frasco negro con tapa roja», como detalla el narrador de «Un día en la vida de Julia» en Cinco mujeres. «Como que por uno de esos juegos de contradicciones a los que es tan afecto, todas las mujeres de sus libros son una sola al tiempo que cada una es siempre otra» (D'Aquino). Inolvidables son ya Enedina («Ninfeta»), Mariana-Inés (Crónica de la intervención), Paloma (De Anima), Claudia (La cabaña), Cecilia («Tajimara»), Alma (El gato), Katina («La gaviota»), y Nicole no podía ser de otra manera. Al evocar, decía, a través de la imagen el sentido que su conciencia otorga al momento de la entrega erótica, toca su mundo interior y conmueve a su espíritu:

Nicole recordaba el momento en que le tomara esa fotografía. Muy cerca deberían estar su madre, su hermana y el que sería su cuñado. Después ella y José habían corrido, uno junto al otro, sin tocarse, alejándose de la gente que llenaba la playa y después ella se quitó el minúsculo traje de baño para que la retratara desnuda, pero en vez de fijar su imagen, José la tuvo entonces, por primera vez. Estaba allí, en la fotografía, un momento antes. [...] Después estaban todos sentados alrededor de una mesa, en la sombra de los portales.

—¿Te duele? —preguntaba José en voz baja [...] La felicidad de la sonrisa de José y la de ella por esa sonrisa (11-12).

Lo que mira Nicole es a sí misma, se reconoce en «el escenario de lo sagrado: 5 la realización del amor», como apunta García Ponce en *Las hue*-

<sup>[5]</sup> La concepción de lo sagrado, o sentimiento místico (que George Bataille llama experiencia interior) de García Ponce, se asemeja a la filosofía que sobre este concepto construye Bataille en *El erotismo*, para quien «La fenomenología de las religiones nos enseña que la sexualidad humana es directamente significativa de lo sagrado. [...] Para entendernos. Nada más lejos de mi pensamiento que una interpretación sexual de la vida mística. Si bien, de algún modo, la efusión mística es comparable con los movimientos de la voluptuosidad física, es una simplificación afirmar [...] que las delicias de las que hablan los contemplativos siempre implican un cierto grado de actividad de los órganos sexuales [... Sin embargo], la experiencia de la contemplación se ha vinculado desde muy temprano con la conciencia

llas de la voz (vol. 1, 38). Por su línea temática y significado, asocio este momento en la relación de Nicole y José con el que viven los personajes de «La gaviota».<sup>6</sup> Como ellos, Luis y Katina «habían empezado a alejarse de las casas que bordeaban la costa sin saber por qué, para moverse simplemente, para afirmar la soledad en que habían vuelto a encontrarse» (48) y en fusión con la arena, el sol, las olas borrando las huellas de sus pies descalzos, él, con los pantalones blancos enrollados hasta las rodillas y ella, con sus ceñidos pantaloncitos cortos azul pálido que permitían ver sus largas piernas doradas, caminando a la orilla del mar seguidos por la gaviota volando suavemente a su espalda, sus cuerpos ceden al placer y a la celebración del amor. Sutiles puntos entre un relato y otro, intertextualidad: actores, atmósferas, entre la propia escritura que nos revela la naturaleza de la experiencia en sí misma.

En el «escenario de lo sagrado» simbolizado en la fotografía a través de la figura de Nicole en *Unión*, no es necesaria la aparición física de José puesto que la belleza está en la imagen que él mismo había aprehendido, en ese espacio que descansa en sí mismo para ser contemplado; la mirada de José, es su presencia. Esa añoranza de la protagonista por «ese último instante lejano en el que por última vez era nada más ella sola con su amor había aparecido, fijo en la fotografía. No estaba en su memoria; se mostraba en esa imagen, afuera, independiente» (11), será la nostalgia por el tiempo irrecuperable de la inocencia al que siempre se desea volver:

<sup>—</sup>No me gusta que me mires así, aparte, -dijo un día.

<sup>—</sup>Nunca estoy aparte; al contrario: es otra manera de tenerte —contestó José.

Nicole estaba sentada en el sillón y él había empezado a dibujarla apenas entró, antes de cenar, pidiéndole sólo que se abriera la blusa.

<sup>—</sup>Mira —dijo José, volviendo hacia ella el block de dibujo que tenía sobre las piernas.

más atenta respecto a las relaciones entre el gozo espiritual y la emoción de los sentidos [...] Hay similitudes flagrantes, o incluso equivalencias e intercambios, entre los sistemas de efusión erótica y mística» (230-231).

<sup>[6]</sup> Mucho se ha dicho que «La gaviota», uno de los relatos más notables de García Ponce incluido en *Encuentros* (1972), es más una novela corta que un cuento largo.

[...] Nicole sintió una ternura casi dolorosa. Se quitó la ropa y se tendió en una de las camas.

—Dibújame entera —dijo (47).

Nuevamente Nicole como figura central, dueña de una innegable belleza que la mirada masculina admira, que no se detiene en la mera contemplación, <sup>7</sup> también trata de fijarla en otro objeto para convertirla en una figura continuamente deseada. Percibimos a Nicole como si posara para un cuadro aceptando con gozoso placer los meritorios tributos a su belleza, consciente del poder que sus cualidades estéticas incitan en José. La importancia de la mirada es indudable, una mirada que penetra a lo inaccesible, a eso oculto que la piel del cuerpo cubre; esta mirada es la poseedora de la imagen, la que determina su realidad y le da interpretación y sentido.

¿Existe un ámbito del ideal y otro de la realidad? ¿Cómo hacer permanecer la realización en el amor dentro del curso contingente de la realidad? Tal vez teniendo una nueva relación con esta realidad, parece revelar el contenido narrativo. De tal forma, una quieta noche de lluvia mientras Nicole mira por la ventana del departamento esperando a José, éste llega con su amigo Jean quien, puntualiza el narrador, «con la gabardina en la mano, buscando donde dejarla» (62), mira a Nicole. Un tercero entra a la vida de la pareja, a esa soledad de dos, como diría el autor de El nombre olvidado:

Nicole vio al amigo de José, alto, secándose la cara y el pelo, vertical y presente en el cuarto. Su figura rompía el delicado equilibrio de ese espacio sin centro en el que siempre se habían movido ella y José dejando que los recogiera. Salió a hacer café y se sintió sola en el vacío del otro cuarto. Los años pasados parecían moverse en un lado al que ella no podía entrar, cercanos y sin embargo inaccesibles, y en cambio el presente tenía una densa inmovilidad desde la que se sentía rodeada por ese vacío que la obligaba a entrar a sí misma y cerrarse sobre su persona con un perturbador conocimiento de sus propios límites, como si hubiese adquirido una conciencia de sí que le permitía verse de afuera, extrañamente independiente, como los otros deberían verla (63).

<sup>[7] «</sup>El sujeto que contempla se proyecta con el pensamiento hacia el objeto de su contemplación y adquiere una especie de conocimiento por el interior» (Souriau 345).

Nicole acepta lo que García Ponce ha manifestado persistentemente: «el absoluto no puede conservarse», por eso la realización absoluta en el amor no es factible. «Pero esta imposibilidad es también el tema mismo de la novela» (2000b 167), como vislumbramos en *Unión*. La relación de Nicole con la realidad en la que ha vivido hasta ahora, cambia. Sabe que pasa algo entre ella y José, algo que los separa, que escapa de su comprensión y que sólo ella parece percibir. Se abre, entonces, una lucha entre lo existente y lo factible, dejando sola a la protagonista ante la eventualidad y sus probables efectos. Es «frente a esta contingencia que la fuerza de los instintos aparece como posible respuesta», refiere García Ponce al escribir sobre la crisis que vive Törless, el personaje de Musil (2000b 183), la misma respuesta que busca y encuentra Nicole, como también acontece en el primer relato de Uniones (1995), en «La realización del amor» de Robert Musil y en El libro (1970). En el cuento del autor austriaco, Claudine está felizmente casada y necesita emprender un viaje en tren para visitar a su hija internada en un colegio situado en un pueblo alpino. En cuanto se aleja de la realidad en la que vive con su esposo, y conforme el viaje avanza, va experimentando un sentimiento de independencia de ese amor que la une a él. Se inicia para ella la búsqueda del verdadero sentido consigo misma. Es en este momento de separación de la realidad que Claudine empieza a sentir una atracción sexual por un compañero de viaje, goza de una sucesión de contactos eróticos ajenos a su voluntad y dentro de un estado que se presenta absurdo e incongruente respecto a las normas que la razón impone. Todo continúa entre la percepción de los sucesos en la conciencia de Claudine y cómo el amor por su esposo, al aislarla en su realidad, llega a impedir que perciba totalmente ese mundo exterior que la rodea. No obstante, la excitación que le provoca el desconocido es más fuerte y se entrega a él. En medio del placer que contra su voluntad desencadena en su cuerpo esa entrega, siente que:

Pese a todo, su cuerpo se llenaba de delicias. Pero le parecía como si estuviera pensando en algo que había sentido una vez en primavera: ¡este poder estar ahí para todos y, sin embargo, solo para uno! Y lejos, muy lejos, cómo cuando los niños dicen de Dios que es grande, tuvo ella una imagen de su amor» (75).

El libro inicia en un salón de clases, en la cátedra de literatura de un profesor que enseña a sus alumnos la obra de Robert Musil. Los estudiantes tienen que realizar un trabajo final para pasar el curso y Marcela, una de sus alumnas, le pide prestado para este fin el cuento «La realización del amor», que es justamente «el libro» que leemos en el título. Conforme avanza el relato somos testigos de la relación erótico-amorosa que nace entre profesor y alumna, entre Eduardo y Marcela. Ella, buscando alguna respuesta para comprender la verdad «en medio de su propia ausencia de límites» (108):

—Ayer me acosté con mi novio. No aquí, afuera, en otro lugar —dijo muy despacio, escuchando sus palabras, como si deseara que regresaran hacia ella y se perdieran para siempre en su interior en el momento mismo de decirlas. [...] No fue una infidelidad —dijo—. Fue diferente y me gustó, más que antes; pero no tenía nada que ver contigo (151).

Tanto en «La realización del amor», como en *El libro y Unión*, las protagonistas penetran a una distinta forma de conocimiento, esa que les otorga su nuevo proceder dentro de la contingencia del mundo. El resultado producido por este juego de relaciones —el efecto de sentido— entre elementos significantes, conducen a ese día en el que al salir de la Librería Francesa donde trabaja, Nicole va a comer a casa de su madre y le cuenta que conoció a un francés, ni ella misma sabe por qué le habla de Jean, cuyas visitas al departamento de la pareja empiezan a ser constantes. Nicole se mueve entre los dos «sabiéndose en José, con José, como si el hecho de tener un testigo le permitiese sentir su cercanía y al mismo tiempo, también, pudiese mirarlo aparte y luego acercarse a él» (73). Es el hermano de José, que incluso tiempo atrás la había deseado, el primero que evidencia la atracción que Jean siente por ella: «—Te busca a ti y le importas —dijo. Nicole supo que era cierto y que ella siempre lo había sabido» (73). Hasta que Jean va por ella a la librería y la fuerza de los instintos emerge:

De pronto sólo parecía estar siguiendo el camino por el que la llevaba su belleza, pero ella se quedaba aparte y sin embargo, no era más que la que estaba allí [...] Entonces quería estar con Jean y él se acercaba, suave, con toda su admiración mostrándose en su curiosidad, como si ella sólo empezara a ser ahora, gracias a su atención (81).

El programa narrativo va revistiéndose de mayor densidad semántica, particularmente en lo que corresponde a la significación perceptible de la protagonista. Nicole se entrega a Jean, no lo ama pero sigue yendo a su departamento, él «se aferra al hecho de tenerla en la cama. —Me gusta que nuestro amor sea así. —No es amor, dice ella. Jean se queda callado, pero trata de que siga en el departamento hasta más tarde que de costumbre, en la cama, desnuda en él, y Nicole cede» (95). Días después va al departamento de Jean mientras éste se encuentra trabajando, desea hallar solo al amigo con el que comparte el departamento para entregarse también a él y vivir la felicidad del momento:

El amigo caminó hacia ella y le tomó la mano.

- —No —dijo Nicole, soltándose.
- —¿Qué pasa? —preguntó el amigo [...] pero Nicole ya no lo escuchaba, sólo sabía de la mano de él desabrochándole la blusa, llegando a sus pechos, y tuvo que pasarle los brazos al cuello.
  - —No —susurró todavía.
  - —Espera —dijo el amigo, tapándole la boca con la suya (111-112).

Su cuerpo, la figura a través de la cual se muestra Nicole y en el que se siente y revela la vida, actúa según su deseo. José «era un refugio al que ella entraba para hallarse a sí misma» (49), no le es infiel porque «al que ella amaba y con el que ella estaba era José» (31), no traiciona su amor. «Las acciones corporales no tienen importancia, dice García Ponce, importa el propósito con el que se realizan, por lo cual el alma está siempre más allá del valor moral que puedan tener las acciones corporales» (2001, vol. 4, 92). Nicole ya no teme el estar aparte, sabe que José la ama y ella a él, pero que no son uno, sino dos; comprende que la realización del amor ha quedado fija en esa imagen primera representada en la fotografía a la que la mirada de José le dio un lugar y un espacio. «Su amor por José es entonces algo que Nicole lleva consigo como si la vistiera y que la hace intocable» (27).

<sup>[8]</sup> En el vol. IV de Las huellas de la voz, precisa García Ponce: «El amor es un puro sentimiento espiritual a través del cual se toca la unidad; pero los que realizan ese amor, los que de hecho lo hacen existir, tienen dos cuerpos separados» (93).

#### Unión: Nouvelle

«Hablar de la novela contemporánea en México —dice García Ponce— es, por eso, ponerla en la situación desde la que ella misma puede hablar» (2000c 230). Es lo que, evidentemente, hace *Unión*: a través de su escritura habla la voz de la *nouvelle*, este género independiente al que Ricardo Piglia le da un espacio significativo en «Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*» (2006). El crítico argentino propone detenerse en las nociones de «enigma, secreto, misterio, suspenso y sorpresa» para distinguirlas en la novela corta, funciones que, como podemos entrever, evidencian la construcción narrativa en la *nouvelle*. Esto me parece interesante porque si para García Ponce «la teoría de la novela debe nacer de la existencia de la novela» (*Ibídem* 234), la aplicación de estos conceptos nos permitirá adentrarnos, desde esta perspectiva, a la construcción narrativa de *Unión*. Veamos, pues, cómo se manifiestan estos elementos en ella:

*Enigma*: «La existencia de algún elemento —puede ser un texto, una situación...— que encierra un sentido que es necesario descifrar» (188).

A través de la fotografía que mira, Nicole trata de comprender el sentido de lo que ve. Es una evocación que la transforma, que hace surgir el deseo por recobrar lo que ella era en esa imagen; pero después, con el paso del tiempo, descifra este entresijo al comprender que la realización del amor, el absoluto, dentro de la contingencia de la realidad, no es probable.

Secreto: «Algo que se quiere saber y no se sabe, como el enigma y el misterio, pero en este caso es algo que alguien tiene y no dice. Es decir, el secreto es en verdad un sentido sustraído por alguien. Entonces, el texto gira en el vacío de eso que no está dicho» (190).

Piglia señala en este punto la existencia de textos donde vemos, como sucede en *Unión*, «a un narrador que trata de entender, que está enfrentado con un secreto, es decir, con algo que se trata de alcanzar, de llegar hasta ahí para ver si puede descifrar verdaderamente el sentido de la historia» (194). En nuestra *nouvelle* el secreto está significado en un personaje. La conciencia de Nicole es la única que percibe la realidad existente, ni la madre ni José ni los hermanos ni los amigos ni el propio narrador la advierte: «Quizá sólo era el amor porque lo había sido y ahora ellos vivían de la misma manera que sus dos ascéticas camas, sin ninguna molicie,

unidos en un solo punto, perpendiculares uno al otro» (10), expresa la voz narrativa que trata de entender lo que observa, por ello más adelante apunta: «El conocimiento de lo que había sentido [Nicole] un momento atrás permaneció secreto» (52). Tengamos presente que el observador (en este caso es el narrador) es una entidad cognitiva que se posesiona del saber relativo a un referente, lo que hace de su observación un hacer reflexivo puesto en discurso. Personajes, narrador y lectores, todos, vivimos la historia; pero, ¿quién sabe qué, quien no lo sabe...? En esta nouvelle de García Ponce, como precisa Piglia, «el secreto sería un lugar vacío que permite unir tramas narrativas diversas y personajes distintos que conviven en un espacio atados por ese nudo que no se explica» (200).9

*Misterio*: «Un elemento que no se comprende porque no tiene explicación, o al menos no la tiene en la lógica dentro de la cual nosotros nos manejamos» (188).

¿Qué explicación darle a la actitud de Nicole, dentro de lo que la lógica cultural considera como apropiado, cuando observamos cómo transgrede los cánones edificados por las normas establecidas? Sabemos que la actividad sensitiva y cognitiva que Nicole ostenta es profunda y compleja, pero ¿se podría calificar de perversión el tener relaciones sexuales con José, al mismo tiempo que con Jean y con el amigo de Jean? ¿Cuál es la causa real e individual que la lleva a esta transgresión? ¿El desciframiento no completo del enigma? No lo sabemos de lleno, sólo intuimos que en esa búsqueda de lo imposible Nicole, como dice García Ponce en *La errancia sin fin*, «solo encuentra su amor, el amor en el que descansaba su propia coherencia individual, su identidad, en el momento en que la traiciona, y diluida esa identidad en el placer, un placer abstracto, impersonal en su intensidad sexual, el amor que en ella se alojaba se hace vasto e intangible» (48). Quizá por ello el narrador puede expresar: «Igual que la fotogra-

<sup>[9]</sup> García Ponce puntualiza en su ensayo «El arte y lo sagrado», que «el secreto del gran arte, de la gran obra, se encuentra en su capacidad para guardar el secreto y mantenerlo vivo. Su papel no sólo es el de un transmisor, sino también el de un almacén en el que se conserva ese secreto en su verdad sin principio ni fin, contenida, como ha señalado Maurice Blanchot a propósito de la literatura crítica, en "el infinito de la palabra no dialéctica", ese infinito con miras a la acción interior, ligado al espacio creador, contenido en él, que la crítica debe de seguir como una búsqueda de la posibilidad de la experiencia» (85).

fía en la que se había quedado sus dieciséis años, fijos y fuera del tiempo, el amor entre ella y José estaba afuera, inmóvil, independiente, vivo para siempre, y ya no había que buscarlo. Su luz era una sola, pura y sin límites, extendida sobre Nicole y fuera de ella (113).

Suspenso y sorpresa: Tomando la conversación de Hitchcock con Truffaut, Piglia aclara: «Hay suspenso cuando el espectador sabe que detrás de la puerta que va a abrir la heroína hay un loco con una hacha. [...] Hay sorpresa cuando ni el espectador ni la heroína saben, y entonces si ella abre la puerta e irrumpe este hombre con el hacha, la sorpresa lo es al mismo tiempo para el personaje y para el espectador» (192).

Unión inicia desde el punto de vista del narrador del relato a quien le interesa contarnos la historia de Nicole y José, una historia que no es la de él pero que le cautiva desde el momento en el que ve la actitud de Nicole ante la imagen que proyecta la fotografía; de esta forma, desde este topos narrativo se instaura para intentar aprehender el sentido. Así, nos relata:

José lograba que se quitara todavía la bata y se sentase desnuda en un sillón mientras él la miraba desde su lugar sobre la alfombra.

- —Algún día voy a dibujarte todo el tiempo.
- —¡Pero no sabes dibujar...! (18).

José nunca había querido mostrar sus dibujos a Nicole, entrevemos lo que puede haber detrás de esa hoja blanca gracias a la breve descripción que anticipa el narrador que nos mantiene suspendidos pero, como él, no tenemos la certeza.

La sorpresa, llega una tarde. Los dibujos están sobre la mesa y el hermano de José, «que les regaló el gato pequeño y frágil entonces, grande y dueño de sí ahora», <sup>10</sup> llega a visitar a la pareja:

Nicole recordaba al hermano con los dibujos en la mano, mirando detenidamente cada uno de ellos, de pie junto a la mesa, mientras ella lo miraba, incapaz de pedirle que no los viera...

<sup>[10]</sup> El narrador hace alusión a «El gato», uno de los cuentos que forma parte del libro Encuentros (1972) de García Ponce. Esta referencia viene a constituir otro relato dentro del relato, una obra reflejada en esta nouvelle escrita por el mismo autor.

—¿Eres tú? —preguntó al fin el hermano, muy serio, con los dibujos en la mano todavía.

- —Sí —dijo Nicole. [...]
- El hermano dejó los papeles sobre la mesa de nuevo.
- —No sabía que José dibujaba —dijo (50).

Luego, una noche, el hermano apareció cuando José estaba dibujándola y ella, semidesnuda, tendida sobre una de las camas, se dejaba mirar (54).

Ante el sentido de este instante, la turbación y el asombro son sensaciones presentes entre el hermano de José y Nicole. La tensión cesa cuando el hermano avanza hacia ella y le pregunta: «—¿Puedo besarte? —dijo, en voz muy baja. —Sí, —dijo ella. Su cuerpo en los brazos del hermano no era de nadie. Fue un beso muy rápido, en el que desapareció de inmediato todo el deseo al borrarse la tensión de la espera que lo alimentaba, pero que la dejó con un raro sentimiento de exaltante humillación» (57). El narrador, situado en un punto de observación frente a los dibujos que están en la mesa, informa al lector lo que su mirada percibe e «invita» al lector a conocer lo que hasta ahora en la historia sólo apreciaba José y que, incluso, era su secreto no revelado.

Lo dicho hasta aquí permite reconocer que si una de las características de la novela breve es la ambigüedad, como afirma Piglia, también lo es la precisión porque cada novela corta, dentro de las propias pautas y disposiciones que fija, es única.

Por último me gustaría señalar, que *Unión* enlaza «dos historias»; la primera denotada, es decir, contada directamente, es el relato de dos jóvenes que después de un tiempo de novios se casan, viven su amor en pareja y van enfrentando los imponderables que ofrece la vida en común. No obstante, al detenernos un poco más en esta historia aparentemente superficial, percibimos que nos remite iterativamente a un espacio visual que recoge un pasado, un tiempo que fue pero que al evocarlo está presente en el espíritu de la protagonista. Es una imagen donde las formas suscitan emociones, recuerdos, nostalgia, una representación que hace posible escuchar al silencio que la habita, como sucede en el arte. En la obra de García Ponce es permanente la relación del arte con la vida, como

podemos vislumbrar. Observamos que en Unión, como en todo el universo narrativo de Juan García Ponce y que reconocemos de la misma manera al penetrar en su obra ensayística, la imagen, como única manera de conservar el absoluto, adquiere el valor de una presencia, así como los verdaderos sentidos se encuentran detrás de las apariencias. Este obstinado juego de pasadizos comunicantes incita, una y otra vez, a volver siempre a su obra literaria.

# Bibliografía citada

Bataille, George. El erotismo. Barcelona: Tusquets, 2000.

Bell, Steven M. «Entrevista. Juan García Ponce». Hispamérica, año 15, núm. 43 (1986):45-55.

D'Aquino, Alfonso. «Juan García Ponce». *Letras Libres* [en línea] (diciembre, 1999), <a href="http://www.letraslibres.com/revista/entrevista/juan-garcia-ponce">http://www.letraslibres.com/revista/entrevista/juan-garcia-ponce>.

Díaz y Morales, Magda [entrevista]. «Juan García Ponce: polígrafo total». Corre, Lee y Dile. El Mensajero del Lector, núm. 2 (invierno, 2001-2002): 2-5.

García Ponce, Juan. «El arte y lo sagrado». En *La aparición de lo invisible*. Juan García Ponce. México: Siglo XXI, 1968:77-100.

- -... El libro. México: Siglo XXI, 1970.
- —. Encuentros, México: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- -... Unión. México: Mortiz. 1974.
- —. La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski. Barcelona: Anagrama, 1981.
- —. «La aparición de lo invisible». En Las formas de la imaginación: Vicente Rojo en su pintura. Juan García Ponce. México: Fondo de Cultura Económica, 1992: 14-23.
- —. Cinco mujeres. México: Conaculta/Del Equilibrista, 1995.
- —. «Balthus: El sueño y el crimen». En Las huellas de la voz. Imágenes plásticas, vol. I. México: Mortiz/Planeta, 2000a: 27-38.
- —. «El reino milenario». En Tres voces. Ensayos sobre Thomas Mann, Heimito von Doderer y Robert Musil. Juan García Ponce. México: Aldus, 2000b:155-310.
- —. «La voz de la novela». En Las huellas de la voz, Imágenes literarias, vol. II. Juan García Ponce.
   México: Mortiz/Planeta, 2000c: 228-258.
- —. «Una visión del alma». En Las huellas de la voz, Fijaciones, vol. IV. Juan García Ponce. México: Mortiz/Planeta, 2001:89-125.

Genette, Gérard. Umbrales, México: Siglo XXI, 2001.

Musil, Robert. Tres mujeres. Barcelona: Seix Barral, 1965.

—. Uniones. Barcelona: Seix Barral, 1995.

Piglia, Ricardo. «Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*». En *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento.* Ed. Eduardo Becerra. Madrid: Páginas de Espuma, 2006: 187-205.

Souriau, Etienne. Diccionario Akal de Estética. Madrid: Akal, 1998.

# Género literario y estructura narrativa en *Cementerio de tordos*

MARICRUZ CASTRO RICALDE Tecnológico de Monterrey, Toluca

Sergio Pitol finalizó la novela corta «Cementerio de tordos» en 1980, en la ciudad ucraniana de Lwów. Dos años después, clausuró el volumen de narraciones del mismo nombre con esa *nouvelle*. En 1982 también comenzó a circular la novela *Juegos florales* y en ella fue incluida como su capítulo IV.¹ Tales entreveramientos se habían manifestado plenamente una década antes en su primera novela, *El tañido de una flauta* (1972), recibida por la crítica como un parteaguas en la obra del veracruzano.

Los títulos mencionados, junto con los cuentos de *Nocturno de Bujara* (1981) (después reagrupados en *Vals de Mefisto* en 1989), se enclavan en lo que se ha denominado un segundo ciclo en su narrativa. Éste apela a lugares exóticos o cosmopolitas como Venecia (en *El tañido*), Roma (en *Cementerio*), Bujara y Samarcanda (en *Nocturno*). En los textos de esta etapa se agudizan las estrategias discursivas exploradas por la tradición clásica. Algunas son la inclusión de ciertos momentos epifánicos que operan como pivotes de relevancia extrema para los itinerarios narrativos, la proliferación de ambientes y personajes, la aparición de situaciones límite, las duraciones disímiles de los distintos hilos narrativos que pretenden construir una atmósfera pesada, enrarecida (Castro Ricalde, «Sergio Pitol. Una literatura» 120-121). Pero, sobre todo, explica el autor: «cierta aspiración a las formas mayores, a los relatos paralelos, a las cajas chinas, a la «puesta en abismo», donde un relato encierra a otro relato, que a su vez

<sup>[1]</sup> El libro asienta la fecha, el lugar de inicio (Jalapa, 1967) y el de término (Moscú-México, 1980-1982). Estos datos, que en apariencia sólo abonan la curiosidad del lector o facilitan la cronología de sus obras, contribuyen a respaldar la idea del firme vínculo existente entre el derrotero vital del autor y sus ficciones.

encierra a otro, y entre relato y relato se tienden los puentes, hasta crear una arquitectura un poco compleja» (Cázares *El caldero* 211).

Elizabeth Corral fundamentó su estudio sobre lo que entrañan los vínculos entre algunos de esos mecanismos en la idea de una combinatoria, a partir de otro sugerente título de este creador «¿Un Ars Poetica?», incluido en *El arte de la fuga* (1996). Ella asienta que las lecturas son diversas, dependiendo del género narrativo: los efectos difieren si se trata del cuento, de la *nouvelle* o del capítulo de una novela: «Pitol juega con las metamorfosis de los textos dependiendo del entorno en que se insertan» (60, 71). Este eje ya lo había advertido Teresa García Díaz cuando, al analizar *Juegos florales*, argumentó que esta novela «agrupa los tópicos de toda su obra», a la cual le confieren «muchos matices e integran el *ars combinatoria* del escritor» (244). De aquí que al asumir Billie Upward «la autoría del relato veneciano, transforma el vínculo y la trascendencia del arte en los personajes de Pitol» (244).

Tanto Corral como Díaz encaran críticamente Juegos florales desde los elementos narrativos que lo estructuran y la pertenencia de «Cementerio de tordos» a un género literario determinado. El asunto es aún más complejo si se consideran criterios editoriales, pues a este mismo texto se le asignan dos clasificaciones diferentes: forma parte de Los mejores cuentos, edición impresa en España en el nuevo siglo, en 2005; y en 2012 es incluido en el acervo de La novela corta. Una biblioteca virtual, dentro de la colección «Novelas en campo abierto 1922-2000». En el primer caso se lee como «Cementerio de tordos» cuyo título alude al cuento del mismo nombre sobre el cual gira la trama. En el segundo, como Cementerio de tordos.

Tales observaciones invitan a indagar en la organización de este relato, en mi deseo de enmarcarlo dentro del canon de la novela corta. A sabiendas de que la estructura que lo sustenta favorece su eficaz operación en un conjunto más amplio (dentro de *Juegos florales*), no me detendré en este aspecto.

<sup>[2]</sup> Un acercamiento más o menos similar podría efectuarse con dos de los capítulos de *El tañido de una flauta*, editados antes como narraciones independientes. Se trata de «Ícaro» y «La aparición de la falsa tortuga». Sin embargo, el texto que he seleccionado, «Cementerio de tordos», se aviene mejor al propósito de estas líneas debido a que lidia con el cuento del intratexto (del mismo nombre) y al ser una novela corta bien puede funcionar como un volumen independiente: como *Cementerio de tordos*.

En cambio, me centraré en su rol de texto autónomo. En él, el diseño de cajas chinas tan característico de la obra de este prestigiado escritor mexicano funciona decisivamente a nivel intratextual: pone sobre la mesa los componentes que lo cimentan y las opciones estructurales por las que se van decantando los múltiples autores ficticios-narradores-personajes.

Intento profundizar en el sugerente planteamiento de Gilles Deleuze v Félix Guattari (1994) acerca de la novela corta, en mi pretensión de mostrar que las variadas modalidades de la estructura abismada son un componente esencial de este género siempre y cuando se les considere desde las tres líneas que lo articulan. Esas «líneas vivientes, líneas de carne» por las que todo pasa (en ellas, entre ellas, en su posibilidad de disolución) (199-210). La primera sería la línea dura o molar. Es la más perceptible de todas debido a que alude a todo lo medible, lo contabilizable. Mediante ella se designa, casi sin titubeos, cuándo ocurren los acontecimientos, en dónde, qué vincula a los personajes, a qué grandes segmentos pertenecen («Estados, instituciones, clases»). Está hecha para «garantizar y controlar la identidad de cada instancia, incluso la identidad personal» (200). La siguiente línea es la flexible o molecular. Ésta advierte lo subterráneo, lo menos localizable. Si en el segmento anterior podemos hablar de la existencia de parejas (dos entidades separadas aunque relacionadas), en éste tendríamos que detectar la presencia de dobles (entidades en la que una refleja a la otra, aun cuando no compartan un mismo espacio, tiempo o filiación). Éste es el ámbito de lo secreto, de un presente definido por lo que ha ocurrido sin que pueda señalarse con exactitud qué ha sido esto. Si en la línea dura se dice, aquí late algo más como si existiera una «subconversación». Por último, la línea de fuga invita al estallido, a la desaparición de los segmentos anteriores. Invoca a la abstracción, a la «aceptación tranquila de lo que sucede en la que ya nada equivale a otra cosa» (202). Por lo tanto, el pasado no contiene secreto alguno porque aquél no existe más. Es la desterritorialización, es la existencia del otro clandestino la que no se sospecha.

El recurso artístico de la *mise en abîme* leído desde el entreveramiento de esas tres líneas sería, cierto, un instrumento para reflexionar sobre el proceso de creación, acerca de la naturaleza de los textos y los efectos

imprevisibles de la recepción; y también apuntaría hacia un más allá: hacia la inquietud producida porque la anécdota primera, lejos de circunscribirse a la ficción (a los marcos de las líneas duras de Deleuze y Guattari), se desborda y alcanza a todos y cada uno de los niveles de representación expuestos en *Cementerio de tordos*. En síntesis y siguiendo la idea de Luis Arturo Ramos, el propósito de las siguientes líneas radica en discutir cómo esta novela corta aprovecha ciertos referentes consolidados del género y, al mismo tiempo, los tensa, los debilita o los descarta (37-48). El canon, entonces, amplía sus márgenes y adopta una nueva configuración en la novela corta *Cementerio de tordos*.

#### Estructuras de la narración en Cementerio de tordos

En un estudio de recepción, Teresa García Díaz afirmó que «Salvo reseñas, hay muy pocos artículos y ensayos dedicados a *Juegos florales*» (243). En poco más de una década la situación no ha cambiado demasiado, si tomamos como unidad de medición la preferencia de la crítica hacia el análisis de los primeros cuentos («Vitori Ferri cuenta un cuento», «Los Ferri»), su primera novela *El tañido de una flauta, El desfile del amor* y *Domar a la divina garza* de la trilogía del carnaval y el volumen *El arte de la fuga*. Y cierro aún más: en el conjunto de las narraciones, «Cementerio de tordos» ha sido muy poco frecuentada en este tenor. Para Laura Cázares es uno de «los cuentos olvidados» («Los cuentos» 111).

El volumen de referencia se distingue por su complejidad estructural. Los recursos compartidos con otros textos de ese periodo<sup>4</sup> se con-

<sup>[3]</sup> Laura Cázares efectúa una aseveración parecida aunque dirigida a lo poco que se ha detenido la crítica, en la década reciente, a su producción cuentística y en especial a lo que ella clasifica como «los cuentos olvidados». Aquellos que sólo se publicaron una vez, los que aparecieron varias veces en textos editados de manera muy próxima temporalmente y los que se editaron «en publicaciones distanciadas»: «La palabra en el viento» y «Un tiempo para la noche» ilustran la primera opción; «Hora de Nápoles» y «¿En qué lugar ha quedado mi nombre?», la segunda; «Tiempo cercado» y «Cementerio de tordos», la última («Los cuentos» 111).

<sup>[4]</sup> Aunque no exclusivamente: la puesta en abismo volverá a aparecer y fungirá como un elemento nodal para la estructura de sus siguientes novelas: *El desfile del amor* (1984) y *Domar a la divina garza* (1988). Esa misma función tendrá en una obra que mezcla la autobiografía con recursos de la ficción, *El viaje* (2000). Y lo explorará libérrimamente en *El mago de Viena* (2005).

juntan con la decisión del autor de experimentar con, por lo menos, una cuádruple experiencia de estructuras narrativas en *Cementerio de tordos*. Siguiendo un orden de menor a mayor concentración narrativa, por una parte ese título corresponde a lo ocurrido en una historia que inicia con una cena en la casa del niño protagonista, a la cual acuden los jóvenes Lorenza y Huberth Compton, hijos del gerente del ingenio que visita el pequeño durante sus vacaciones escolares. La narración continuaría con la excitación de la muchacha, quien evoca a la estrella de la película que acaba de ver, *La viuda alegre* de Ernst Lubitsch. Su animación se acaba súbitamente cuando alguno de los «miles de pájaros enloquecidos», se estrella contra un vidrio y cae sangrando «a sus pies» (287). De esta forma, los tordos inertes del título se asociarán a la corrupción que intuye el infante, después de haber escuchado la acusación de que Lorenza es amante del padre de sus compañeros de juegos.

La segunda trama es la de un escritor que en «escuálido cafetucho de Roma... imagina a un niño, a su familia, vecinos y amigos, y describe el momento en que por primera vez conoce el mal, o, mejor dicho, el momento en que descubrió su propia flaqueza, su carencia de resistencia al mal» (272-273).<sup>5</sup> La presunta infidelidad del ingeniero Gallardo con Lorenza Compton será el eje de esa revelación.

Tercer estrato: un joven escritor (cuyo nombre nunca se enuncia) vive en Roma y asiste a las reuniones de un grupo de intelectuales, Orión, aglutinado por la poderosa figura de Billie Upward. Éste le rechaza uno de sus escritos, pero admite las virtudes de «Cementerio de tordos»; «en aquel tiempo envidiable... le sobraban historias» (270). Es él quien construye al escritor personaje (el del segundo estrato) que imagina al niño protagonista del texto primero, el cual será publicado y funcionará como «un

<sup>[5]</sup> Aun cuando presenta algunos errores tipográficos y experimentó varios cambios (de vocabulario, uso de preposiciones y puntuación esencialmente) en la versión de *Juegos florales*, opto por citar de la edición de 1982 de Grijalbo, al ser la primera en la que se dio a conocer como texto autosuficiente. No obstante, al hacerlo, prefiero designarla como *Cementerio de tordos* (tal y como se ajustaría en el caso de la edición electrónica de la UNAM) y no como «Cementerio de tordos», cual correspondería en la versión de Grijalbo y en la de Anagrama (*Los mejores cuentos*). Ello, para no provocar más confusiones a la hora de mencionar el cuento publicado (intradiegéticamente) y el título de la *nouvelle* (de naturaleza heterodiegética).

puente a otras cosas» (297). Crea afiebradamente su trama, en «un café carente de gracia» como el del autor-personaje del nivel previo.

Cuarto estrato: El narrador es el personaje focalizador de la *nouvelle Cementerio de tordos*, inserta en el libro que apareció en 1982. Personaje, a su vez, focalizado por un alguien no identificado —el autor implícito—que cuenta la historia desde la tercera persona del singular. El personaje es un escritor frustrado, un académico que llega a Roma con su pareja Leonor, veinte años después de haber publicado «Cementerio de tordos». En este nivel se desarrolla el presente que origina todos los demás estratos y que detona semejante juego de espejos, al intentar reproducir las condiciones en las que pudo gestar aquel relato. Por lo tanto evoca con insistencia el tercer estrato, en su afán por identificar la veta creadora que creyó descubrir dos décadas atrás: «Gracias a él pudo pasar a otras formas; pero por muy poco tiempo, desgraciadamente» (297). La revisitación a «ese texto olvidado» lo impulsa a evocar el café en donde lo imaginó y del que «ni siquiera recuerda el nombre... ya no existe» (273).

A diferencia del cuento que «pone en juego actitudes, posiciones, que son despliegues y desarrollos», la novela corta «pone en escena posturas del cuerpo y del espíritu, que son como pliegues o envolturas» [las cursivas pertenecen al original] (Deleuze y Guattari 198). En Cementerio de tordos, cada trama entreverada en otra, lejos de abrir el sentido y fungir como una explicación de la capa «menor» (en este caso, el primer estrato, el formulado desde los mecanismos para construir un texto ficticio), se arrebuja, se frunce y propicia un anudamiento mayor con las demás historias. El movimiento es distinto cuando se inserta como un apartado de la novela Juegos florales. En él opera como una «posición del cuerpo» a la manera del cuento, dirían Deleuze y Guattari, en cuanto a que se despliega para interactuar con la unidad mayor. El capítulo VI coopera en el desentrañamiento de los sentidos generados por el antes y el después en la novela. La nouvelle, en cambio, aprovecha las arrugas, los dobleces que impiden apre-

<sup>[6]</sup> Laura Cázares rastrea y especifica de qué manera Juegos florales «se forma a partir de varios textos previos o pre-textos» (El caldero 105-114). No obstante, no se detiene en el capítulo «Cementerio de tordos».

ciar la totalidad del tejido narrativo. Se genera así la forma del secreto, la atmósfera que conduce a preguntarse: ¿qué ha pasado?

Por lo tanto tal sistema de engranajes, se mueve de manera distinta en la novela corta porque sus fines no son los mismos que los de la novela o el cuento. Lo evidencia la aseveración final de *Cementerio de tordos*, cuando se refiere al efecto benéfico del cuento en el escritor joven: «De cualquier manera escribir esa historia le hizo sentirse libre de la infancia, del pasado... Y, sobre todo, libre por fin del temor a Billie Upward» (297). Al respecto, aclara Elizabeth Corral: «Eso dice, pero en *Juegos florales* sabemos que no es cierto» (63). Aunque en la novela corta de nuestro interés intuimos que el escritor maduro no está diciendo la verdad, pues el peso de la opinión de Billie sigue estando presente veinte años después, no es posible asegurarlo del todo. Prevalece algo que está fuera del alcance de la mirada lectora. No obstante, la arquitectura de la noveleta sugiere que su objetivo no es producir un secreto para que, finalmente, sea revelado. Su propósito es crear una forma narrativa basándose en la manera como se construye el secreto. Se trata de una cuestión de *postura*, no de *posición* del cuerpo.

## «¿Qué ha pasado?»: El canon de la novela corta

Para Deleuze y Guattari no es complicado diferenciar el cuento de la novela corta. Ésta responde a las preguntas: ¿Qué ha pasado? ¿Qué ha podido pasar? (197), cuestionamientos que se refieren a la modalidad, a la expresión. En este sentido, prosiguen, la novela corta es «una última noticia» que juega «con un olvido fundamental». Ambos la acercan a «la forma del secreto que permanece inaccesible» (forma del género), a la semejanza de pliegues o envolturas, «posturas del cuerpo» que apuntan hacia el contenido (198). Expresión, forma y contenido se presentarían de manera distinta, dependiendo del género literario. Señalan «que la novela corta se define en función de líneas vivientes» (199) que atraviesan todo tejido,

<sup>[7]</sup> Leer Cementerio de tordos desde la propuesta de Ricardo Piglia (2006) es muy seductor, dadas las características de la novela corta de Pitol. Me he decantado, no obstante, por trabajar el término de acuerdo con los planteamientos de Deleuze y Guattari y la manera como resulta un elemento fundamental de la segmentación flexible que permea a la obra toda. De aquí que no distinguiré entre secreto, enigma y misterio y emplearé los términos como sinónimos.

individuos, grupos. Identifican los tres tipos descritos anteriormente: la segmentaridad dura, la molecular y la línea de fuga. Cada una posee características propias y son múltiples en sí mismas. Las describen como «paquetes de líneas» cuyas particularidades difícilmente redundarían en su jerarquización: ninguna es más importante que la otra, no aparecen ordenadamente, existen en su simultaneidad y, por ende, ninguna trasciende a costa de las demás. «Cada una actúa en las otras» (209).

Leer Cementerio de tordos desde la propuesta de estos teóricos franceses parecería un movimiento natural, desde el momento en que (como acontece en otros textos de Pitol) parte de la composición de la obra se fundamenta en algo que se entrevé pero lejos de aclarar «¿qué ha pasado?», lo ensombrece, lo empaña aún más. Me he solidarizado con el veracruzano y sus exégetas cuando han aludido a las cajas chinas como el esquema fundamental de este relato. Pero hay un más allá: en ellas, a simple vista, se detectan cambios formales que las diferencian. Una contiene a la otra y aunque su diseño es fundamentalmente el mismo, es imposible confundirlas. Existe por lo menos un factor esencial en su arquitectura y ése es el tamaño. Dichos trazos se asocian con las líneas duras, «de corte molar» que delinean segmentos en donde reina el orden y están poblados de elementos sobrecodificados. En ellas, «todo el mundo será juzgado y rectificado según sus contornos, individuos o colectividades» (205).

Nuestro autor juega con los cortes duros, lo cual repercute en la estructura imbricada de todos los estratos descritos y, principalmente, en los significados que hacen estallar las líneas de fuga del relato. *Cementerio de tordos* muestra la existencia de un mundo, con sus sociedades, con sus instituciones, que se obstina en levantar fronteras, asignar lugares, especificar jerarquías. El ingenio es una muestra de ello, en el férreo delineamiento de sus espacios:

Un largo muro rodeaba la fábrica, la casa y los jardines que la ceñían, así como los centros de esparcimiento: el hotel para huéspedes, el club de damas situado en los altos del restaurante, las canchas de tennis [sic] cuyo objeto era separar aquel flamante oasis del resto del pueblo. Del otro lado del muro vivían los obreros, los peones y los comerciantes: gente de otro color y de otro pelaje (274).

En los distintos estratos es indiscutible la utilidad de esos cortes molares para quienes los aceptan e inducen a su proliferación. El universo es normado y con él sus sujetos y sus comportamientos. Así como es impensable que los residentes habituales del ingenio acepten al gordo Valverde, el hijo del comerciante del pueblo, o a los niños de los chinos que atienden el hotel también lo es que la comunidad apoye la supuesta relación ilícita entre Lorenza Compton y el ingeniero Gallardo, aun cuando la esposa les sea profundamente antipática. Pitol delata la ineficacia de tales cortes: aquéllos entran a jugar al ingenio, hay «puentes entre ambos mundos» (las sirvientas), los amantes pueden serlo en la clandestinidad. Tales ejemplos, pertenecientes al nivel de la expresión, presentan sus correlatos en la forma y el contenido de la novela corta, en cuanto a cómo actúan y son aprovechadas las líneas molares, por lo menos, en dos sentidos. El primero, al contribuir a diferenciar los estratos narrativos (a través de ellas distinguimos qué caja china encaja con cuál) y a subrayar la necesidad de su existencia. El segundo, su relativa inoperancia y la importancia de su interacción con las moleculares y las de fuga.

Por una parte, en esta *nouvelle*, todas las historias son asimétricas en extensión, en volumen de datos, en tratamiento. En lugar de aparejarla a la estructura de las muñecas rusas, acerco la de *Cementerio* a la de las líneas vivientes bosquejadas por Deleuze y Guattari, ya que sus niveles narrativos no están firmemente separados y mucho menos divididos. Su formación es rizomática, con una tendencia al caos y al estallido de los sentidos (efectos de las líneas de fuga), en una «desterritorialización absoluta». Las historias se tocan, una invade a las otras; su constitución se asienta en sus relaciones recíprocas sin que por ello dejen de ser distintas entre sí.

Cuando el autor implícito asienta: «Imaginó a un narrador sentado en un escuálido cafetucho de Roma lanzado a la reconquista de los espacios donde transcurrió su niñez. Un escritor que a su vez imagina a un niño, a su familia...», presumiblemente trae a la escena al narrador del tercer nivel, el joven escritor que crea a otro que a su vez (y dentro de la primera historia) configura la obra que finalmente fue publicada. Pero semejante complejidad se enrarece en párrafos posteriores, a pesar de la fuerte

advertencia que hay en ella: «En cierta forma se trataría de una investigación sobre los mecanismos de la memoria: sus pliegues, sus trampas, sus sorpresas. El protagonista tendría su edad. Muy niño, a la muerte de su abuelo, un ingeniero agrónomo, la familia se había dividido...» (273). ¿No es igualmente posible atribuirlas al autor imaginado que estructura el relato del primer nivel como al joven escritor del tercero? Y si existe un deseo de recuperar el pasado, ¿cuánta confiabilidad le adjudicamos a estos enunciados, si lo que ocurrió con el joven escritor sólo puede ser recordado por el personaje focalizado del cuarto estrato, el del presente de la historia?

## La segmentación dura en la constitución de la novela corta

El cuento dado a conocer tiempo atrás en *Cementerio de tordos* funciona como una línea dura, evidente y separada de la vida «real» del narrador joven. Dado que ha circulado y ha sido leído, parecería que podría tratarse de una entidad cerrada. La diferenciación entre la extra y la intradiégesis no favorece la interacción con las demás historias. Pero al haber en ella más de un «sucio secretito», algo que «permanece inaccesible», apunta hacia la necesidad de vincularlo con ellas. Y el que despierte en el adulto viajante nuevas preguntas, el que se esfuerce por interrogar al texto y al proceso de escritura demuestran la presencia de un gran número de líneas de fisura, moleculares.

El escritor joven hace «notas sobre aquellas lejanas vacaciones» en el ingenio (272). De ahí sale la trama del cuento sobre ese protagonista que se esfuerza en recordar los espacios de su niñez. Dice, en la noveleta, «En un momento siente que su narrador corre el riesgo de sumirse horas enteras en trivialidades, en recuerdos que en nada contribuyen al desarrollo de la anécdota y que tampoco creaban por sí una significación» (279-280). Pitol se aleja de los segmentos bien determinados «que proceden por cortes [cursivas en el original] demasiado significantes, haciéndonos pasar de un término al otro, en "opciones" binarias sucesivas: rico-pobre» (Deleuze y Guattari 203). Favorece las líneas flexibles, moleculares, en lugar de los cortes molares, incisivos, que proporcionan a la lectura información

tajante y no dan lugar a titubeos sobre a quién de los sucesivos escritores (¿al segundo, al tercero, al cuarto?) atribuir la cita previa. Esto lo trabaja desde la expresión («¿qué ha pasado?»: ¿quién de todos los narradores chapalea entre las digresiones?) pero también desde la forma debido a que las fisuras son tenues, «más sutiles y más flexibles». Del «qué ha pasado» se desplaza a los territorios del secreto, a sus líneas arborescentes. Lo abierto, lo explícito de la segmentaridad dura se visibiliza sólo cuando ya ha acaecido en la molecular.

Pitol opera en dirección inversa: las líneas flexibles son delatadas e incitan a situarlas en los territorios de los segmentos molares. Gérard Genette enumera varias fuentes subjetivas y metadiegéticas: «recuerdos de personajes, sueños, presencias fantasmáticas, anticipaciones, distintas fabulaciones...» (18), esenciales para la obra analizada. Estas fuentes, en razón de su débil codificación diegética (¿qué significan y para quién?) operan en el segmento molecular gracias a su ambigüedad, a su poder de alusión. Sin embargo, el autor decide objetivarlas. Las menciona como tales: «Un sueño fue decisivo para echar andar los mecanismo de la creación... escribió el cuento como entre fiebre» (270). La nominación («sueño», «creación», «cuento») y la modalización («como entre fiebre») contribuyen a diegetizar, a permitir que dichas fuentes funcionen lo mismo como figuras del relato (por lo que implican, por aquello a lo que aluden como parte de las líneas flexibles) que como figuras del discurso. Éstas son fuertemente acotadas y no es difícil asignarlas al ámbito duro y delimitado. Los estratos narrativos diferenciados, a partir de la mise en abîme, las ubica en niveles específicos (el pasado del escritor maduro, el del escritor joven, el del escritor imaginado que imagina).

Las cajas chinas de *Cementerio de tordos*, entonces, adquieren una textura particular, porosa, que consiente la filtración de elementos, su interactividad, su maleabilidad. No se trata tan sólo de las imbricaciones existentes dado que cada una de ellas plantea también sus propias líneas de fuga. Lo propicia a través de sus enigmas multiplicadamente enrarecidos alentados por sus continuas digresiones (que abren las posibilidades de nuevos derroteros narrativos) y de la persistente superación de los per-

sonajes desdoblados en cada nivel de la novela corta. De los siguientes dos segmentos, el flexible y el de fuga, me ocuparé en los siguientes apartados.

# La segmentación flexible y los enigmas en la novela corta

En la novela corta, aducen Deleuze y Guattari, «Nunca se sabrá lo que acaba de pasar» (198). Y en el escrito de mi interés, es tarea por demás imposible, consecuencia de los múltiples tamices con que han sido cernidas las acciones: el de la memoria, el de la voluntad de que sólo ciertos datos sean destinados a un texto de ficción, otros sean hechos a un lado y unos más no hayan sido convocados siquiera. Ello, en el supuesto de que sea sólo un asunto el que se desee aclarar. En cambio, en *Cementerio de tordos*, las incertidumbres se ciernen en cada nivel e internamente se multiplican. Por ejemplo, en el primer estrato: ¿vieron algo los niños que corrobore la acusación del gordo Valverde?, ¿realmente había un vínculo sexual entre el ingeniero y Lorenza?, ¿Gallardo mató a su esposa?

Luisa Valenzuela previene sobre el peligro existente entre la dupla escritura-secreto. Riesgo exacerbado cuando se develan los entresijos de la primera (36). Compartirlo erige una complicidad que es, al mismo tiempo, una amenaza (¿revelará el lector mi secreto?, ¿hasta cuándo lo guardará para sí mismo?). El pequeño de la historia publicada se siente culpable porque se ha convencido de haber cometido «un descuido verbal, una delación». La apertura de ese supuesto secreto (porque ni su hermana ni él vieron nada comprometedor, sólo a dos personas que le parecieron preocupadas, ausentes, y hablando en voz queda) es, para los sucesivos escritores de la anécdota de los distintos niveles enlistados, la puerta de entrada de otros yerros, otras flaquezas: para el autor protagonista del último estrato, no haber acompañado a su madre en los días posteriores al fallecimiento de su padre. Para el narrador de veinte años antes, el sueño en el que da a conocer las actividades ilícitas de su anciano pariente. En él reconoce que «por su culpa, por haber hablado delante de un soplón, perseguían a su auelo [sic]» (272).

La segmentaridad flexible «está hecha de silencios, de alusiones, de insinuaciones rápidas, que se prestan a la interpretación» (Deleuze y

Guattari 202). Hay un mundo que bulle debajo de la abundancia de explicaciones; algo aletea detrás de la precisión de la línea dura y salta a la vista de los ojos lectores. Con excepción de Valverde («Lorenza ya perdió la vergüenza. Por eso se volvió la querida de tu papá» (288)), ninguno de los personajes pregunta o habla abiertamente de las relaciones entre Gallardo y la joven Compton. Esta circunstancia que aflora en todos los estratos de la novela corta no sólo revela el resquebrajamiento de los vínculos comunitarios sino funciona como un microcosmos que espejea muchos otros. El enigma es el centro de los relatos y es una estría delatora de otros ejes temáticos como las tensiones latentes entre el escritor maduro y el recuerdo de Billie Upward: ¿qué le amedrenta de ella?, ¿por qué lo libró «del temor a Billie Upward» haber publicado ese cuento? («¿qué ha pasado?»). Es una estría que va más allá de los «pliegues», las «trampas», las «sorpresas» propias de los mecanismos de la memoria. De éstos es consciente el escritor joven. Los dobleces, los correspondientes a las líneas de fisura, permean los segmentos duros y abrazan los de fuga. Sólo mediante ciertas pulsaciones, acomodamientos y el impulso de preguntar ¿qué ha pasado?, se intuye que ciertos temores encubren algo mucho más profundo. Posiblemente, detrás de Billie se encuentra la ansiedad por no ser un escritor libre de ataduras. Es tan sólo el autor de «ensayos, artículos y ponencias» cuyas estructuras le impiden bucear en las grietas de la memoria. El efecto del sentimiento de culpa es la dependencia a las apariencias y no a la realidad. Por eso, el niño imaginado, el infante recordado o el pequeño soñado nunca delatan, pero están convencidos de haberlo hecho.

Los secretos pueblan la novela corta. Algunos de ellos apenas se sugieren, laten en el recuerdo del escritor y no llegan a esbozarse del todo. No por ello dejan de espesar la atmósfera con desconfianzas, medias palabras e insinuaciones. Por ejemplo, los feligreses «se sentían timados por supuestas anomalías en la colecta para comprar una campana» y riñen con el sacerdote del pueblo. A consecuencia de ello, «su familia, muy ofendida, dejó de frecuentar la iglesia» (275). ¿Tenían algo que ver sus tíos con esas acusaciones?, ¿la inasistencia al templo, en adelante, se debió a que el cura no defendió a sus tíos?, ¿ocurrió algo imposible de precisar porque «Miles

de cosas se le confunden; no sabe con exactitud en qué viaje ocurrió tal o cual incidente» (273)?

La anécdota del posible adulterio apunta a otra dirección, característica notable de los segmentos flexibles. Su doble es el probable asesinato. Por un lado, correlato del primer secreto es que «Curiosamente nadie aludió a Lorenza». La imbricación de la línea dura con los otros dos segmentos sitúa en un primer plano, de nueva cuenta, la noción de pertenencia, jerarquías y fronteras que delimitan un adentro y un afuera. Así, la comunidad del ingenio («un grupo cerrado, compacto y a momentos hostil» 278) opta por proteger a una Compton, portadora «del elemento de extranjería que había en las [familias] del ingenio», rasgo del que carecía tanto la prole de los Gallardo como la del protagonista recordado por el joven escritor.8

Por el otro, persona alguna le imputa el crimen a Gallardo. No obstante, «Una sombra de desconfianza manchaba todo el episodio» y es despedido. El cese laboral por la sospecha del crimen no se menciona. A cambio de ello, «se le atribuyeron ciertas irregularidades en el trabajo» (295). Es decir, en el segmento molar no se admiten las irregularidades, las fallas, los pecados: ni adulterio ni crimen. Ambos son los tordos enterrados en los espacios del ingenio. Éste, un cementerio que resguarda los cuerpos en putrefacción, los cadáveres que no son expuestos a la luz.

Tal juego de dobles se presenta en repetidas ocasiones como la mencionada traición hacia el abuelo y la culpa por haber confirmado la infidelidad de Gallardo a su esposa. Así, los escritores de cada estrato operan como un símil de los otros.<sup>9</sup> Esto ocurre en el estrato de las estructuras

<sup>[8]</sup> Por cuestiones de espacio no voy a detenerme en la relevancia de la digresión como estrategia narrativa en esta novela corta ni tampoco de qué manera es un puente, un conector de los distintos segmentos analizados. No obstante, hay una insistencia en no «desarrollar esas líneas en su cuento porque sabe que eso lo llevaría por otros cauces cada vez más ajenos al tema que se propone tratar» (278). Éste es un recurso frecuente en Pitol: retorna a «temas colaterales, cuya inconexión, entonces, es sólo aparente... dan cuenta de la trama ocultada por el personaje y que se desliza en su discurso, en muchas ocasiones, a pesar de ellos mismos» (Castro Ricalde *Ficción* 125).

<sup>[9]</sup> Tanto los segmentos flexibles como las líneas de fuga desbordan Cementerio de tordos. El argumento del cuento rechazado por Billie y el grupo Orión es el germen de El desfile del amor (la protagonista que organiza una fiesta con el propósito de celebrar a un reconocido pintor y darle la bienvenida a su joven hijo que ha estado fuera del país durante algún tiempo). La antipatía, la maledicencia del gordo Valverde son constitutivas de una serie de

pero también en sus intersticios. El autor implícito echa mano de puentes narrativos a fin de hacer más tersa la lectura: «Al autor de Roma, como a su protagonista, le ocurre concebirse por momentos como un personaje dividido por lealtades muy diferentes que no le hacen sentirse del todo a gusto en los varios mundos que frecuenta» (277). Explicita la existencia de varios narradores, las coincidencias entre ambos y con ello alude a los niveles estructurales de la trama. Al mismo tiempo, enfatiza en uno de los ejes sustentadores de toda la obra de Pitol: la inconsistencia de las fronteras, la «desterritorialización absoluta» descrita por Deleuze y Guattari.

### Y para terminar:

### la incesante trayectoria de las líneas de fuga

En los apartados anteriores he pretendido abordar algunos de los cimientos estructurales de *Cementerio de tordos* y de qué manera contribuyen a configurar el texto como una novela corta. La extensión es un asunto irrelevante para el tema; va más allá de «el rigor de una simple suma de palabras o de una arbitraria cuantificación de páginas» (Ramos 39). Juan Villoro recuerda que «Cada historia tiene la escala que le corresponde» y que la economía narrativa no determina los géneros (50, 56). Aunque, puntualiza Ramos, «El tamaño sí importa» debido a que se requiere el suficiente para «construir a la protagonista y a los personajes que la significan, el espacio donde se desenvuelven y los eslabones que constituyen la cadena de acontecimientos significativos que la conducen a ese final» (40).<sup>10</sup>

La novela corta se diferencia del cuento, pues en éste sus elementos (personaje, ambiente y trama) se desarrollan sólo en aquellos rasgos que sostienen el efecto que se desea lograr. También se distingue de la novela donde tales características se despliegan con amplitud a fin de conectar más acontecimientos, más espacios o más personajes (o todos a la vez). Cementerio de tordos, según he deseado apuntalar en este trabajo, ejemplifica ese punto intermedio que lo sostiene como género autónomo.

personajes que luego desarrollará como ocurre con Dante C. de la Estrella en *Domar a la divina garza*.

<sup>[10]</sup> Ramos se refiere a su propia novela, Mickey Mouse y sus amigos (2010).

El complejo orden de la narración de la noveleta de Pitol exige la expansión de sus elementos, pues de otra forma sería imposible conseguir la densidad de la atmósfera que enrarece los asuntos tratados. Éstos, sin embargo, no se multiplican con la libertad del género novelesco. Para ello, el autor implícito refuerza la presencia del segmento flexible, la composición molecular del secreto, en el que sabemos que algo ha pasado (algo se ha roto, se ha corrompido), pero no ha sido dejado atrás: sigue estando presente. Hay asuntos no resueltos más allá de los expuestos en el segmento duro (la posible infidelidad, el posible asesinato). Pero al echar mano de la *mise en abîme*, al proponer historias que se enmarcan entre sí (aunque asimétricamente), la repetición recorta la proliferación y las presenta *casi* como si fueran la misma.

Dice Luisa Valenzuela: «el peligro no reside en el hecho en sí [dibujar una palabra después de otra], sino en el hilo sutil que se genera entre la mano material que va asentando letra tras letra y todo lo abismal que acecha por detrás, listo a saltar al menor descuido» (36). Al ser el proceso de escribir la plataforma que articula la superficie textual, la eficacia de Cementerio de tordos descansa en las dudas que insinúa la segmentaridad molar, estrategia favorita del autor: nada es lo que parece, hay que desconfiar de los narradores sucesivos. En lugar de que la repetición afiance el sentido, trabaja en favor de la duda y funciona como un puente vinculador de los distintos segmentos de la narración. Las palabras plasmadas cobran una dimensión diferente por lo que está «detrás, listo a saltar al menor descuido». Por ello, aunque los escritores de cada estrato afirmen que han sido delatores y carguen con esa culpa el resto de sus vidas, la lectura cuidadosa de los hechos descritos revela la inexactitud de esa apreciación. La realidad (esa línea dura del relato) pierde peso debido a que los comportamientos y emociones de los personajes operan no en función de lo que ha ocurrido sino de lo que creen que ocurrió. De aquí que la frágil e inaudible madre de los Compton posea un cerebro infantil para el narrador («un caso de debilidad mental») y para sus hijos, sea quien está en todo («ustedes la conocen, su fortaleza es la de un roble») (280, 282).

Algo de lo anterior intuye Valdés Manríquez cuando observa que al Mal se accede de pronto, como en la escena «cuando una parvada de tor-

dos que penetra por una ventana sugiere la transformación de Lorenza Compton en la Reina de la Noche al momento de aletear y graznar sobre su cabeza» (151-152). Leer a la joven como parte de la tercera línea, la de fuga, es admitir el derrumbe de los límites de todos los segmentos. Lorenza es una y otra, la viuda alegre y la Reina de la Noche pero también, vector desterritorializado, el temor hacia la transgresión. Ni siquiera representa la violación de las normas del ingenio o de la moral, pues nadie puede asegurar qué rol ha desempeñado en las sospechas de adulterio, de asesinato. Ella es la abstracción de los temores colectivos que permean a los personajes. Es el arriba del ingenio, el abajo en donde los tordos yacen.

Si la metaficcionalidad y la explicitación de una poética contribuyen a la complejidad del texto, Pitol, consciente de las numerosas tramas, cada una con su respectivo escritor ficticio, ofrece un abanico de gentilezas a sus receptores, a fin de que puedan transitar con fluidez de una capa a otra. Como parte de la novela Juegos florales, tales puentes serían menos perceptibles, pero en este texto reaparecen con constancia para anudar cada nivel narrativo. Por ejemplo, cuando el veracruzano mantiene el título «Cementerio de tordos» en casi todos los estratos (el nombre como leit-motiv) insiste en esa línea de fuga que advierte sobre el origen de la corrupción de los seres, localizable en la ficción (el cuento), en el proceso de escritura, en el recuerdo, en la vida presente del escritor protagonista. Dicho título reviste otros matices, una vez consumada la lectura: la creencia inicial, que finalmente se cae a pedazos, de poder conservar la inocencia, la integridad, siempre y cuando el sujeto se mantenga al margen de las circunstancias, del contexto. La comprensión de Cementerio de tordos desde sus segmentos duros, flexibles y de fuga asegura lo infructuoso de esta empresa, pues no hay muros impenetrables, fronteras infranqueables, líneas delimitadas, sólidas e inquebrantables. En todo caso, la descomposición, la conciencia del paraíso perdido se gesta en el interior. Así recuerda el escritor la explicación del ingeniero Gallardo: «cualquier animal muerto se agusanaría, porque era el cuerpo quien contenía los gérmenes de putrefacción y no el exterior de quien los introducía» (283). 11

<sup>[11]</sup> Como en otro momento he observado, se introduce una modalización en los enunciados que vela todavía más la exactitud de los hechos («El ingeniero diría algo que el chiquillo

El título es el mismo en el cuento de *Los mejores cuentos* y la *nouvelle Cementerio de tordos*. El capítulo IV de *Juegos florales* no es alterado sustancialmente en relación con la versión que circuló por primera vez. ¿Qué ha pasado? El texto de Pitol se ha convertido en sí mismo en una línea de ruptura porque ésta se desperdiga, encuentra la manera de rebasar bordes y fronteras: «como cuando se agujerea un tubo, y no hay sistema social que no huya de todas las metas, incluso si sus segmentos no cesan de endurecerse para obstaculizar las líneas de fuga» (Deleuze y Guattari 208). Por sus múltiples líneas vivientes que coexisten, se imbrican y transforman su naturaleza, *Cementerio de tordos* posee la consistencia gaseosa que Luis Arturo Ramos advertía, característica de la novela corta.

### Bibliografía citada

- Castro Ricalde, Maricruz. Ficción, narración y polifonía. El universo narrativo de Sergio Pitol. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2000.
- —. «Sergio Pitol. Una literatura de carnaval». En De la realidad a la literatura. Sergio Pitol. México: Ariel, 2002:109-138.
- Cázares Hernández, Laura. El caldero fáustico. La narrativa de Sergio Pitol. México: Universidad Autónoma Metropolitana-I, 2006.
- —. «Los cuentos olvidados». En Victorio Ferri se hizo mago en Viena. Sobre Sergio Pitol. Coord. Teresa García Díaz. México: Universidad Veracruzana, 2007:109-126.
- Corral, Elizabeth. «La experiencia de la escritura: Cementerio de tordos, de Sergio Pitol». En Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011) tomo I. Coord. Gustavo Jiménez Aguirre. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fundación para las Letras Mexicanas, 2011:59-72.
- García Díaz, Teresa. *Del Tajín a Venecia: un regreso a ninguna parte.* México: Universidad Veracru-
- Deleuze, Gilles; Félix Guattari. «Tres novelas cortas, o "¿qué ha pasado?"». En *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Madrid: Pre-textos, 1994.
- Genette, Gérard. *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- González Rodríguez, Sergio. «La novela de Billie Upward: Venecia-Jalapa y anexas». En *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*. Comp. José Eduardo Serrato. México: Era/Universidad Nacional Autónoma de México, 1994:156-158.
- Piglia, Ricardo. «Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*». En *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. Ed. Eduardo Becerra. Madrid: Páginas de Espuma, 2006: 187-205.
- Pitol, Sergio. «Cementerio de tordos». En *Cementerio de tordos*. Sergio Pitol. México: Grijalbo, 1982:269-297.

no entendería del todo» [283]). El recuerdo, por tanto, es una realidad creada por la percepción del sujeto.

- —. El desfile del amor. México: Era, 1989a.
- —. Domar a la divina garza. México: Era, 1989b.
- -... Juegos florales. México: Era, 1990.
- —. «Cementerio de tordos». En Los mejores cuentos. Sergio Pitol. Barcelona: Anagrama, 2005:149-184.
- —. Cementerio de tordos. En La novela corta: una biblioteca virtual [en línea], consultado el 30 de marzo de 2014, <a href="http://www.lanovelacorta.com/cementeriodetordos/index.html">http://www.lanovelacorta.com/cementeriodetordos/index.html</a>.

Ramos, Luis Arturo. Mickey Mouse y sus amigos. México: Cal y Arena, 2010.

- —. «Notas largas para novelas cortas». En Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011), vol. I. Coord. Gustavo Jiménez Aguirre. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fundación para las Letras Mexicanas, 2011:37-48.
- Valdés Manríquez, Hugo. El laberinto cuentístico de Sergio Pitol. México: Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 1998.
- Valenzuela, Luisa. *Escritura y secreto*. Madrid: Fondo de Cultura Económica/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2003.
- Villoro, Juan. «La novela corta: noticias desde la tierra de nadie». Entrevista de Anadeli Bencomo. En *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011).* Coord. Gustavo Jiménez Aguirre, vol. I. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fundación para las Letras Mexicanas, 2011:49-59.

# A pesar del oscuro silencio de Jorge Volpi: Jorge Cuesta y elecciones afectivas del crack

TAMARA R. WILLIAMS
Universidad Luterana del Pacífico

A pesar del oscuro silencio (1992), obra primeriza del escritor, ensayista, diplomático y fundador de la Generación Crack, Jorge Volpi (1968), es un ejercicio de recuperación literaria que reactiva el interés en la lucidez, la locura y el genio que coinciden en la figura y la obra de Jorge Cuesta, poeta, crítico, y figura clave del grupo posrevolucionario de renovación cultural de los Contemporáneos, quien hasta los años ochenta, en vísperas del cincuenta aniversario de su muerte (1942), era «apenas algo más que un fantasma sugerido por las historias sueltas que circulan sobre su vida» (Arredondo 147). Como tal, la novela combina una mirada retrospectiva con una proscriptiva, trenzadas ambas en un proyecto creativo de renarración bioliteraria que en gran medida recalca la leyenda de Cuesta, circulada vigorosamente en el imaginario mexicano, como poeta maldito y endemoniado en búsqueda del «vasto y fiero abismo» del arte y la forma. Aun reproduciendo la levenda, sin embargo, su redespliegue interviene en, y desestabiliza, ese imaginario. Como proceso de recuperación, la obra lee un presente en el que se entrama una inquietud renovada y agitada en torno al oficio literario, la estética y el campo de producción cultural; una inquietud que también se proyecta hacia un futuro ya que seis años más tarde, en 1996, irrumpe en la forma del Manifiesto Crack, acontecimiento literario que produce un desajuste, sino bien una ruptura, que altera de manera definitiva la trayectoria de la narrativa mexicana contemporánea.

Dicen que he muerto.

No moriré jamás:
¡estoy despierto!

XAVIER VILLAURRUTIA, «Epitafio para Jorge Cuesta».

Como punto de partida y pese a lo obvio, es preciso poner atención al hecho de que el asunto central de *A pesar del oscuro silencio* es la figura de un poeta. Los poetas, dice el novelista y poeta norteamericano Jim Harrison, son unos raros cuya vocación es componer canciones extrañas y hermosas sobre la muerte y el vacío; es explorar «la suspensión indiferente por la cual transitamos todos en este mundo» (citado en McCann). Es quizás por eso, continúa Harrison, que existan tan pocos poetas que sean protagonistas de novelas: «Los dedos del poeta toman un pulso distinto,» afirma, «y resulta difícil para el novelista conjurar un poeta-personaje fidedigno y creíble que no termine nadando en aguas en las que la mayoría —mucho más sensata— se ahogaría» (citado en McCann).

Pareciera ser una excepción, sin embargo, el caso del papel protagónico del poeta en la literatura latinoamericana, tradición que se consolida en el movimiento modernista que a su vez es impulsada por, y que coincide con, tres corrientes literarias —el simbolismo y el parnasianismo franceses y los rezagos del romanticismo— en las que prima el género lírico y que por extensión, instala la figura del «poeta maldito», «réprobo», y «malentendido» en papel protagónico en el género narrativo y de manera destacada y permanente en la trayectoria de las letras hispanas. Y en efecto, desde el debut del «pobre diablo poeta» de «El Rey Burgués», «La canción de oro» y «El pájaro azul» en *Azul* de Darío, hasta las aventuras de Arturo Belano y Ulises Lima en búsqueda de la elusiva poeta real visceralista, Cesárea Tinajero, ha persistido la fascinación y la creación imaginativa en torno a la figura del poeta como una alteridad profética, visionaria, melancólica y oscura a la vez que malentendida y marginalizada por los centros de poder (Rosenberg 138-139).

Dentro de esta larga trayectoria destaca el caso notable en México del desplazamiento deliberado y violento del grupo de los Contemporáneos por la hegemonía cultural pos-revolucionaria que favorecía la narrativa

«auténtica» y «viril» de la Revolución sobre la percibida calidad «afeminada» y el cosmopolitismo de la obra de los integrantes del grupo que incluían a Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer, José Gorostiza, y Jorge Cuesta. El rechazo fue tal que, como lo han documentado Carlos Monsiváis y Guillermo Sheridan, la obra y las actividades del grupo se hundieron en el olvido por aproximadamente cincuenta años. No fue hasta finales de los años setenta, con la publicación de Xavier Villaurrutia en persona y en obra (1978) de Octavio Paz, seguida por la biografía de Jorge Cuesta, Itinerario de una Disidencia (1983) de Louis Panabière, así como una serie de ediciones conmemorativas de aniversarios de vida y muerte de los integrantes del grupo que se crea lo que Adela Franco describe acertadamente como «una plataforma para repensar este grupo tan polémico» (191) y dando comienzo a una labor de recuperación que persiste hasta el día de hoy.

Como lo he sostenido anteriormente, esta plataforma apoya e impulsa la recuperación ficcionalizada de los Contemporáneos en la obra de dos escritores, Pedro Ángel Palou y Jorge Volpi, que revierten a la historia polémica del grupo de los treinta como punto de referencia para su Manifiesto Crack. Y en efecto, los dos grupos literarios comparten paralelos notables. Surgen de contextos similares, principalmente los que resultan de la polémica en torno a la cultura nacional pos-revolucionaria en el caso de los Contemporáneos, por un lado, y un debate similar que acompaña el ocaso del PRI a principios de la década de los noventa para los escritores del Crack, por otro. En torno a los debates, ambos articulan una lealtad al cosmopolitismo urbano no sólo como rechazo a la estrechez de temas y de estilos impuestos por la cultura nacional, sino también como estrategia para enriquecerla. Como los Contemporáneos, cada uno de los escritores de la generación Crack proclaman su independencia estética ante sus coetáneos invocando la regla de Darío, «sé tú mismo», o bien la imagen geográfica del «archipiélago de soledades» favorecida por sus antecesores mexicanos. Ambos grupos, finalmente, comparten un compromiso militante con la tradición de la literatura universal como fuente de renovación en momentos de gran transformación en la producción y distribución de producción cultural que bien podrían amenazar su propia existencia. En «La feria del *Crack* (una guía)», que da comienzo al *Manifiesto Crack*, Palou augura el desplazamiento y la muerte de la literatura por la tecnología y el entretenimiento en los medios globales de comunicación:

Las palabras más certeras sobre los retos que se le plantean a las novelas del *Crack* las iba a pronunciar, creo, Italo Calvino en *Seis propuestas para el próximo milenio*. En esas páginas, Calvino proponía una reflexión necesaria hoy, cuando la literatura y, sobre todo, la narrativa ven desplazado a su lector potencial por las tecnologías del entretenimiento: los juegos de vídeo, los medios masivos y, recientemente, para quien pueda solventarlos, los juegos de realidad virtual en los cuales oh, paradojas del desarrollo, un individuo provisto de un modernísimo casco y un anatómico guante puede ver, oír e incluso palpar las aventuras que un disco compacto le proporcionan (1).

Dado este contexto, no es sorprendente que el joven Volpi, al igual que su precursor modernista, Rubén Darío, haya dado con la idea de rescatar la figura de un «pobre diablo de poeta», en este caso la de Jorge Cuesta, para darle expresión a una ansiedad palpable ante la condición frágil del oficio literario, a la conciencia y reafirmación de la autonomía de la obra literaria ante los primeros efectos visibles de una nueva estructura política y económica, ante transformaciones dramáticas en la tecnología y en mercado global, y ante las implicaciones de éstas en los gustos de un público lector/consumidor que se presagiaban para la década de los noventa en México (véase Rama 35).

Hastiado, me esforzaba en poner orden a la vida de Cuesta en papelitos para notas que eran recortes de circulares y memoranda; escribía las fechas significativas, las obras y los comentarios de algunos de sus críticos pero en el fondo sabía que nada representaban (A pesar 28).

Aun siendo novela de poeta, *A pesar del oscuro silencio* es también una novela corta o *nouvelle* que ficcionaliza una investigación biográfica sobre los últimos años de la vida de Jorge Cuesta. Partiendo de la teoría de la *nouvelle* elaborada por Judith Leibowitz, Cristina Arreola Márquez identifica como los rasgos más sobresalientes de la misma las siguientes características: un foco constante e intenso en torno al objeto de la narración,

en este caso el poeta Cuesta; la intensidad y la expansión, y la tendencia a una estructura narrativa basada en el desdoblamiento y el juego con la dualidad (Arreola 6). A estas consideraciones genéricas, se puede añadir la comparación que el crítico y escritor, José Ramón Ruisánchez Serra, establece al decir que: «la novela corta es sinécdoque de la novela que anuncia, pero a la que, al mismo tiempo, renuncia. La novela que ofrece como posibilidad, como imagen pero que no está en sus páginas sino entre sus páginas» (15). En efecto, una lectura posible de *A pesar del oscuro silencio* es como sinécdoque —cianotipo o preproyecto— de la novela quizás más exitosa de Volpi que es *En busca de Klingsor* (1999).

El foco y la intensidad de atención gira en torno a Cuesta que es caracterizado por Christopher Domínguez Michael como «el primer intelectual moderno de México» (13) y «el fundador del canon en la literatura mexicana» (19), y por Adolfo Castañón como alguien «inasible e inaccessible [sic] que no deja muchos asideros para acceder a su obra» (239). Cuesta, asimismo, es perseguido por la tragedia ya que lo arrasa la locura a una edad temprana impulsándolo primero a una auto-emasculación violenta seguida por el suicidio a los treinta y nueve años de edad. El crítico Rafael Lemus resume su brevísima vida en su ensayo, «Jorge Cuesta: Dos veces suicidado», de la manera siguiente:

Jorge Cuesta fue, entre otras muchas cosas, un hombre que nació en 1903 en un pueblo del México porfirista y que murió treinta y nueve años después de haber producido algunas de las críticas más lúcidas del nacionalismo posrevolucionario; un escritor cerebral y riguroso que, en medio del talentosísimo grupo de los Contemporáneos, escribió algunos pocos poemas y no pocos textos de incisiva crítica cultural; un ingeniero químico que creaba extrañas sustancias enzimáticas que él mismo consumía; un paranoico que pensaba que un imparable proceso hormonal lo estaba arrastrando a la androginia y que un día quiso apurar el proceso acuchillándose los testículos; un sabio que una buena mañana se colgó en un cuarto de hospital psiquiátrico; un desesperado que una buena mañana se colgó en un cuarto de un hospital psiquiátrico (Lemus).

Ya para 1992, año en que se publica *A pesar del oscuro silencio*, Volpi cuenta para sus investigaciones con un archivo sobre la vida y obra de Jorge Cues-

ta que no solamente es extenso, sino dinámico —es decir, en proceso— y por el momento inagotable. Según Adolfo Castañón, la recuperación de la obra, el genio, y el legado de Jorge Cuesta en las letras mexicanas es paulatina y se desenvuelve en tres etapas. La primera, «la penumbra del mito y el fantasma de lo fragmentario», es la del silencio y la distorsión en torno al conocimiento y la apreciación del poeta. Esta etapa comprende el periodo desde su muerte en 1942 hasta la publicación, en 1964, de la primera edición de sus poemas y ensayos, por Luis Mario Schneider y Miguel Capistrán. La segunda etapa coincide con la década entre el cuarenta y el cincuenta aniversario de su muerte (1983-1992) y consiste, por un lado, en biografías literarias rigurosamente investigadas y documentadas como el ya mencionado Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942) así como Jorge Cuesta o la alegría del guerrero, de Augusto Isla, ambos de 1983. Panabière, en particular, se remonta en entrevistas de la alcurnia literaria mexicana de ese momento —Octavio Paz, Alí Chumacero, Rubén Salazar Mallén— dándole crédito a la afirmación más reciente de Domínguez Michael en su crestomatía publicada con motivo del centenario de Cuesta: «desde que lo hicieran José Emilio Pacheco y Juan García Ponce, pocos de los escritores mexicanos contemporáneos hemos rehuido la cita con Cuesta» (Domínguez Michael, «Príncipe»). De esta segunda etapa habría que añadir justamente el ensayo «Jorge Cuesta y el demonio de la política» de 1987¹ de Domínguez Michael, gran admirador e investigador infatigable de Cuesta, ante todo de la ensayística del autor. En cuanto a la historia literaria, destaca el imprescindible trabajo de Guillermo Sheridan Los Contemporáneos Ayer, de 1985, y para los efectos de este ensayo, un estudio amplio, igualmente riguroso pero menos conocido, el «Acercamiento a Jorge Cuesta»<sup>2</sup>, de la escritora sonorense Inés Arredondo.

<sup>[1]</sup> Véase nota en Domínguez Michael, «Prólogo», 13: «Originalmente este texto apareció como folleto en 1987, con el título, "Jorge Cuesta y el demonio de la política". Fue Octavio Paz quien me sugirió titularlo "Jorge Cuesta y la crítica del demonio", cuya versión corregida se publicó en Tiros en el concierto. Literatura mexicana del siglo XX (México: Era, 1997).

<sup>[2]</sup> Claudia Albarrán documenta que este ensayo, escrito como tesis para optar para el grado de licenciada en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en 1980, originalmente llevaba el título «Acercamiento al pensamiento artístico de Jorge Cuesta».

La tercera etapa, concluye Castañón, la marca la publicación, primero, de «El Magisterio de Jorge Cuesta», tesis de licenciatura vuelto ensayo literario de Volpi publicado en 1991. Esta es seguida por *A pesar del oscuro silencio*, en la que, según Castañón, «Jorge Cuesta pasa de ser "el único escritor mexicano con leyenda" —leyenda privada— a gozar de la condición o calidad de un mito» (241):

[...] el iconoclasta se transforma en icono, la vida y la obra del escritor de escasa biografía se transforman en un síntoma cultural de la época, en un lugar de encuentro necesario en la *polis* de la cultura crítica mexicana. Con la novela de Volpi, se inicia un proceso de mitificación de la figura de Cuesta (241).

El que Castañón privilegie el texto de Volpi de tal manera invita una serie de preguntas. Aquí, sin embargo, la pregunta que interesa es: ¿a qué, exactamente, se refiere Castañón con «la leyenda Cuesta»? Si Augusto Katz, como lo arguye Domínguez Michael, convierte a Cuesta en un ventrílocuo posestructuralista (Domínguez 22), y Louis Panabière «recurre a la proverbial reflexión freudiana contra el padre y se traga la ontología tropical de medio siglo al invocar el "carácter jarocho" de Cuesta» (Domínguez 14), ¿cuál es la imagen proyectada de Cuesta —el mito o la leyenda — consolidada en *A pesar del oscuro silencio* de Jorge Volpi? ¿En qué sentido corresponde esta imagen a un síntoma cultural de la época?

## «Se había abierto una grieta en el mundo y yo me despeñaba...» (A pesar del oscuro silencio 95)

La novela en tres partes comienza como una investigación llevada a cabo por el narrador epónimo, Jorge Volpi, cuyo interés es despertado por las condiciones desdichadas de la muerte de Jorge Cuesta: «Se llamaba Jorge, como yo, y por eso la vida me duele dos veces. Aún no lo conocía, jamás había visto un retrato suyo y apenas ojeado sus poemas, pero al saber cómo había muerto [...] tuve una imagen precisa de su rostro, sus manos» (A pesar 11). Al principio, la atracción al poeta es meramente empática pero pronto Cuesta deviene su «pequeño dios» y el narrador un discípulo obsesionado cuyo delirio es creer poder compenetrarse —ser Jorge Cuesta— y

de allí lograr prolongar el tiempo y vislumbrar la eternidad: «A esto he dedicado mis días; como si el universo y el hombre no fueran más que una vasija modelada por Dios que nosotros nos hemos encargado de romper, he decidido elegirme en el reparador de Su obra: en Su artesano» (75). El modo de lograrlo, siguiendo el pensar de Cuesta, es «reintegrando los contrarios, volviendo a tejer las madejas distanciadas» ya que así «Las antípodas se nulifican, los extremos se neutralizan [...] La misión no ha sido completada, pero en cuanto la lleve a su fin se habrá establecido el orden roto; encontraré la serenidad, la contemplación, el equilibrio» (75).

En tanto novela de investigación biográfica, en *A pesar del oscuro silencio* se superponen e intercalan el diario, la novela del desamor, el epistolario y el archivo. El registro que domina y une el texto, sin embargo, es el del diario personal, en este caso, del narrador-personaje y escritor, Jorge, homónimo, por consiguiente, no sólo del atormentado Cuesta, sino también del mismo Volpi, hecho que también pone en juego una ficción autobiográfica en la que también figura, por ejemplo, Eloy Urroz, otro miembro de la *Generación Crack*.

El diario entrama dos historias intrincadas en un triángulo afectivo que se desenvuelve trágicamente. La primera y dominante es la de la obsesión progresiva del narrador-personaje Jorge para con el poeta y autor del «Canto al Dios Mineral». Dentro de la lógica de la ficción, esta obsesión antecede el texto; es la condición de posibilidad de la novela en la medida que la obsesión es lo que impulsa al narrador a la búsqueda, al desafío. Es esta misma obsesión que lo lleva a desdoblarse en, y fusionarse con, la figura de Cuesta y tomar sus ideas sobre el arte y la literatura, sobre la ciencia, sobre el género sexual, e intentar vivirlos y expresarlos, hasta sus límites más radicales y sus consecuencias más graves: la autoemasculación, el suicidio.

El diario deviene epistolario y a la primera historia se trenza la segunda historia del narrador que ocupa secciones enteras de la novela dirigidas a Alma, su compañera distanciada y chelista célebre, cuya relación con un ex amante y director de orquesta lo consume de celos. Los esfuerzos de Jorge por reactivar la pasión con Alma se atraviesan con la intensidad de su búsqueda por Jorge Cuesta, armando así el triángulo

afectivo que estructura la novela. Un domingo, por ejemplo, Jorge invita a Alma al Panteón Francés a visitar la tumba del poeta que resulta ser difícil de localizar. Harta de la pesquisa, ella se marcha dejándolo ante el sepulcro del poeta suicida. Ya al anochecer, cual la escena clásica del *Convidado de piedra*, cree oír pasos que se acercan. Se resguarda detrás de un tronco pero no sin registrar la sensación de haber asistido a una intrigante cita con un fantasma:

Como si conociera el trayecto de memoria, una sombra —sólo la noche me hace suponer que vestía gabán negro— se abría paso entre las criptas. Pareció detenerse a un costado de la tumba. Me marché con la sensación de haber asistido a una grotesca cita, aunque acaso no fuera nadie (27).

Conforme se intensifica la investigación de Jorge sobre Jorge Cuesta, la relación con Alma se tensa hasta el punto del quiebre total. El narrador se ve penetrado, poseído casi, por el objeto de su obsesión hasta que sus ideas, sus palabras, hasta sus rasgos temperamentales y registros discursivos se compenetran y mezclan volviéndose indistinguibles con los del poeta. La posesión incide de manera destructiva y eventualmente violenta en la vida de pareja de Alma y Jorge. En una escena, por ejemplo, el narrador Jorge insiste en discutir con Alma la esencia del género sexual desafiándola a considerar la posibilidad de que él y ella pudieran poseer ambos sexos simultáneamente; que él pudiera amarla, hacerle el amor, incluso, como mujer y viceversa; que pudieran ambos en algo así encontrar la perfección, la inmortalidad: «Un orgasmo eterno, interminable...» (73).

La obsesión con la idea de la resolución de contrarios, en este caso de los géneros sexuales, se torna más violenta en la escena climática de la novela, notable por lo estremecedora y grotesca en la que Jorge, excitado por la silueta de Alma desnuda bañándose, se ve forzado por su obsesión a una suerte de *performance* de la autoemasculación de Jorge Cuesta en la que se maquilla la cara y se presenta a su amante con máscara de mujer. Ella lo rechaza. El, extasiado y delirante, la viola:

La humedad había escurrido la pintura sobre mi cara, llagas negras y encarnadas y violetas goteaban por mis mejillas hasta unos labios profundamente rojos [...] Demasiado tarde. La tomé de las muñecas y le di un golpe que la hizo caer al piso. De algún modo tendría que comprender. Su pobre cuerpo mojado, apenas cubierto, se convirtió en ovillo que empecé a manchar con el maquillaje. Te amo, no entiendes cuánto te amo, le dije. Lloró, abrió los ojos como si deseara atraparme en la Mirada, un último Jorge clavado en sus pupilas y los cerró definitivamente durante esa noche. Le arranqué la toalla sin resistencia y me entregó, muda, su piel vacía» (93).

A partir de esta escena climática, la tensión entre Alma y Jorge se agudiza y la relación se deteriora y la identificación del «yo» Jorge con «él»—Jorge Cuesta—se intensifica hasta fusionarse los dos en uno. Este desdoblamiento seguido por la trayectoria hacia la fusión estructuran la modalidad circular de *A pesar del oscuro silencio* y son rasgos distintivos de la *nouvelle*. Comienza con Jorge el narrador aludiendo al suicidio de Jorge el poeta, hecho que deviene el origen de su intriga inicial y obsesión eventual. La fusión del «yo» y Cuesta da cierre a la novela sugiriendo el suicidio del narrador:

Al fin me decido. De la calle se escuchan gritos que cimbran los muros. Una voz incomprensible que busca mi libertad. Me pesan los ruidos, deseo que el silencio me acompañe de una vez. Pero ni el dolor lejano me conmueve: las sensaciones se han desvanecido. No siento ni recuerdo ni lloro. Casi por instinto, por inercia, amarro algunas sábanas a la cabecera de la cama. El sabor que destila la tiniebla es el propio sentido que otros puebla y domina el futuro (112).

# «El demonio es la tentación, y el arte es la acción del hechizo» (Cuesta 1934, 166-167)

Aparte de las dos historias, la progresión de la novela cede eventualmente a una obsesión por descifrar el extraordinario e impenetrable poema de Cuesta, «Canto a un dios mineral» en el que el narrador-investigador cree poder encontrar el punto cero de la resolución, el infinito —«una grieta en el mundo» (95)— que lo eludía pero en cuyo centro, finalmente, se despeña:

El Canto anuncia el triunfo del químico. Sin pensarlo mucho, el poeta toma un mortero y muele los granos escarlatas que han resultado del experimento; les agrega un excipiente y prepara la solución que luego introduce en el hueco la jeringa. ¿Enzimas? ¿Elixir? ¿La piedra filosofal? Su propio cuerpo como campo de prueba, conejillo de indias, autosacrificio. Afronta el riesgo: apostarlo todo en un último acto que es poesía. Su conversión orgánica y fisiológica, su mutación en andrógino, en la apariencia externa, banal, la máscara del secreto. Adentro, en cambio, espera lo eterno (89).

Es, en efecto, el poema, o bien la poesía, más que el poeta, que se vuelve el objeto de atención y la obsesión del narrador protagonista en la novela de Volpi. El «Canto» se torna una suerte de santo grial que lo posee como un imán arrastrándolo hacia la locura, una locura que lo desarraiga paulatinamente de su ser hasta vaciarse en su «adentro» ya que allí «espera lo eterno». Para el narrador, hay que aclarar, lo eterno no es una condición metafísica, sino la poesía misma que, como un espejo, permanece «ahí contemplándose sin poder hacer otra cosa que mirarse» (89).

En la medida que la novela de Volpi rebasa un interés inicial por las circunstancias de la muerte de Cuesta y vira su atención hacia el «Canto a un dios mineral» así como hacia las ideas estéticas, filosóficas, y científicas que subyacen en el poema, se aproxima al mencionado y extraordinario ensayo crítico de Inés Arredondo «Acercamiento a Jorge Cuesta» (1982). Es sugerente, de hecho, considerar la constelación de intereses que comparten *A pesar de un oscuro silencio* y el ensayo de Arredondo.

El trabajo de Arredondo se distingue, ante todo, por ser uno de los pocos que se propone cartografiar la poética de «Canto a un dios mineral», en este caso por medio de su estudio a fondo del ensayo de Cuesta sobre otro poeta, «Salvador Díaz Mirón». Como la crítica Arredondo, la pretensión de Jorge, el investigador protagonista en la novela de Volpi, «queda claramente reducida a investigar qué pensaba Cuesta sobre arte y poesía» (151). En efecto, el resumen de Arredondo de lo que pensaba Cuesta del arte y la poesía bien podría constituir una suerte de boceto preliminar para el desarrollo del protagonista y de la acción de *A pesar del oscuro silencio*. Dice Arredondo:

Lo que persigo es *la vida real*, según el propio decir de Cuesta: la historia poética, expresada en ensayos, no sólo de un hombre extraordinariamente inteligente, sino dispuesto, como pocos, a tomar conciencia de los problemas del arte y a vivirlos, pensarlos, expresarlos, hasta sus límites más radicales, más extremos (151).

En palabras de Cuesta, «El demonio es la tentación, y el arte es la acción del hechizo: [...] sólo el diablo está detrás de la fascinación que es la belleza» (Cuesta «El diablo en la poesía» 166-167). Cual sirena, el Cuesta de Volpi hechiza y seduce al Jorge investigador atrayéndolo primero con su muerte, pero finalmente con su «Canto». El poeta y el poema lo seducen hasta no poder resistir la compenetración con sus delirios: la asexualidad, la alquimia, la inmortalidad en un instante, el orgasmo infinito, la unión de fondo y forma y de la inteligencia y la pasión. Lo impulsan, finalmente, a las sombras y al abismo.

La cartografía del viaje para ambos Jorges en la novela está notablemente desubicada de la historia, el espacio y el tiempo mexicano salvo pocas excepciones en las que se nombra una persona o un lugar —Lupe Marín, el Panteón Francés, la revista Plural, etcétera—. Su trayectoria tampoco se entrega a la indagación psicoanalítica del ser interior de los personajes. El camino es un «andar, en el desplazamiento, en el avance. El camino como su propia explicación, sin principio ni término, sin orillas. Voluntad de abolir la historia sólo con un intento y nada más» (41). El resultado es una ficción cerrada al mundo, autónoma. La historia que sus páginas narran, finalmente, no es ni un fracaso ni una tragedia, sino más bien una expresión moderna, tanto estructural como conceptual, del uróboros, de la serpiente que se muerde su cola; del ciclo eterno e inevitable de las cosas; de la lucha eterna para superarlo. Pero para Cuesta y para Jorge, el escritor que lo reinventa, la postura ante la mortalidad es otra; es la del hechizo, la seducción, el delirio de la labor poética y creativa que aun siendo inútil perdura más allá de la muerte.

La elevación del poeta y de la poesía en *A pesar del oscuro silencio*, la sanción implícita de la autonomía del artefacto literario así como del valor *espiritual* o *metafísico* del arte puro en el sentido que no sirve los intereses de la nación o del mercado, no sólo remontan a la plataforma estética

de los Contemporáneos, sino que corresponden a los valores estéticos que unos años más tarde llegarían a definir los compromisos de la generación Crack. Esta novela, por consiguiente, no sólo es una ficción de investigación genealógica que reanima al genio que fue Cuesta, sino que también constituye un cianotipo, un anteproyecto (Ruisánchez Serra diría una sinécdoque) que bosqueja los compromisos centrales de una generación de escritores por venir y anuncia un nuevo tipo de novela —*En busca de Klingsor*, por ejemplo— cuyo fin era desestabilizar el *statu quo* de la narrativa mexicana.

En efecto, los compromisos del Crack, visibles en esta novela corta de Volpi, incluyen, según los ha sintetizado Alberto Castillo Pérez, el escribir novelas con intención genealógica por las cuales se afirman como herederos de la novela que llaman profunda y señalan una ruptura clara con el movimiento posterior al *boom* de la literatura latinoamericana. La intención es escribir novelas exigentes, sin concesiones y sin temas predeterminadas cuya propuesta estilística es la estructura no lineal y la sintaxis compleja, y cuya propuesta espacio-temporal es el no espacio, ni lugar; es todos los espacios y lugares (Castillo Pérez 3).

A poco más de veinte años de la publicación de *A pesar del oscuro silencio*, el impacto y la perdurabilidad de las propuestas del *Crack* se debaten en la historia literaria pero no por ser así hay que dejar de trazar sus líneas genealógicas ni los momentos claves en la evolución de toda una generación como lo fue la publicación de esta *nouvelle* en 1992.

### Bibliografía citada

Arredondo, Inés. «Acercamiento a Jorge Cuesta». En *Inés Arredondo: Ensayos*. Sel. y pról. de Claudia Albarrán. México: Fondo de Cultura Económica, 2012: 149-236.

- —. «Jorge Cuesta ensayista somete su inteligencia al rigor». En Inés Arredondo: Ensayos. Sel. y pról. de Claudia Albarrán. México: Fondo de Cultura Económica, 2012:147-148.
- Arreola Márquez, Cristina. «El mito de Narciso inconcluso en la *nouvelle A pesar del oscuro silencio* de Jorge Volpi». Inédito.
- Castañón, Adolfo. «Epílogo: Aristas de Jorge Cuesta». *Obras reunidas*. Tomo III. Eds. Jesús R. Martínez Malo; Víctor Peláez Cuesta. México: Fondo de Cultura Económica, 2004:237-246.
- Castillo Pérez, Alberto. «El *Crack* y su manifiesto». *Revista de la Universidad de México* [en línea], consultado el 10 de junio de 2014, <a href="http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/3106/pdfs/83-87.pdf">http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/3106/pdfs/83-87.pdf</a>>.

- Cuesta, Jorge. «El diablo en la poesía». México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1934:166-167
- Poesía. México: Estaciones, 1958.
- Domínguez Michael, Christopher. «Prólogo: La crítica de un demonio». En *Obras reunidas*. Tomo II. Eds. Jesús R. Martínez Malo; Víctor Peláez Cuesta. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- —. «Jorge Cuesta: El príncipe de los críticos». En Letras Libres [en línea], núm. 57 (2003), consultado el 2 de junio del 2014, <a href="http://www.letraslibres.com/revista/entrevista/jorge-cuesta-1903-1942">http://www.letraslibres.com/revista/entrevista/jorge-cuesta-1903-1942</a>>.
- González Echeverría, Roberto. Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press, 1990.
- Katz, Alejandro. Jorge Cuesta o la alegría del guerrero. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- McCann, Colum. «Colum McCann's 10 top novels about poets». En *The Guardian* [en línea], consultado el 20 de abril del 2014, <a href="http://www.theguardian.com/books/2006/oct/03/top10s.novels.poets">http://www.theguardian.com/books/2006/oct/03/top10s.novels.poets</a>.
- Irwin, Robert McKee. Mexican Masculinities. Minneapolis: Minnesota University Press, 2003.
- Isla, Augusto. *Jorge Cuesta: El león y el andrógino. Un ensayo de sociología de la cultura.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- Lemus, Rafael. «Jorge Cuesta, dos veces suicidado». En *Los malditos*. Ed. Leila Guerrero. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2011: 239-261.
- Monsiváis, Carlos. Jorge Cuesta. México: CREA, 1985.
- Palou, Pedro Ángel. «Manifiesto Crack» [en línea], consultado el 26 de mayo de 2014, <a href="http://www.scribd.com/doc/220493023/Manifiesto-Crack">http://www.scribd.com/doc/220493023/Manifiesto-Crack</a>.
- —. En la alcoba de un mundo. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- —. «Confluencias poéticas de Contemporáneos». La palabra y el hombre, vol. 112 (1999): 51-60.
- Panabière, Louis. *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)*. Trad. Adolfo Castañón. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Paz, Octavio. Xavier Villaurrutia en persona y en obra. México: Fondo de Cultura Económica, 1978. Pineda Franco, Adela. «Reseña de La casa de silencio. Aproximación en tres tiempos a Contemporáneos». En Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, vol. 51 (2000): 191-193.
- Rama, Ángel. Rubén Darío y el modernismo. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1970.
- Rosenberg, Fernando. *The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America*. Pittsburgh: Pittsburgh University Press, 2006.
- Ruisánchez Serra, José Ramón. «Las batallas de lo intraducible en José Emilio Pacheco». *En breve:* La novela corta en México. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2014.
- Sheridan, Guillermo. Los Contemporáneos ayer. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Segovia, Francisco. Jorge Cuesta: La cicatriz en el espejo. México: Ediciones Sin Nombre, 2004.
- Volpi, Jorge. A pesar del oscuro silencio. Barcelona: Seix Barral, 1992.
- Williams, Tamara R. «The Contemporáneos as Holy Grail: Towards a Genealogy of the Poet as Quest in the Mexican Novel». Cuaderno internacional de estudios humanísticos y literatura, vol. 14 (2010):35-43.

# Contra lo prosaico: la novela corta como ideología en *Antes* de Carmen Boullosa

EMILY HIND Universidad de Florida

Para Ignacio Sánchez Prado, quien recomendó el libro de Moretti

Haciendo uso de bases de datos y conteos digitales, Franco Moretti en The Bourgeois (2013) examina la prosa decimonónica con tanto detenimiento que llega a entenderla como un «héroe»: «La prosa como el estilo burgués en el sentido más amplio; una manera de ser en el mundo, no sólo de representarlo» (181, cursivas originales).¹ Para precisar la naturaleza de esa prosa protagónica, Moretti destaca la importancia de los rellenos (fillers) que «ofrecen el tipo de placer narrativo compatible con la nueva regularidad de la vida burguesa» (81, cursivas originales). Si la novela del siglo XIX, como señala Moretti, responde a una estética burguesa, ¿cómo funciona esa herencia en la novela corta y experimental del siglo XX? ¿Cómo incorpora la novela corta del siglo XX estos rellenos narrativos sistemáticos, si el género breve precisa de los elementos irregulares del secreto y la amnesia? Es decir, algunos críticos como Ricardo Piglia, Deleuze y Guattari han identificado al secreto narrativo como un mecanismo fundamental de la novela corta. Deleuze y Guattari agregan además como rasgo distintivo del género la presencia de «un olvido fundamental» (193).2 ¿Cómo se hará para integrar el olvido y los secretos con la solidez del relleno tan «prosai-

<sup>[1]</sup> Todas las traducciones de textos originales en inglés son mías.

<sup>[2]</sup> Piglia subraya la ambigüedad de la novela corta: «recurre al secreto para poder concentrar historias múltiples, es un cuento contado muchas veces» (201). Por su parte, Deleuze y Guattari notan que la novela corta no trata de un asunto secreto sino con la forma misma del secreto, la cual resulta impenetrable (193).

co» de la novela?<sup>3</sup> La estética experimental de Carmen Boullosa promete un caso interesante al respecto.

Las novelas cortas de Boullosa, Antes (1989), Son vacas, somos puercos (1991), Llanto (1992), La milagrosa (1993) y Duerme (1994), tienden a criticar las costumbres burguesas en medio de una ambivalencia radical que no elimina los rellenos ni los valores burgueses determinantes en ellos. No obstante la obsesión de Boullosa por recrear protagonistas «extranjeros» a la burguesía, como los niños, piratas o los personajes sobrenaturales, el uso de la novela corta — novela sobre todo — para enjuiciar a la «gente decente» invoca cierta hipocresía.4 Propongo que el estilo bifurcado de Boullosa, entre nostálgico por la tradición y experimental a la vez, emplea dos tipos de prosa, la que se puede llamar la «prosa bien», con su sentido metódico de orden, y otra que denominaremos la «prosa rota», con sus dudas, abandonos y trastornos lingüísticos. Esta doble calificación designa la ambivalencia de una prosa que asume tanto la crítica hacia la clase media como los límites de esta crítica. La preservación de las diferencias entre la prosa rota y la prosa bien, además de la clase «rota» y la gente «bien», importa en la obra de Boullosa porque retiene las fronteras que separan las palabras y distinguen los cuerpos. Violar esas categorías individuales lleva a lo «común» y lo incoherente, dos clasificaciones que la autora tiende a rechazar.

Para explorar con mayor detalle la relación entre la prosa bien y la prosa rota, el estudio a continuación se centra en *Antes*, protagonizada por una niña y narrada por lo que queda de esa figura después de su «muerte», posiblemente metafórica, al llegarle la primera menstruación. Boullosa alude al significado de elegir una protagonista niña durante una entrevista con Eve Gil donde describe el ámbito infantil como «un mundo pre organizado y pre verbal» (64). La «pre organización» característica del punto de vista de la niña en *Antes* proporciona un desafío al relleno ordenado, lo que Moretti llama ese «gran invento burgués» que racionaliza el

<sup>[3]</sup> Pido prestada esta redundancia, la «prosa prosaica», de Moretti (57).

<sup>[4]</sup> En cuanto a los piratas y niños, Boullosa alaba su «extranjería» en una entrevista con Rubén Gallo (57). Extiendo el término a los seres dotados con la inmortalidad (*Duerme*) o la clarividencia (*La milagrosa*).

universo novelístico, «convirtiéndolo en un mundo de pocas sorpresas, menos aventuras y sin milagro alguno» (82). Como contrapunteo a los milagros que la niña quiere percibir, la voz narrativa de *Antes* comprende la organización racional y el lenguaje adulto, aunque a veces también elude la lógica burguesa y así crea una narrativa inestable y difícil de interpretar.

En términos cronológicos, la historia narrada en Antes comienza en la ciudad de México, en 1954, con el nacimiento de la protagonista anónima, quien asegura recordar «con precisión» el día de su nacimiento (12). La narradora además niega que la mujer que le da a luz, Esther de la Fuente, sea su madre. Es decir, la voz narrativa se da cuenta de que su madre en realidad no es quien la pare: «Siempre lo supe, pero hasta el día en el que ellos llegaron por mí, todo funcionó como si ella lo fuera» (13). El pronombre «ellos» en la cita confusa se refiere a «los pasos», unos ruidos enigmáticos que cazan individualmente a la protagonista, a sus amigas y a Esther. Estos pasos asociados a una aparente misoginia pertenecen a un «mundo desverbal, que inventé o habité de niña» (41). El mundo desverbal distancia el argumento de Antes del giro novelístico esperado, de esa factura de la prosa bien a la que me he referido, para aproximarla a la prosa rota, acercándola a la ejecución menos racional o menos «tramada» de la poesía. La complejidad de los experimentos de Antes insinúa una coincidencia curiosa. Los pasos apuntan hacia la pesadilla del arte excesivamente «real» y fácil de aprehender, porque suprimen la imaginación. Esta supresión se logra por la relación opresivamente mimética entre la representación y lo representado.

Dentro de las contradicciones irresueltas, perturba la discrepancia entre la madurez de la voz narrativa de *Antes* y las confusiones infantiles de la niña. Nunca queda del todo claro cómo la narradora gana la sabiduría con que corrige la creencia de la niña respecto a, por ejemplo, la distancia entre la ciudad de México y Cuernavaca: en lugar de ser «muy larga» como piensa la niña, la ruta le parece a la narradora «corta y fácilmente definible» (74). Esta diferencia de opinión se imposibilita si la niña muere de manera literal, tal como la narrativa declara. La divergencia entre protagonista y narradora lleva a una lectura insólita: da motivos para disputar la declaración final de *Antes*: «El doctor no podría explicarle los motivos de mi muerte» (162). Las reglas de la prosa bien no preparan al público para

desentrañar esa lógica increíble. Cada relectura de *Antes* acentúa nuevos detalles y discordancias, todos imprescindibles pero difíciles de recordar en su totalidad porque a fin de cuentas la novela corta no constituye un género apto para la memorización. Como señal de esta precariedad del recuerdo lector, podemos apuntar al posible olvido de la primera frase de la novela: «¿En qué estábamos antes de llegar?» (11). Nunca se contesta la pregunta y por ende en una primera lectura este inicio podría parecer secundario. No obstante, la jerarquía trastocada por la irracionalidad propone que toda anécdota ejerce un peso significativo. Entonces, una manera de responder a esta pregunta inicial es señalar la presencia constante del relleno novelístico, el «antes» predecible del fondo adonde llegan la narradora y la protagonista.

### El relleno personificado: las asistentas domésticas

Sugiero que los pasajes del texto dedicados a las asistentas domésticas en Antes cumplirían las funciones que Moretti atribuye al relleno, incluyendo la tendencia de pasar entre las páginas como «lo que sucede entre un punto de cambio y el siguiente» (Moretti 71, cursivas originales).<sup>5</sup> Por no ser personajes individualistas ni interlocutores, las asistentas domésticas no cuentan dentro de ese «nosotros» insinuado en la pregunta inicial, «¿En qué estábamos antes de llegar?» Al contrario, constituyen la simple existencia de la actividad «anterior» que crea un fondo. Es decir, las ayudantas domésticas se manejan en Antes por insinuación más que por referencia explícita. Para ejemplificar esa función, cito el recuerdo que trata de las piedras que la niña protagonista coloca alrededor de su cama cada noche para ahuyentar a los pasos: «Por las mañanas, la muchacha encargada de la limpieza las barría y las echaba a la basura. A nadie le importaban más que a mí» (69). En esa mención la asistenta doméstica es anónima. Otras veces ni siquiera se nombra como «muchacha», sino que se alude a su existencia por los resultados de su labor, por ejemplo con el piso «exageradamente limpio» en la casa de la abuela (110). Si la función de la narradora de Antes

<sup>[5]</sup> Agradezco a Brenci Patiño, cuya tesis doctoral, «Women and Class: Power Dynamics in Contemporary Mexican Literature and Culture» (University of Illinois at Urbana-Champaign 2010), me inspira a prestar más atención a la figura de la asistenta doméstica.

es respaldar la irregularidad o la «extranjería» de la niña al enmendar sólo unos cuantos errores de la percepción infantil, interesa que se permita tanto olvido y hasta desprecio en torno a las ayudantas. Éstas no se desarrollan como personajes plenos, con capacidades imaginativas ni vida sentimental. La única referencia a las familias de las asistentas surge con el detalle de Ofelia, quien llega a figurar por su nombre porque se ausenta: «Inés me peinaba esa mañana, porque Ofelia, la jovencita encargada de nuestra ropa y nuestro aseo personal, había ido a su pueblo a la boda de su hermana» (128). Es la única referencia a Ofelia en todo el texto, y la única alusión a la vida personal de las asistentas. Emerge así la hipocresía de Antes: la opresión de las asistentas domésticas teje el telón de fondo, frente al cual la niña puede pararse a protagonizar una historia dramática de persecución y encerramiento. Las anécdotas de primer plano resultan mucho más entretenidas que la situación asfixiante pero menos irregular de las trabajadoras. 6 Boullosa hace evidente, por medio de la personificación, el vínculo que destaca Moretti entre la prosa burguesa como imagen del valor de trabajo («duro, tentativo») y no como resultado del talento («un don absurdamente injustificado de los dioses», 181).

Puesto que el público ya conoce los pormenores del trabajo doméstico, Boullosa no tiene que recurrir a muchas palabras para establecer el ritmo doméstico. Como observa Moretti, el relleno es «incesante en la acción tranquila», tal como «la vida moderna», y la lectora consumidora de la prosa bien ya sabe completar los movimientos tan sólo sugeridos en *Antes* para las «muchachas» (Moretti 82). Es decir, las consumidoras de novelas ya son expertas en interpretar la incesante acción tranquila presente en el relleno. El público acostumbrado puede imaginar toda una coreografía a partir de unos gestos apenas esbozados para las asistentas domésticas porque sabe leer a través de la modalidad imaginativa de los coreógrafos, quienes «piensan naturalmente en términos del movimiento» (Lakes 1848). Las ayudantas no tienen permiso de salir de la composición esperada, restricción que también reduce el número de palabras necesarias para animarlas.

<sup>[6]</sup> Anna Reid escribe sobre los elementos góticos en Antes y sugiere que esta estética tiene en común con la Iglesia Católica los motivos de espacios confinados y una institución tiránica o la figura de padre tiránico que emplea la persecución y la vigilancia (40).

Interesa en *Antes* el caso de la ayudanta estelar, Inés, porque cae pesada a la niña. El primer reconocimiento de Inés sucede en el tercer capítulo, cuando «como era costumbre» la cocinera tarda en contestar la pregunta de la niña: «Siguió exprimiendo jugo de naranja para el desayuno como si nadie le hubiera hablado: para ella no existíamos las niñas. Éramos como cosas a las que había que someter a una rutina. No más» (46). La narradora nunca invierte la queja para preguntar si la niña también clasifica a las asistentas como «cosas a las que había que someter a una rutina».

En otra anécdota cargada con hipocresía en potencia, se registra cómo Inés desdeña a una de las hermanas de la niña, cuando ésta ofrece una «explicación que tiraba como taza de café al mar, porque Inés no le prestaba la menor atención» (129). Las asistentas no dialogan de forma sostenida con las niñas, tal vez porque las mujeres comprenden que no encontrarán un público receptivo. La plática más extensa se reserva para los personajes más irregulares, los del primer plano. Todavía otro ejemplo de ese trajinar casi perversamente silencioso en medio de la novela corta aparece con Salustia. En el capítulo XI, la niña pregunta primero a Inés por el paradero de sus hermanas y cuando la cocinera sólo encoge los hombros, la niña apela a alguien más: «Pregunté a Salustia por ellas: paró la pancha y volviéndola a calar con el dedo húmedo me dijo acallando el sonido de la plancha al contacto con el agua: "están en su cuarto"» (115). La descripción de Salustia, la única en toda la narrativa, depende de la plancha, y así ayuda a retratar a Salustia como el relleno: disciplinada y confiable. De esta manera poco imaginativa, la narradora de Antes pone a la asistenta doméstica en su lugar, como lo que sucede entre los puntos de interés dramático. La contribución de las asistentas a formar un ritmo regular de la casa posibilita la libertad de los empleadores, como cuando el padre de la niña tiene el tiempo para bromear con sus hijas. Ni la niña, por su «extranjería», ni las asistentas domésticas, por su «regularidad», pueden ejercitar el sentido de humor como lo hace el padre, quien amenaza con secuestrar a sus hijas y hacerles chicharrón si no le pagan. Como prueba de la exclusividad del derecho de gastar bromas entre los burgueses crecidos, la voz narrativa recuerda la confusión de la niña: «¿chicharrón? ¿Dinero? ¿De qué demonios —pensaba—, de qué demonios estaremos hechas?» (16).

La imposibilidad de saltar la barrera del gusto «culto» y juntarse con la «gente bien» con sus bromas y su prosa bien se ejemplifica con el caso de «Juanita», la asistenta doméstica que resulta «un asno» (84). Al contrario de la tolerancia infinita que demuestra la narradora hacia las ocurrencias de la niña, no soporta los desatinos de Juana, quien enciende la licuadora vacía «para oírla "cantar"» y pasa la aspiradora en la terraza y el jardín (84). La lectora, si coincide con la opinión de la narradora, puede pensar que Juana no nació «un asno» sino que se educó así. El capítulo que menciona a Juana concluye con su despido, donde se supone que volverá a su lugar de procedencia, «a la misma escuela de capacitación, seguramente a que tomara más cursos que le enseñaran a no hacer nada, a despreciar todo cuanto era su mundo con mayor perfección» (87). La narradora no reconoce, o por lo menos no se da por enterada, que la niña protagonista aprende un desprecio paralelo en su escuela.

La voz narrativa sí asevera con lujo de detalles la futilidad de las clases de las monjas que en última instancia se llevan mejor desconcentrándose:

Distraída aprendía. ¿Aprendía qué? ¡Quién sabe! No me acuerdo de una sola palabra. No sé ni qué temas. Estaba absolutamente fuera de mí, quién sabe dónde, ganaba los dieces en las materias a fuerza de no estar en ningún sitio, esquivando, guareciéndome en islotes que —como no los obtuve en mi imaginación sino de planes de estudio maquinados por burócratas— se esfumaron (31).

No se menciona la posibilidad de que estos estudios no se recuerden conscientemente porque forman la base inobservable del intelecto de la narradora. En otras palabras, parece que la narradora no percibe el tamaño de sus propios prejuicios. Por esa complacencia se retiene el género novelístico dentro de la novela corta, y no se amenaza ninguna norma burguesa de manera seria. Sin el relleno, o sea, sin el recurso de la prosa bien, la prosa rota no puede desarrollarse dentro de la novela corta, porque no habría una novelística suficientemente convencional para identificar el género como novela, corta o no. Así, Boullosa restringe el vuelo experimental, limitación que surge de nuevo con la crítica pasiva de «serviam», el lema de la escuela católica. La narradora se queja, «cuál serviam, cuál servir si

entre nosotros nos encargábamos de que el país entero nos sirviera» (94). Ese comentario, en lugar de arrasar con el sistema hipócrita, sólo hace eco de la ambivalencia del proyecto escolar en primer lugar. Para justificar la «capacitación burguesa» de esa educación que enseña a someter a los de abajo, se elige el lema «serviam». No se trata de poner el «serviam» en la práctica porque esa revolución acabaría con la educación que se imparte. Boullosa tampoco acaba con los referentes burgueses, sino que busca renovar la prosa bien a través de una conciencia de la necesidad de una prosa rota contrastante. Las contradicciones de Antes no decepcionan, porque se sabe de antemano que borrar todo rastro de la ideología burguesa conllevaría la erradicación de la novelística necesaria para escribir una novela corta. Cierta herencia del siglo XIX y de su paradigmática clase media sigue figurando en este género que no encuentra la manera de abandonar los valores burgueses sin amenazar la razón de ser de la novela.

### La prosa rota como equilibrio y no como subversión

La prosa rota experimenta sobre la base de la prosa bien y agrega a ésta una capa de irregularidad. La prosa rota admite la existencia de una zona ambigua, perversa o «gris» que la prosa «prosaica» prefiere ignorar. Para entrar de lleno al juego de la prosa rota, la voz narrativa de *Antes* renuncia a su estatus en potencia de «gente bien» y narra desde un estado corporal indistinto, aunque todavía individualista. Esta alienación surge desde los primeros párrafos del texto, cuando la narradora se siente rechazada por los niños: «Pero sienten asco de mí, asco, asco, les ensucié su "día de campo", su desayuno a la orilla del lago les ensucié, les volví un lodazal el muelle de su desayuno...» (12).<sup>7</sup> Se intuye que el cuerpo «deforme» de la narradora tal vez responde a una alienación psicológica, pero nunca se aclara cómo es la forma física de esa voz —si es que la tiene—. El estado corporal incierto de la narradora impide que se le imagine una coreografía, a diferencia de los movimientos regulares de las asistentas domésticas. La narradora se convierte en «voz» narrativa en un revés a la eficiencia

<sup>[7]</sup> La narradora vuelve al tema de su cuerpo inimaginable sin precisarlo: «A mí misma me he impuesto la obscena tarea de deformarme, de quitarme la facultad de abrazar, de arrancarme las formas que ocultan un cuerpo» (98).

y la concretización de la prosa bien. Esa voz «rota» exige una recitación, espontánea e implícitamente mutable, y no una reproducción impresa en el mundo material. Busca un «performance» efímero y no la conversión en obra tangible, transferible y comercial. Necesariamente, fracasa.

Para probar la capacidad novelística de la prosa rota, la narradora experimenta con convertir la duda en una estructura regular, imitando el proceder de la prosa bien. Por ejemplo, se incorpora de manera obsesiva el refrán «No sé». El conteo de la frase «No sé» en Antes suma a más de una decena de repeticiones (24, 26, 27, 31, 45, 51, 56, 72, 80 [dos veces], 84, 100, 108, 112, 131, 134 [tres veces], 155).8 Este relleno repetitivo sorprende, dado el vocabulario de otro modo variado de Antes, y ensaya una regularidad «imposible».9 La nada conjurada por la repetición demarca una ausencia que, tal como ambiciona la prosa bien y sus regularidades, equivale a sí misma, pero al denotar exactamente lo que es, la «nada» de «No sé», se ahueca la prosa en lugar de «concretizarla». La prosa rota se muestra resistente a las traducciones y los sinónimos, y no conduce a la coreografía deducible del relleno tradicional. En otro ejemplo de lo roto, la narradora insiste en las peculiaridades del español al trastornar la gramática y habla de «la miedo» (13, cursivas originales). También menciona «la ángel del bien», frase que impide la traducción fácil a los idiomas como el inglés que no tienden a asignar un género a todos los sustantivos (146). En otro desgarre de la prosa rota, la narradora de Antes titubea ante el género con la frase «el (o la) clavitos», que para frustrar mejor a los traductores emplea el diminutivo (107). Esta última frase se refiere a «Clavitos», un dibujo que hace la niña para su madre, al estilo de los ex votos (93). A lo largo de Antes las alusiones a esa obra vacilan entre cursivas y mayúsculas. La tipografía incierta apoya el reclamo a la oralidad. Respecto a las imágenes y el acerca-

<sup>[8]</sup> Las otras expresiones abarcan un vocabulario bastante reducido: «No lo sé» (14); «nunca comprendía» (17); «sin que yo comprendiera» (117); «no podía comprender» (143); «no entendía» (146); «tampoco entendí» (78); «sin que yo entendiera» (100); «no supe» (31, 45, 97); «nunca supe» (28); «ni supe» (72); «no sabía» (29, 40, 73); «sin saber» (32, 118); «ni saber» (129); «No me di cuenta» (27); «sin darme cuenta» (99); y «No tenía idea» (32).

<sup>[9]</sup> Los nombres, otro elemento del relleno de la novela tradicional, también desaparecen de Antes. La voz narrativa declara: «No recuerdo su nombre» (22); «nunca oí cuál era su apellido o no lo recuerdo» (70); «Ahora como no lo recuerdo [el nombre], tampoco me dice nada» (72); «Tenía un nombre que no puedo recordar» (126).

miento bien y el roto, la técnica de écfrasis distingue el dibujo «Clavitos» de la reproducción fotográfica de la tarjeta postal (134). La tarjeta postal metida como imagen no verbal termina respaldando la superioridad de la descripción verbal, y la narradora de *Antes* asegura que la foto de la cascada en Canadá no le dice nada, aunque es «lo único que sé que tuve: nada, un chorro de agua en la oscuridad que a fuerza de tanto recordar he borrado por completo» (134). También se podría decir que es lo único que posee la lectora de esa prosa tan efímera. Para el público y la narradora, la imagen copiada entre las páginas del texto sólo ofrece «unas construcciones borrosas, todo envuelto en el mismo sinsentido» (135). La narradora consiente cierta nostalgia por el tipo de prosa y la recepción del arte que pretende materializar su referente, pero no participa ya en esa estabilidad: esos juegos son nostálgicos porque pertenecen a la niña y su familia.

Como indicio de la narradora «rota» que se agazapa dentro de la niña, el diseño «Clavitos» resulta más sugestivo que la tarjeta postal. El retrato de un niño pequeño, «acostado como un bebé pero de mayor edad», con el cuerpo martirizado por clavitos, traza una expresión inesperada: «si no dejaba de sonreír, casi podría decirse que lo hacía. Ni una lágrima, ni una herida, ni una señal de dolor» (93). La niña intensifica la alienación de esta imagen al meter clisés burgueses a la decoración de fondo: agrega «un oso de peluche y un sonriente sol» (93). Estos símbolos de la felicidad fácil se complican con la imagen «rota» del niño enclavado. Aunque se podría interpretar este tributo a los ex votos como una anticipación de la muerte de la protagonista, tal lógica no explica cómo se deja atrás a la narradora. Quizá la interpretación más respetuosa de la ilógica de Antes reconoce la crítica del arte excesivamente literal y racional. Para aludir al arte insatisfactorio por poco imaginativo, se agrega el detalle que Esther sujeta la hoja de «Clavitos» en la pared del estudio, «con un clavo idéntico a los del dibujo» (93). La coincidencia entre el clavo «real» y los clavos representados forma otro puente entre objeto y representación, y sugiere que el arte concretizado o «eficiente» sólo existe de manera coherente al lado del arte que se sabe menos literal. Para Boullosa, si el arte no pide el uso de la imaginación, pierde coherencia. La idea explorada en Antes asume que cuando se pierde el respeto a la diferencia entre la representación y lo

representado, o la sensibilidad hacia la lógica «bien» y la «rota», el resultado es horrífico, como demuestran los pasos.

### Lo inefable como el horror

Los pasos, descritos con la sinestesia apropiadamente irracional como «ruidos», se aglutinan en torno al dibujo «Clavitos». Cito la descripción de la aglutinación de los pasos antes de atacar a Esther:

«¿Qué son esos ruidos?», dijo [Esther]. Entraron [los pasos] al estudio en tropel. Se pegaron a las paredes y los vi, como había venido viéndolos en fragmentos, los vi unidos los unos a los otros, armando el rompecabezas que hasta ese día comprendí, aglutinados los fragmentos en torno al *clavitos* que Esther conservaba, colgado y enmarcado en la pared del estudio (137-138).

Los adjetivos «colgado y enmarcado» no estipulan la ausencia del clavo con que Esther primero sujeta el dibujo, aunque sí intiman que tal vez ese clavo ahora se esconde detrás del cuadro. Aun así, los pasos parecen reconocer un punto de similitud entre su condición unívoca y la coincidencia exacta entre el arte y el entorno. Esta coherencia exagerada que franquea la frontera entre objeto y representación es excesiva —hasta apocalíptica— según la imaginación poética de Boullosa. Por la delicia de ese espanto, esta pesadilla no verbal se repite una y otra vez en su obra. Vemos los ejemplos como Cielos de la Tierra (1997) que retrata una comunidad poshumana con la capacidad de ensamblar y desmontar sus cuerpos después de haber eliminado el lenguaje del cerebro; *La novela perfecta* (2006) muestra unos personajes virtuales que juegan de modo grotesco con sus propias partes del cuerpo al ganar la autonomía y salir de la trama novelada; *El complot de los Románticos* (2009) permite que selectos autores muertos resuciten y se peleen lanzándose partes del cuerpo. Los narradores y personajes con inclinaciones artísticas siempre reaccionan con pavor ante esas escenas. El problema de prescindir de la palabra, según la ficción de Boullosa, es que se acaba con la coherencia del individuo, es decir, con la diferencia que establece las categorías y los límites. Respecto a esta inquietud de Boullosa, se destaca el limitante de la prosa rota y su vuelta al terreno conservador de la prosa bien. Las voces narrativas lamentan la soledad, pero no superan el temor a la máxima comunión: el cuerpo que se traspasa con las partes de otros, las categorías sociales que no distinguen a los lectores sensibles y solitarios de los demás.

Para concentrarnos en el ejemplo de *Antes*, interesa que los pasos tornan grotescamente intercambiables antes de agredir a Esther:

Todos los [pasos] del muro voltearon furiosos a verla, sintiéndose interrumpidos, vejados en su intimidad, y empezaron a despegarse los unos de los otros y las partes de los unos de las partes de los unos y las partes de los otros de las partes de los otros, hasta formar de nuevo la masa de fragmentos que yo conocía tan bien (138).

Esta coordinación no verbal desata la muerte. Es complicado este punto, y señala la ambivalencia de Boullosa en cuanto a la novela y la prosa bien. Para defender la importancia del lenguaje literario frente a una fuerza antagonista que no valora la importancia de la imaginación poética, Boullosa levanta una base de «prosa bien» y encima de ésta, otra capa de experimentación que estimula la crítica de esa base, sin pretender eliminarla. Sin embargo, las experimentaciones de Boullosa se limitan por esa preocupación por proteger a la «gente bien» y los bordes de sus cuerpos. En ese sentido destaca la escena cuando Inés interroga a la niña sobre la providencia de una imagen con «marco dorado de plástico» (123). La protagonista rescató el cuadro del jardín de su casa, y tal vez para esquivar la etiqueta «basura», la niña pregunta a Inés si le gustaría visitar el lugar pintado. Inés responde: «Yo nunca iría a un lugar que no hubiera hecho Dios» (125). El relleno, personificado por Inés, ancla la realidad clisé, «como Dios manda», y la prosa rota reta esa estabilidad, sin procurar la verdadera rebelión. 10 Inés, como representante de la clase baja justifica la «otredad» de la imaginación burguesa, porque regala a otros la estabilidad

<sup>[10]</sup> Por la religiosidad de Inés, Boullosa insinúa una corrección a Moretti y su creencia de que el relleno sea secular: «Se trata de una nueva manera, verdaderamente secular de imaginar el significado de la vida: dispersado entre incontables eventos minuciosos, precario, mezclado con la indiferencia o los egoísmos mezquinos del mundo, pero también siempre tenazmente allú» (75, cursivas originales). El relleno es una fuerza de fe que se cree realista y no imaginativa: esa fe puede manifestarse como «secular» o como más tradicionalmente religiosa.

y el tiempo libre necesarios para disfrutar de lo irregular de la prosa rota. Por su función de relleno, Inés tiene que insistir en lo correcto y hasta lo concreto de lo prosaico, «una manera de *ser* en el mundo, no sólo de representarlo» (Moretti 181, cursivas originales). Por contraste, debido a su función de rota, la narradora imagina una manera de representar el mundo, sin existir o «ser» en él de manera concreta o «coreografiable». Los pasos demuestran el problema con esta solución soñada: salen del lenguaje y prescinden de la narrativa.

La imaginación literaria o verbal importa para Boullosa por razones esclarecidas en la historia decimonónica del crítico angloparlante Thomas Pfau. Vale la pena repasar el análisis de Pfau porque establece la relación entre el consumo de la literatura como un ejercicio imaginativo y la formación de la «gente bien». Según Pfau, a principios del siglo XIX, el poeta británico William Wordsworth ayuda a los consumidores de literatura a defender el valor de la lectura de acuerdo con los ideales pragmáticos que no permiten perder el tiempo pero sí aceptan acercarse a un objeto estético «esencialmente productivo» (7, cursivas originales). Es más, con el marco que sugiere Wordsworth, la literatura se postula simultáneamente como un producto comercial y como un «anti producto» (anticommodity), imposible de consumir (Pfau 15). Así, se desarrolla un público lector que se identifica como la clase media por su fe en su propia «movilidad imaginativa aparentemente ilimitada» (16). En otras palabras, los burgueses aprenden a definirse como clase social en el siglo XIX a través de su reclamo a una imaginación literaria, lo que podría denominar su capacidad de completar la coreografía verbal con imágenes no verbales. Se establece así un equilibrio cuidadoso. Para los burgueses la literatura es un objeto comercial cuyo significado no pertenece del todo al mundo material, aunque tiene raíces en ese mundo. En Antes, los pasos amenazan ese equilibrio entre lo anclado y lo trascendental porque no requieren de la palabra imaginativa. Por el bien de su vocación como escritora, Boullosa es defensora infatigable de esta imaginación literaria, sugerida como trascendente, siempre y cuando parta del texto verbal y regrese a él. Para ella, el lenguaje es «productivo» por no consumible. Sin la imaginación siempre inmaterial, el terreno queda demasiado libre a los pasos que fomentan un estado de insomnio nocturno y amodorramiento diurno, si no traen la muerte literal. Es decir, el triunfo de los pasos aparece cuando la narradora se queja de que el «sueño dulce» de la rutina le conquistó: «Ahora me ha ganado por completo y sé que nunca podría despertar» (17). La niña queda desamparada ante los pasos y no sueña más: «No volví a soñar nunca» (112). Sin sortear con lógica excesiva esta contradicción entre la protagonista que no vuelve a soñar, y la voz narrativa que no vuelve a despertarse, cabe observar que en el mundo de *Antes* el placer de la imaginación literaria le toca a alguien más: no a la narradora que no puede leer la historia, ni a la protagonista muerta, ni a las asistentas domésticas que no tienen derecho a la sensibilidad artística, sino al público lector de *Antes*.

### La trascendencia novelística: la danza

En honor a la prosa rota, hay que buscar otro modo interpretativo menos preocupado por alcanzar el estatus como lector «profesional» y por reforzar la legitimidad de la clase media que justifica tal profesión. Si no se lee Antes como tratado racional, como un texto tranquilamente acomodado entre sus propios rellenos, se puede identificar el mecanismo del secreto detrás de esta novela corta sin resolver las contradicciones que la informan. La naturaleza de ese secreto en *Antes* tiene que ver con la posible trascendencia del arte. Claro, el deseo de trascender en Antes a través de las palabras no es secreto, como se ve en los ejemplos del arte religioso que explora la niña. La historieta Vidas ejemplares predica la resignación ante la violencia doméstica y es «devorada» por la niña sin desembocar en la iluminación (62). La alegoría religiosa inventada por la niña para glosar su experiencia con las alumnas mayores en el baño de la escuela, quienes le roban la ropa interior, tampoco revela la transcendencia convincente: «Mis calzones eran mi alma, con los que sostenían entre ellos la lucha legendaria» (61). Por la simpleza de la historieta y la alegoría, se entiende que Antes sólo se sincera ante el tema de la transcendencia no verbal: solución imposible dentro de un texto literario, obviamente. Se teme ese poder en el caso de los pasos, y se admira, con cautela, en el caso de la danza.

La niña pone el ejemplo de esa trascendencia artística cuando asiste a un concierto de Bellas Artes y reacciona de manera espiritual ante «el excitante escuchar tantos aplausos sintiendo que todos habían sentido lo que yo había sentido, que por fin había yo *comulgado...»* (152, cursivas originales). El recuerdo del concierto se narra por medio de una prosa rota minada de fragmentaciones y elipsis:

[...] Concierto a Bellas Artes... noche de música... ¿cómo narrárselos?... ¡las frases sueltas no son un capricho! [...] ¡y luego la música!... pasos de ángeles... seres puros que sobre la tierra se movían sin arrastrarse y que si volaban no era hacia arriba, no era para irse sino para observar... ¡puro amor ahí entregado!... cariños sin cuerpo... nervios sin carne... nervios desnudos y sin dolor, sintiendo [...] ¡y las ganas de bailar que yo tuve!... me creía bailando entre ellos... (151-152).

La música se describe, usando el modelo de la prosa rota, como un medio «para observar», es decir para remarcar la presencia en tiempo presente del espectador, y no para dormirse o ausentarse mentalmente, como con las lecciones y las rutinas. Esta música logra lo que los pasos no hacen: unifica cuerpo y alma, y otorga «las ganas de bailar». El último capítulo de *Antes* vuelve al verbo «bailar» con nostalgia, cuando recuerda, «la fantasía de tener dentro de mi cuerpo un corazón que no sólo sirviera para empujar mi sangre sino que llegara a cambiar su ritmo para uniformarlo con el paso del sentimiento de otros, un corazón que bailara» (155). Ese «corazón que bailara» indica el anhelo prohibido de *Antes*: entregarse a la danza, ese arte que sería trascendente por unir emoción y pensamiento. La narradora no puede imitar la manera en que los bailarines «comulgan» con su cuerpo y sus emociones, en parte porque tiene que defender la literatura y su insistencia en las diferencias entre categorías e individuos.

En comparación con la danza, se ve que la prosa rota complementa y no amenaza la prosa bien, porque estas dos —a diferencia de la coreografía no verbal— colaboran para participar en la expresión «económica» de la literatura: el libro rentable como «novedad». El bailar efímero corresponde a ese «mundo sin verbo» que se describe en *Antes*: «El universo desverbal era mucho más profuso, tenía muchos más habitantes, situaciones, mucho más mundo... A cada palabra correspondía un mundo sin verbo» (42). *Antes* advierte el lado amenazante de ese mundo desverbal al cul-

par a los pasos por las muertes y las desapariciones de las hembras, pero el público lector puede percibir que la esperanza de superar el perjuicio contra ese cuerpo femenino emerge con el lado positivo de lo desverbal: la danza. No podemos imaginar el baile de la narradora porque no queda claro qué tipo de cuerpo tiene, y nunca se sabe si la niña cede a sus «ganas de bailar». Por eso, se sospecha de la prosa rota como remedio a la prosa bien: para distinguirse de las asistentas domésticas que renuncian el diálogo imaginativo y aparecen como puro cuerpo, la niña parece renunciar su cuerpo y volverse pura voz, puro verbo, pura narradora que resulta desequilibrada. Así, la voz narrativa ejemplifica una fuerza distinta a la solidez del relleno aunque no rechaza del todo la ideología burguesa.

Si el estudio de la novela del siglo XIX de Moretti admira la prosa bien como un héroe, la novela corta del siglo XX de Boullosa favorece lo irregular sin alejarse del fondo de los rellenos. La prosa rota renueva la prosa bien, pero no provoca necesariamente una mudanza en la costumbre clasemediera ni en el gusto del lector. *Antes* no puede leerse como novela de tesis por las ambivalencias respecto a la prosa bien, además de las ambigüedades provocadas por la prosa rota. En fin, no es prosa apta para el consumo fácil, pero sí señala hacia otra manera de hacer las cosas.

#### Obras citadas

Boullosa, Carmen. Antes. México: Suma de Letras, 2001.

Deleuze, Gilles; Félix Guattari. «1874: Three Novellas, or "What Happened"?». En A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia. Trad. Brian Massumi. Minneapolis: Minnesota University Press. 1987:192-207.

Gallo, Rubén. «Carmen Boullosa». Trad. Rubén Gallo y Harry Morales. *Bomb* núm. 74 (2001): 56-61. Gil, Eve. «Carmen Boullosa: De erotismo y niñez». En ¡Siempre!. México, 1999: 64.

Lakes, Joi Michelle. «A Pas de Deux for Choreography and Copyright». En *New York University Law Review* vol. 80 (2005):1829-1895.

Moretti, Franco. *The Bourgeois: Between History and Literature*. Londres/Nueva York: Verso, 2013. Pfau, Thomas. *Wordsworth's Profession: Form, Class, and the Logic of Early Romantic Cultural Production*. Palo Alto, Estados Unidos: Editorial Universitaria de Stanford, 1997.

Piglia, Ricardo. «Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*». En *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. Ed. Eduardo Becerra. Madrid: Páginas de Espuma, 2006: 187-205.

Reid, Anna. «Haunting Inheritances: Persecution and the Uncanny in Carmen Boullosa's novel Antes». Journal of Romance Studies vol. 12, núm. 1 (2012): 39-55.

### La máquina-de-escritura-Bellatín<sup>1</sup>

LIZETTE MARTÍNEZ WILLET Universidad Católica Andrés Bello

Toda literatura aspira a la condición de improvisación.

Toda literatura aspira a la condición de instantánea.

Toda literatura aspira a la condición de lo mutante.

Toda literatura aspira a la inducción de un trance.

REINALDO LADDAGA, Espectáculos de la realidad.

Con palabras de Edmundo Paz Soldán, presentamos algunos aspectos centrales del ejercicio narrativo del escritor Mario Bellatín (ciudad de México, 1960), que son objeto de reflexión en este ensayo. La reseña, con motivo de la aparición de *El libro uruguayo de los muertos* (2012), no sólo da cuenta de la iniciativa de autoedición que realiza el autor desde el año 2010,<sup>2</sup> sino

El hábito del narrador protagonista de Lecciones para una liebre muerta (2005), que lo [1] lleva a copiar «páginas completas del directorio telefónico» en una «Underwood portátil. Modelo 1915» (72), traduce de manera radical un ejercicio que prescinde del peso del significado y que busca más bien recaer en el puro acto de escribir, tal y como lo exponen Gilles Deleuze y Félix Guattari en relación a Kafka: «sin interpretación, sin significancia, sólo protocolos de la experiencia» (1978:17). Desde esta perspectiva, la literatura puede verse como una producción del «hombre político [... y] máquina» (Deleuze y Guattari, 1978:17), cuya operatividad transgrede el alcance de los símbolos y de los marcos conceptuales que los sostienen. A este respecto, también nos parece ilustrativa la categoría de «máquina soltera» que Graciela Montaldo propone para los libros del argentino César Aira: «máquinas que sirvan para hacer cosas que no sirvan (especialmente para hacer obras de arte, para entender la realidad); teorías, métodos, máquinas que se sustentan a sí mismas, que no tienen una exterioridad y que dilapidan su energía sin generar nada. [...] Esas máquinas-obras son simples (se hacen, por lo general, sobre el papel), también son baratas (se arman con desechos: trapos, restos, sobrantes, diagramas, fórmulas) y no sirven para nada (después de la descripción de su funcionamiento, se llega a la conclusión de que no son necesarias para lograr un determinado fin sino que dejan abierto el producto» (2010: 160, las cursivas son nuestras).

<sup>[2]</sup> Con el título de «Los cien mil libros de Bellatín», el escritor bautiza este plan de publicación (reedición para sus textos anteriores) de cien relatos con un tiraje de mil cada uno, vendidos personalmente en las ciudades que visita, después de anunciarlos por las redes

que además aporta ciertos datos de su vida y obra que sirven de punto de partida para nuestra revisión:

Hace unos quince años viajé a Lima en busca de un chamán que me librara del espíritu de un amigo muerto. [...] El chamán vestía de negro, llevaba botas militares, era calvo y le faltaba el brazo derecho. Se llamaba Mario Bellatín e iba con sus perros a todas partes. También era escritor. Me contó que escribía novelas, aunque en realidad, los géneros eran más bien difusos para él. Quería llegar a un punto de libertad que le permitiera escribir simplemente libros. [...] Me dijo que la escritura era pura intuición, y me pasó algunos de sus libros. Me impresionó Salón de belleza, me impactaron Flores y La escuela del dolor humano de Sechuán, me dejó frío Poeta ciego. Le pregunté por mi amigo muerto. Por toda respuesta, Mario se puso a girar como un derviche. Pertenecía a la religión sufí. [...] Cinco años después viajé a México y me encontré en el metro con un hombre que vestía de negro, llevaba botas militares, era calvo y le faltaba un brazo. Mario, susurré. Me dijo que por pura coincidencia se llamaba Mario [Bellatín], pero que no me conocía. [...] Vendía sus libros en la puerta del metro. [...] Le compré varios [...] Leí en casa libros que no entendí, con títulos que mencionaban a liebres muertas y un gran vidrio, libros escritos con un hermetismo que me negaban la entrada. [...] Ahora veo con claridad que, desde sus años en Lima, a partir de su práctica en apariencia inocua, él había estado formando una realidad fantasma. Un espacio donde las normas son otras (Prodavinci 2012).

Las imágenes de enmascaramiento, giro, fantasma y falta, bien pudieran caracterizar el tipo de literatura que propone este escritor y que asoma la creación de *otras normas* para el cuerpo, la identidad, las instituciones, el lenguaje y, en particular, la novela. Su obra narrativa más reciente³ da paso a la intensidad del sentido y la experiencia porque no se somete a los órdenes que refrendan la cultura ni la tradición literaria. De ahí que reconozcamos en la escritura, más aún, en el proyecto estético bellatiniano —en el que también se inscriben sus *performances*— un énfasis por des-

sociales. Los ejemplares de cada texto son numerados y hechos de forma artesanal con una impresión de su huella. Esta práctica alternativa a las políticas editoriales, llevada a cabo de modo aleatorio, es vista por Graciela Speranza como la «versión siglo XXI de la *Boîte-en-valise*: como en la valija duchampiana, llevará allí toda su obra miniaturizada, con total prescindencia, de las instituciones literarias» (2012:70).

<sup>[3]</sup> En este artículo nos referimos de manera especial a los textos de Bellatín publicados desde el año 2000.

articular las estructuras y mecánicas que *regulan* nuestras significaciones para abrirlas a nuevos *modos* de *ser* y *estar*.

El desmontaje de los significados comunes y las convenciones literarias que, precisamente por esa razón, parecen naturales, surge de un discurso en el que prevalece la fragmentación, el error y la omisión, mostrando de esa forma la artificialidad de nuestros pactos comprensivos y de los códigos de creación estética para problematizarlos. Se trata de una literatura que pone en cuestión las dinámicas culturales y sus alcances mediante la «suspensión» de la linealidad y la organicidad de sus ficciones.

De los sistemas normativos intervenidos por Bellatín nos interesa analizar el narrativo pues, como lo señala Paz Soldán en su nota, lo que busca el autor es marcar un «punto de libertad», también pudiéramos decir de *fuga*, que desautomatiza sus categorías y estatutos tradicionales en cuanto los convierte en «pura intuición», o pulsión. Esta estrategia permite que un libro sea sólo un libro y no una *gran novela de la Historia literaria*, esto es, que los relatos amplíen sus posibilidades de afectar y significar, sin responder a un *orden de cosas* institucionalizado.

Por eso, en esta poética los géneros literarios son «difusos», así como los referentes, el lugar del escritor como propietario y padre del sentido, la manera de narrar y las imágenes que, por lo habitual, complementan la palabra escrita. La narrativa de Bellatín desnaturaliza las leyes que emplea la literatura para garantizar su eficiencia al hablar de y por una realidad, maniobra que produce simultáneamente zonas inéditas de experiencia y la potenciación de sus medios enunciativos. Si los desvíos de los parámetros conceptuales extienden el campo del sentido(s), haciéndolo múltiple y heterogéneo, en efecto, el discurso que lo muestra transgrede el ámbito de la narración que nos es familiar.

### Una estética de la ruptura

La poética que suscriben los libros de Mario Bellatín permiten repensar los modos de organización y de entendimiento del canon literario y, en general, de los elementos externos e internos que lo determinan. Éstas son construcciones que atraviesan la disciplina literaria para activar otras políticas y otros funcionamientos que estallan su sistematicidad y el régimen

de sus clasificaciones. En esa medida, estos textos quiebran la sintaxis de la novela tradicional y se presentan como *artefactos narrativos*<sup>4</sup> o instalaciones verbales-visuales que, despojados del rol que la literatura mayor les atribuye como documentos transmisores de una verdad, teorizan sobre su mismo quehacer y sus recursos.

Desde esta óptica, los planteamientos estéticos de Bellatín y su «singular» modo de narrar dan cuenta del compromiso del autor con los procedimientos de confección de los relatos, pero no para repetir sus paradigmas o modelos, sino más bien para infringirlos desde adentro hasta volverlos irreconocibles:

Cuando aparecieron las primeras obras publicadas, cuando las letras empezaron a presentarse impresas, me dio la impresión de que se fue desvaneciendo, lentamente, la compulsión por la presencia física de la palabra. En ese momento nació, en cambio, un interés cada vez mayor por la forma estructural de los textos. Ya no importaban las palabras en sí, ni tampoco, como no valieron la pena nunca, el contenido de las historias que se fueran componiendo. Apareció lo que después, creo, sería un elemento fundamental en buena parte de mis libros: la de hacer consciente la manera de armarlos. Quise ver aparecer una serie de objetos y situaciones que fueran encontrando, durante el proceso de creación, sus propias reglas de juego (Bellatín, 2005: 506).

En su proyecto artístico-literario hay una insistencia por la manipulación y la estructuración del material narrativo, un énfasis en el simulacro y la artificialidad, porque sus palabras no son *portadoras* de un sentido del mundo concreto, sino que remiten al montaje de sus propias lógicas que *opacan* la trama transparente que distingue a la novela realista de tema biográfico, histórico o social.

En este sentido, reconocemos una relación directa, un lazo simbiótico, entre libro y cuerpo, éste último uno de los tópicos más frecuentes

<sup>[4]</sup> La definición de *artefacto* la tomamos del artículo «Breve introducción a los artefactos culturales» (2010) del profesor y crítico venezolano Luis Miguel Isava. Para este teórico un artefacto cultural *de*sarticula las normas establecidas mediante la experimentación, primero, para demostrar que son arbitrarias, que son constructos; segundo, para hacer ver sus quiebres. Estos objetos se asientan en el cuestionamiento para reflexionar sobre los saberes y la cultura, y desde allí potenciar expresiva y políticamente el significado: no lo que dice, sino lo que hace una significación alternativa.

en sus relatos: la presentación de los cuerpos, su modo de constitución, la densidad que concentran e incluso lo que *ocultan*, apuntan a la propia corporeidad textual. Se trata de unos *cuerpos narrativos* que miran su propia consistencia para desde allí generar ciertos cuestionamientos teóricos.<sup>5</sup>

Esta corpotextualidad se patentiza en la creación de unos espacios verbales(visuales) que *de*construyen los parámetros del *«deber ser* narrativo» de la institución literaria (Bellatín, 2005:515), así como la mayoría de los cuerpos en la ficción irrumpen sobre aquellas corporalidades legibles, aptas para el trabajo productivo, definidas en lo sexual y *«bellas»* para el observador:<sup>6</sup> que los textos carezcan de desarrollos accionales concretos, sin una secuencialidad entre sus partes o un desenlace; que los personajes estén privados de una psicología como si sólo respondieran a determinados estímulos, vacíos de *«*singularidad», sin una identidad física o personal;<sup>7</sup> que las precisiones temporales y espaciales estén ausentes; que la incorporación de una multiplicidad de discursos apócrifos y documentados, no aclare sino que enrarezca, trastocando la resolu-

<sup>[5]</sup> De la misma forma que la falta de brazo en Bellatín, le ha permitido potenciar y agenciar un nuevo sentido del cuerpo (del arte y la ficción) con unas prótesis no convencionales, algunas fálicas, que amplían su imagen aceptada: «La intención quizá sea evidenciar el accidente, la marca que establece el vacío alrededor de mi brazo derecho, y hacer de él un hecho comunitario. He decidido que esa característica deje de pertenecerme exclusivamente a mí, para tomar el lugar de un hecho que involucra al resto. El artista Aldo Chaparro haría las veces no sólo de artista sino de curador. Así el proyecto se abriría a otros artistas [a otros significados] para que, a partir de ciertas normas, completen de manera colectiva el silencio de la ausencia» (Bellatín, 2006: 119).

<sup>[6]</sup> Los «mellizos» de *Bola Negra* (2005), proporcionan un ejemplo de lo que buscamos señalar, pues mientras que la hermana «se consumió producto de la anorexia, [...] el hermano se convirtió en luchador de sumo» (138). Cabe destacar que estos cuerpos también apuntan al concepto de *cuerpo sin órganos* de Deleuze y Guattari: anatomías que exceden los límites fijados por la cultura y el biopoder —taxonomía de la vida humana— para proponer distribuciones impensables y «abrir el cuerpo a conexiones nuevas» (1994:101).

<sup>[7]</sup> Personajes que suspenden los límites de la experiencia porque son inasibles e inatribuibles y que en la mayoría de los casos sólo logran alguna distinción, incluso la de sus nombres, a través del rol que cumplen en el escenario narrativo, como sucede con la Amiga, el Amante y la Protegida en *Efecto invernadero* (1996), el filósofo travesti en *Lecciones para una liebre muerta*, o con el hombre inmóvil y el enfermero-entrenador en *Perros héroes* (2003). Con respecto a éste último: «Nadie sabe si el enfermero-entrenador primero fue enfermero y luego entrenador [de los pastor belga malinois], o viceversa, si antes fue entrenador y después enfermero» (2005: 313).

ción de cualquier hipótesis;<sup>8</sup> que estos artefactos intercalen fotografías que minan lo narrado o que cuentan una historia paralela a la principal o que, también, disparan líneas de fuga del sentido; y, finalmente, que la mención de contextos no occidentales «desterritorialice» la circunstancia particular de los hechos, propiciando unas conexiones impensables que no reconoce el lector;<sup>9</sup> todos son elementos que indican la presencia de una literatura más preocupada por las maneras de armarse, por entrar en contradicción con ella misma y las normas establecidas, que por representar un referente o mantener el orden progresivo de la narración. Más aún, un lenguaje que no explica lo que acontece, sino que desjerarquiza y *rehace* constantemente sus mensajes, refuerza la importancia de la cuestión «formal-corporal» en los libros de Mario Bellatín.

A este respecto y como fundamentando las líneas maestras de su narrativa, en *Underwood portátil. Modelo 1915* (2005) el autor especifica y describe estos procedimientos estéticos que, como un manual, permiten la «instrumentación» de su obra. Aquí Bellatín reflexiona sobre las formas con las que cuenta el género — *antigénero*— narrativo, y por extensión las artes, para *re*escribir y experimentar con sus tramas, evidenciando «las distintas posibilidades que los textos pueden generar» (514).

Así su propuesta se centra en intervenir el proceso de escritura sin detenerse en sus efectos, en el producto, porque la dispersión y el contagio de sus cuerpos narrativos, su «mutabilidad», impulsa la lectura y sus significaciones en más de una dirección. La apertura de la experiencia literaria «naturalizada», la diversificación de su radio de acción, pasa entonces por descolocar a la anécdota como núcleo del acto narrativo y convertirla, en cambio, en sitio de cruzamientos y transformaciones. Ésa es la poética

<sup>[8]</sup> Fragmentos de poesía, guiones de teatro y novelas, textos científicos, religiosos e históricos datos biográficos, notas al pie de página, referencias bibliográficas y adendas.

<sup>[9]</sup> En los textos de Bellatín, los nombres de sus protagonistas y la mención de ciertos hábitos y costumbres sugieren la presencia de escenarios japoneses, chinos, árabes y de la Europa oriental (Rusia y los territorios del extinto Imperio Austrohúngaro) o de algunas prácticas religiosas como el sufismo islámico y el esoterismo judío. Sin embargo, estas alusiones no logran constituir contextos geográficos, sociales y culturales que enmarquen los hechos narrados. Véase El jardín de la señora Murakami (2000), La escuela del dolor humano de Sechúan (2001), Shiki Nagaoka: una nariz de ficción (2003), Bola negra, La mirada del pájaro transparente (2005) y El gran vidrio (2007).

que posibilita las asociaciones con el teatro, como ocurre con *Perros héroes* (2003) y sus distintas escenificaciones en algunos performances;<sup>10</sup> con la perspectiva cinematográfica y las imágenes que filtran los planos narrativos de estos libros, o con el «no-lenguaje» que, alterando la retórica normativa, *de*significa en cuanto no nombra «las cosas como las cosas son» (508).

Sobre este proyecto se edifica entonces una literatura que, en consonancia con las teorías de la posmodernidad, demuestra la discursividad de la cultura y sus metarrelatos. La composición de los textos revela la arbitrariedad y la fragilidad de los saberes —incluyendo el literario— que sustentan nuestros moldes de interpretación e interacción con la realidad. El extrañamiento de los patrones racionales que organizan el pensamiento y el «principio de indeterminación» que caracteriza a esta narrativa —y que «expulsa» de sus límites a la verosimilitud como criterio de validación estética—, permiten el surgimiento de *otras* significaciones a la par de las impuestas por las instituciones de poder y su voluntad categorizante. De allí que la aparente ineficacia de las narraciones de Bellatín para retratar el mundo cómo lo comprendemos, sea justo lo que las lleva a ser un potente instrumento crítico.

La de Bellatín es una narrativa que desestabiliza el sentido, flexibilizando las fronteras que lo delimitan y las de las verdades en cuanto «absolutos». Es por eso que sus artefactos pueden examinarse como objetos que exhiben la no esencialidad del *logos* tradicional, pues crean esa «vecindad» que acerca la enfermedad a la salud, lo humano a lo animal, el hombre a la mujer, la realidad a la ficción, Occidente a Oriente, la belleza a la monstruosidad, y las tradiciones a lo moderno, sólo por citar algunos pares conceptuales.

<sup>[10]</sup> En su texto Atlas portátil de América Latina, Arte y ficciones errantes (2012), Graciela Speranza describe varias de las puestas en escena del artefacto. Nos permitimos citar una de ellas para dar cuenta de la interdisciplinariedad que funda la estética de Bellatín: «La referencia local y urbana de la serie fotográfica [de ese libro] se desvanece al año siguiente, cuando Bellatín participa en una mesa de escritores latinoamericanos en Buenos Aires [...]. De espaldas al público con su brazo ortopédico apoyado sobre la mesa, acciona con el otro brazo un viejo reproductor de casetes y un proyector de diapositivas con figuritas escolares que muy de vez en cuando refieren oblicuamente al hombre inmóvil de la novela» (69).

La articulación de esta escritura, los discursos que contiene, la irresolución de sus tramas, la mirada sobre ciertos temas (familia, infancia, escuela, medicina, arte, lenguaje y literatura), y la imprevisibilidad de los elementos más básicos de la narración (protagonistas, narradores, acciones, tiempos y espacios), plantean que las mecánicas socio-culturales y literarias son unas estructuras invisivilizadas en el tiempo, que prescriben las experiencias y las fórmulas de agenciamiento social, político y cultural que compartimos.

Estos rasgos de la obra narrativa de Mario Bellatín abren la posibilidad de acercarse a ella como una instancia que, en su propia realización, pone bajo sospecha el carácter restrictivo de las operaciones literarias, y a la misma concepción de novela como «unidad» de sentido que se comunica directa y explícitamente con el afuera. La relatividad de estas piezas y las tensiones que colocan en escena, señalan la «condición de improvisación» que, según Reinaldo Laddaga, vuelve a los textos una «perspectiva», un «esbozo» más que un objeto concluido y perdurable, teñido de «aura poética» (2000: 168).

Como muestra de lo anterior, y de la dimensión inorgánica y deconstructiva que potencia el relato bellatiniano, proponemos algunos comentarios sobre los dos ejercicios que sostienen el andamiaje del género narrativo y, en términos amplios, de la literatura: las acciones de escribir y leer. En principio, pensemos el acto de escritura como una práctica con la que controlamos nuestras maneras de «hacer, ver y decir» (Rancière, 2001: 21), mediante la elaboración de unos enunciados estables. En los artefactos narrativos del autor, el discurso es puro desplazamiento, la suya es una lengua que se resiste a la fijación de algo porque siempre difiere su sentido. Su «búsqueda constante de escribir sin escribir» (Bellatín, 2006:109), es hacer de lo referido, ya precario en sí, una «materia invertebrada», abundante en digresiones, saltos atrás, cambios de temática, demostraciones que no prueban y defectos: «[Escribir] desde el silencio, desde la carencia, desde la falta —tanto en su acepción de vacío como de infracción— en donde el lenguaje nunca es lo suficientemente escaso, tiene siempre demasiadas posibilidades, y eso es un problema irresoluble cuando se quiere expresar, precisamente, aquello que no se puede decir» (Bellatín, 2006: 109).<sup>11</sup>

Éste es un discurso que dice y desdice a la vez para romper cualquier estatismo. Por eso, las voces de sus narradores y personajes no agotan ni clausuran el sentido(s), sino que lo liberan y exhiben su virtualidad en unos trayectos en *devenir*. Se trata pues de una forma de escribir que opera lateralmente interrumpiendo el *deber ser* de la narración, en conjunto, las relaciones de causa y efecto, los argumentos, las simbologías y su orientación esclarecedora.

Con respecto a la segunda práctica, la acción de leer, tradicionalmente la entendemos como una operación de traducción —¿qué dice el texto?—que anula los *otros* posibles significados en función del establecimiento de verdades neutrales. Para Diana Palaversich, el lector europeo y latinoamericano, en general, se acerca a la obra literaria con el propósito de develar su sentido «oculto», logrando cierto placer en este hallazgo que además ratifica el compromiso ideológico del autor con su contexto y la tradición estética (2005: 12).

Buena parte de los libros de Bellatín se enmarcan en la revisión, el comentario o estudio de una «novela», propia o ajena, por parte de lectores comunes o por cuenta de la crítica literaria —destacamos como ejemplos: Canon perpetuo (1993), Jacobo el mutante (2002), Lecciones para una liebre muerta (2005) y El gran vidrio (2007)—. Precisamente, en estos artefactos se redefine el ejercicio de leer proponiéndolo no como una hermenéutica sino como una suspensión que «saca» al sentido del orden predecible y referencial. Por consiguiente, la puesta en escena de esta actividad confirma que la lengua concentra una pluralidad de significaciones,

<sup>[11]</sup> Ésta es la concepción que, según el autor, promueve su *Escuela dinámica de escritores* en ciudad de México, en la que los métodos tradicionales de formación literaria han sido sustituidos por los juegos de voleibol, el boxeo o la limpieza de la residencia. Con palabras de Bellatín, se trata de una institución que «tiene prohibido enseñar a escribir. Los alumnos aprenden a barajar cartas, bailar ballet o dibujar, pero nunca a escribir» (Hermosilla, 2011). En todos estos casos, se busca que el aprendiz «[sea] capaz de afrontar nuevas e imprevistas situaciones que tal vez, años más tarde y cuando esté fuera de la escuela, [... le hagan] tomar decisiones más arriesgadas e inéditas o al menos se plantee la posibilidad de efectuarlas» (Hermosilla 2011).

porque la integra un sistema arbitrario y desigual que hace impugnable cualquier premisa totalizante.

De esta misma forma le sucede al lector de Bellatín al que incluso se le hace difícil *resumir* una trama, porque su fragmentariedad se resiste a la síntesis lineal o a lo que el propio escritor llama la «retórica del lector», esto es, a esas anticipaciones sobre el contenido que responden a sus «fantasía[s]» o, digamos, sus protocolos (2006: 108). Como lo expone Laddaga, éste es un lector que no puede tener «una experiencia de fondo de lo existente» a través del texto literario (2000: 174), porque esa *aspiración* no puede ser *satisfecha* por unas historias que sólo aluden residualmente a sus conocimientos previos.

En el proyecto estético de Mario Bellatín, escritura y lectura son procesos «abiertos» que no buscan la *definición* ni la *continuidad lógica*. En estos espacios verbales y visuales, la acción de escribir demuestra su propia incapacidad para aprehender y para traducir una experiencia de manera global —es su conciencia sobre la *derrota* de la mediación del discurso—. A la vez que la lectura se presenta como una apuesta a múltiples interpretaciones que se iguala a la *deriva* y no a la línea progresiva que finaliza en un punto determinado o a la cerrada que diferencia y delimita. Con esto, Bellatín «desautoriza» el control de la literatura sobre las significaciones y sobre lo que es literario o no.

De ahí que intensificar el significado(s) sea una de claves que levanta la poética del escritor mexicano, pues al relativizar sus códigos normativos pone en juego las verdades absolutas que sirven de base a los entramados de poder. Su pulsión narrativa *allana* los bordes conceptuales que disciplinan la realidad porque es allí donde nacen estas nuevas zonas de significación. Por esa razón, el lector de Bellatín se ve obligado a abandonar la postura *pasiva* que presupone el tutelaje omnisciente, y se convierte en un generador de sentidos que *re*construye sus olvidos y silencios: «Cuando alguien halla en mis textos un tiempo y un lugar definidos —a pesar de que no suelen estar especificados— siento que funciona la propuesta planteada de hacer que cada lector reconstruya un universo propio a partir de su experiencia» (Bellatín, 2005: 518, el subrayado es nuestro).

Por eso su proyecto no es sólo de naturaleza estética sino también política, en la medida en que quebranta el orden naturalizado del sentido y muestra otras posibilidades para la escritura narrativa. A este respecto, Graciela Montaldo en una conferencia titulada «Cortos viajes al país de la estética» (2009), explica que esta categoría debe mirarse como un sistema reflexivo sobre las artes que vuelca su atención hacia los modos de construcción de sus objetos (3). Entonces, la estética se entiende como la aparición de una nueva sensibilidad que produce la divergencia, esbozando los problemas políticos de la cultura: «[...] pensar la estética como la irrupción de un problema, como la estrategia a través de la cual el mundo administrado, la homogeneidad, la dominación o como llamemos al conjunto de experiencias de dominación, no sólo es resistida, sino violada, discutida, recreada, desarticulada» (Montaldo, 2009: 5).

Ésta es una estética que se define en cuanto la potencialidad transgresora que la constituye y que se asemeja más a la *excepción* que a la regla. Es una estética vista como *devenir*, como desterritorialización o, como señala Montaldo, «destrucción de los sentidos comunes» (2009: 7). Esto descubre nuestra manera de acercarnos a la propuesta metaliteraria de Bellatín, es decir, como una práctica en la que el hecho de narrar es más la «creación» de significaciones proliferantes que buscan cuestionar y dinamizar el espectro cultural.

#### Novelas mutantes

Uno de los descubrimientos más sorprendentes para la literatura, no sólo para la del escritor Joseph Roth sino para la del siglo XX en general, parece estar contenido en la mecánica de cómo un rol asignado a determinado personaje deriva, de pronto, en otro totalmente distinto. Precisamente cuando el lector asume, de una manera verosímil, no sólo la presencia en el texto de Jacobo Pliniak sino, sobre todo, su derecho a permanecer en su estructura, nuestro personaje se transforma, sin mayor trámite, en su supuesta hija adoptiva, Rosa Plinianson, máxima autoridad del comité de damas del poblado que habita. Todo comienza cuando, sin ninguna solución de continuidad, en cierto punto de la trama Jacobo Pliniak se encuentra viviendo en América (Bellatín, 2005: 282).

Este pasaje del texto *Jacobo el mutante*, en el que el narrador, un supuesto crítico literario, se propone el estudio de una falsa obra —*La frontera*— atribuida al periodista austriaco Joseph Roth (de principios del siglo XX), nos permite establecer algunas consideraciones sobre el género de la novela corta en el proyecto bellatiniano de los últimos años. El cambio del protagonista, Jacobo Pliniak, en su hija (Rosa Pliniak, Plinianson o Miss Rosalyn Plinianson), que además se convierte en una anciana, plantea el tipo de funcionamiento de esta narrativa filtrada por la mutación: una que no es teleológica, que no se orienta a un estado final —a una transformación *en*— sino que continuamente deriva.<sup>12</sup>

Se trata de la incorporación de unas alteraciones que, como lo indica el fragmento, vuelven momentáneas las permanencias y la ilusión de trama, porque, mirándolo deleuzeanamente, el discurso es un «delirio analítico», una zona de ambigüedad que asoma personajes y acciones para transformarlos en «otro[s] totalmente distinto[s]». Por eso pensamos que Mario Bellatín construye sus relatos sobre la base de una *potencia mutante*, sobre un «haciendo» del sentido que instala provisoriamente para luego modificarlo.

Los textos que sirven de preámbulo («La espera») y epílogo («Sabbath») a esta corporalidad de *Jacobo el mutante*, también pueden mirarse como indicios de este «hacer» de la novela que más que fijar verdades *intensifica* su dispersión. En estas secuencias, por ejemplo, se muestra la diferencia en la repetición —*lo mismo* como *otro*, siguiendo a Derrida—, ya que sus oraciones tienen la misma estructura (la frase breve y el punto) y las mismas imágenes —unas figuras, la piel de los hombres mojada, un golem, una docena de huevos cocidos y unas ovejas pastando en un roquedal—,

<sup>[12]</sup> La mutación es un fenómeno descrito con frecuencia en la literatura de Mario Bellatín, que no sólo afecta a los cuerpos humanos (por razones conocidas o no), sino también al resto de las especies (perros y peces deformados genéticamente) y a los lugares en los que suceden las acciones (de salón de belleza a «Moridero»). Tal vez uno de los libros que con mayor énfasis trata el tema sea *Flores*: primero porque detalla el nacimiento masivo de niños sin piernas ni brazos y las variaciones de esas malformaciones, causadas por la aplicación de un fármaco en la etapa de gestación; segundo, porque se detiene en el proceso de normalización de estas anomalías mediante la obtención de un «certificado de mutantes» con el que los padres de los niños *defectuosos* podrían obtener alguna compensación económica.

pero con variaciones mínimas en los tiempos verbales —pasado en el primero, presente en el segundo—, y en una alusión al robo de unas hojas del texto de Roth, que pudiera remitir al vacío o a las cicatrices de un cuerpo que también hablan.

Ahora, si estas alteraciones movilizan el significado al leerlas paralelamente: «Las figuras quedaron en suspenso / Las figuras quedan en suspenso»; «No se produjo ninguna mutación / No se produce ninguna mutación»; los verbos del «Sabbath», que generan el efecto del instante, permiten pensar que las mutaciones se realizan en el ensayo interpretativo del narrador-crítico y en el de los lectores del autor mexicano: no antes ni después sino en los trazos que marca esa reescritura-lectura productiva que está en *hacer* (2005: 276, 304; las cursivas son nuestras).

Precisamente es la variación de la lengua la que habilita esa emergencia de «especies que el individuo familiarizado con las reglas que rigen [o regían] la literatura moderna apenas podría reconocer bajo ese nombre» (Laddaga, 2000: 161), y que si en lo temático, tomemos por caso, se patentiza en el cuerpo trasmutado de la vieja Rosa —en su filiación extraña con el padre, en sus diferentes nombres—, en lo discursivo se muestra en una narrativa inorgánica que se resiste a la categorización de los géneros tradicionales. Es como si las continuas transformaciones que propone esta *antinovela* en sus sujetos, espacios, referentes e, incluso, sus fotos, <sup>13</sup> pusieran de relieve esa intensidad disruptiva, esa transgresión al límite que impide que la obra de Bellatín sea codificada en el orden normativo del canon.

Y es que el quiebre de esas historias, su confección inacabada y en curso, imposibilita que los relatos del escritor encajen en los estatutos del género narrativo que las consolida como su médula. En estos artefactos, sus elementos y la centralidad de lo contado se rearman de forma incesante como las funciones de un espectáculo o, digamos también, como

<sup>[13]</sup> Las imágenes de Ximena Berecochea que interrumpen el discurso del narrador de *Jacobo el mutante*, presentan unos escenarios naturales (llanuras, playas, orillas, superficies) en los que los contrastes entre luz y sombra, agua y tierra o vegetación y suelo, crean unas líneas artificiales que *no alcanzan* a demarcar los espacio como lo hace una frontera de manera tajante. También, encontramos en este libro unas series fotográficas que repiten un referente con variaciones en el ángulo y los planos del lente de la cámara, volviéndolo otro distinto en cada toma a pesar de que se trata del mismo objeto.

un rizoma. Ésta es una literatura que dilapida toda certeza, gracias a las interrupciones y a las figuraciones de esas interrupciones en sus tramas.

De allí que el tratamiento denso del lenguaje que en nuestra tradición literaria soporta unas realidades en cuanto las detalla y las precisa, en esta poética se «desgaje» para contradecir sus imperativos de mímesis y de utilidad, como una *copia* que al dejar ver sus costuras (sus fallas y accidentes) atenta deliberadamente contra el patrón que toma por modelo. Es de este modo, como la escritura narrativa de Mario Bellatín extiende los fines convencionales de la creación novelística, y en especial de la que es breve, porque no busca *re*presentar unas experiencias previas sino que en «sí misma» es creadora de experiencias:

Son varios los dispositivos, tanto en narrativas como en poesías de la época, que conspiran contra la idea de una obra contenida, regida por un principio estructurante de rigor formal y que, en su lugar, proponen una idea de escritura como puro devenir que no sólo desarma la idea de obra sino que a menudo incluso se dirige explícitamente a cuestionar, por un lado, la posibilidad de enmarcar o contener dentro de una obra la pura intensidad que la escritura, en tanto escritura de una experiencia, pretende registrar. La escritura aparece más cercana a una idea de organismo vivo, irracional, que respira, que a la de una construcción acabada u objeto concluido que se expondría, incólume y soberano, ante la mirada de los otros (Garramuño, 2009: 3).

Una conspiración que en estos libros penetra y estalla cualquier noción de unidad textual, semántica, racional y subjetiva-corporal, porque reemplaza sus límites, su «rigor», con unas fronteras porosas y mutantes. Es por ello que los relatos del autor puedan verse entonces como las instalaciones verbales que antes sugeríamos, a las que siempre se accede de manera distinta —más si observamos que Bellatín vuelve sobre ellas para reescribirlas—<sup>14</sup> porque ninguna de sus posibilidades está sellada, todas son potencias. Así, como además lo indican las palabras de Garramuño, la

<sup>[14]</sup> En este sentido, Reinaldo Laddaga comenta: «A todos aquellos que estén familiarizados con la obra de Mario Bellatín debe pasarles lo que me pasó a mí pocos minutos después de comenzar *Lecciones para una liebre muerta*: que les parece que ya han leído lo que están leyendo, que ya han visto a los mismos personajes haciendo las mismas cosas, que ya han encontrado los mismos nombres asociados a las mismas, pequeñas, truncadas historias» (2000:164).

escritura pone de manifiesto la precariedad del lenguaje: las interferencias a su «principio estructurante» demuestran que existe un exceso, una pulsión que lo desborda y que no puede ser controlada.

En los libros de Bellatín, esta *transformación* del eje narrativo, de su «núcleo», en múltiples líneas de fuga, excluye de hecho la tutela de la voz omnisciente que caracteriza al relato canónico. Su perspectiva, que distribuye e imprime nitidez a las secuencias, conduciéndolas linealmente a un territorio de significación estable, *muta* porque se dispara a un tiempo hacia unos focos irreductibles en y entre sí mismos que ni sujetan al sentido —qué sucedió con aquel personaje, qué representa en lo ideológico—, que es garantía para los lectores, ni distinguen las categorías con las que domesticamos la realidad —identidad, genealogía, sociedad—, y la propia literatura —crítico, novela y autor—. Estos son narradores que en estado de mutabilidad distraen e infringen, mientras que, como emulando esa omnisciencia tradicional, se empeñan en levantar unas relaciones de significado que por insuficientes y transitorias visibilizan el vacío entre este mundo verbal y el afuera.

Este replanteamiento de los códigos del texto literario enraizados en una fuerte voluntad de representación, de mediación entre la experiencia y el lector de modo que éste se reconozca en la escritura y en su estética, conlleva a la aparición de una *especie* narrativa inclasificable en los presupuestos de la novela institucional, porque inaugura sus propias reglas de producción y consumo. Más aún, la radicalidad de la poética bellatiniana, las implicaciones políticas de su ejercicio y el dinamismo de las significaciones en sus textos, permiten considerar otros modos de elaboración para la narrativa breve que, gracias a esto, despliega sus intencionalidades, sus insumos y las relaciones entre el lector, el relato y el escritor.

Los artefactos de Bellatín reformulan la naturalidad de la *obra* en su narrar oblicuo, en la forma lateral con que abordan el sentido, y este hecho diversifica la materia de la novela corta, sus confines, sus alternativas y métodos. Con la literatura de este autor asistimos a una nueva manera de confección (y recepción) de la narrativa de la brevedad, pues nunca deja de serlo, en la que los libros —simplemente libros—son más cercanos a «una

continuidad de residuos que se resuelven en un mismo flujo» (Laddaga, 2000: 174) que a un saber estable, inmutado.

### Bibliografía citada

Bellatín, Mario. La escuela del dolor humano de Sechuán. México: Tusquets, 2001.

- —. Obra reunida. México: Alfaguara, 2005.
- —. Tres novelas. Salón de Belleza, Jacobo el mutante, Bola negra. Mérida, Venezuela: el otro, el mismo, 2005.
- —. Lecciones para una liebre muerta. Barcelona: Anagrama, 2005.
- —. Pájaro Transparente. Buenos Aires: Mansalva, 2006.
- —. El Gran vidrio. Barcelona: Anagrama, 2007.
- —. Los fantasmas del masajista. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- —. El libro uruguayo de los muertos. Barcelona: Sexto Piso, 2012.

Barthes, Roland. El placer del texto y lección inaugural. México: Siglo XXI, 2007.

Deleuze, Gilles; Félix Guattari. Kafka, por una literatura menor. México: Era, 1978.

—. Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Valencia: Pre-textos, 1994.

Garramuño, F. La experiencia opaca. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

Hermosilla, A. «Mario Bellatín. Complaciente y cruel». *El coloquio de los perros. Revista de literatura* [en línea] (2011), <a href="http://www.elcoloquiodelosperros.net/numerobellatin">http://www.elcoloquiodelosperros.net/numerobellatin</a>.

Isava, L. M. «Breve introducción a los artefactos culturales» [versión preliminar]. Caracas: Universidad Simón Bolívar, 2010.

Laddaga, R. Espectáculos de la realidad: ensayos sobre la narrativa latinoamericana de las dos últimas décadas. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo, 2000.

Montaldo, G. «Cortos viajes al país de la estética» [p-onencia]. Nueva York: Universidad de Columbia, 2009.

Zonas ciegas. Populismos y experimentos culturales en Argentina. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.

Paz Soldán, E. «Tratado sobre Mario Bellatín». *Prodavinci* [en línea] (14 de julio de 2012), <a href="http://www.prodavinci.com/2012/07/14/artes">http://www.prodavinci.com/2012/07/14/artes</a>.

Palaversich, D. «Prólogo». En Obra reunida. México: Alfaguara, 2005:11-23.

Rancière, J. Política de la literatura. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011.

Speranza, G. Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes. Buenos Aires: Anagrama, 2012.

# Novela corta a la bolañesa: receta para preparar *Amuleto*

ADOLFO LUÉVANO Universidad de Guadalajara

La literatura, al contrario que la muerte, vive en la intemperie, en la desprotección, lejos de los gobiernos y de las leyes, salvo la ley de la literatura que sólo los mejores entre los mejores son capaces de romper. Y entonces ya no existe la literatura sino el ejemplo.

ROBERTO BOLAÑO, «Las palabras y los gestos».

Como es bien sabido, la muerte de Roberto Bolaño no fue impedimento para que siguieran sumándose títulos a su obra literaria. Incluso, pensando en las dimensiones de su producción total, sorprende el cierto equilibrio que hay entre lo publicado en vida y lo publicado de manera póstuma. 2666, sin duda la más aventurada y ambiciosa de sus narraciones, está de este lado de la balanza; le hacen compañía algunas otras novelas, varios cuentos y varios borradores de relatos, junto con la reunión en un solo volumen de sus poemas, lo mismo que de sus discursos, ensayos y reseñas. Podemos decir que Bolaño escribía, en más de un sentido, para la posteridad. Sin embargo, y como era de esperarse, las publicaciones póstumas no han hecho sino acentuar la sensación de que la muerte lo sorprendió en el umbral de su mejor etapa, de que Bolaño estaba llamado a ser un escritor aún más portentoso de lo que llegó a ser. Por supuesto, parte esencial de su mito radica en que los lectores echemos de menos las páginas que nunca escribió y, claro, no escribirá jamás. En esta ocasión, por ejemplo, yo echo de menos un texto, una entrevista o de preferencia un largo ensayo donde él profundizara en el tema de la/su narrativa, un buen ensayo donde nos ayudara a entender cómo hacía él para escribir con tanta destreza ya un cuento o una novela o desde luego, no menos interesante en este momento, una novela corta.

### Bolaño entre géneros

No es un misterio: desde hace décadas la novela corta parece ser entre los géneros narrativos el gran problema sin respuesta. Pensándolo mejor, sí es pues un dilema de la crítica literaria. Concentrados en su naturaleza híbrida, escurridiza, por lo general abierta, muchos autores han evitado o desatendido la cuestión genérica, otros la han enfrentado con cierto éxito y algunos más han fracasado ante el reto de establecer sus características, es decir, esos elementos que, sin romper su familiaridad con el cuento y la novela, demuestren la autonomía de la novela corta. El primer gran obstáculo, por supuesto, es el del tamaño del relato al que se tilda de novela corta o, entre otros términos, de nouvelle. Es preciso ir más allá de las consideraciones válidas pero no definitivas de que todo cuento es cuento nada más porque no es tan extenso como una novela y, en este mismo sentido, de que la novela corta es una narración novelesca que se quedó a medias. Desde luego, en todo este asunto se intuye que la novela corta no es un mero accidente literario, algo que surge de la falta de planeación, control o habilidades del escritor, al menos no siempre; se intuye que no es un cuento que salió demasiado largo y tampoco una novela que no pudo, por defectos del autor, crecer lo suficiente. Conforme se han acumulado las buenas novelas cortas, esas que dejan al lector con la sensación de que se encuentra ante un objeto de arte perfecto, completo e irreducible, ha cobrado mayor fuerza la idea de que en la novela corta operan ciertos recursos narrativos que, si bien no le son exclusivos, sólo en ella funcionan de modo particular. Como también parece evidente que para definirla es necesario contrastarla con el cuento y la novela, se desea que los autores que practican los tres géneros, en especial si lo hacen con acierto, aporten ya en un ámbito metanarrativo como el del ensayo sus ideas, sus hallazgos y sus invenciones. Por estas razones, y aunque suene bastante mezquino, hubiera sido harto valioso que el tiempo de Bolaño alcanzara para que él nos diera ese buen regalo.

A pesar de todo, también cada vez estoy más convencido de que, aunque Bolaño hubiera sobrevivido al mal hepático, ese ensayo en particular jamás habría salido de su pluma, de su mano, de su boca o de su mente. Él practicaba un tipo de ensayo siempre breve, es decir, uno de dimensiones acaso insuficientes para abarcar con verdadero éxito un tema de tanta complejidad como el de los géneros narrativos. Además, su prosa ensayística también se caracterizaba por ostentar ese juego de luces y sombras, de revelación y ocultamiento, que es tan efectivo en sus poemas y en sus narraciones pero que al ensayo, al menos a ese ensayo ilusorio que ahora echo de menos, bien podría debilitarlo. La cuestión se reduce al hecho innegable de que Bolaño no quería ser un ensayista, no pretendía serlo; y de que, como ensayista, con frecuencia prefería, por encima de la iluminación sencilla, el efecto de encandilamiento en medio de la oscuridad más grande. Entre los mejores momentos de su obra, destacan los que son como relámpagos nocturnos: de pronto lo iluminan todo pero enseguida devuelven las cosas, el lector entre ellas, a la negrura. Como narrador y poeta, Bolaño siempre oculta algo esencial o lo busca sin encontrarlo y sin fatigarse e incluso sin esforzarse demasiado. Pues bien, algo semejante sucede en sus ensayos. Pensemos, por ejemplo, en los «Consejos sobre el arte de escribir cuentos», en «Un narrador en la intimidad» o en esos párrafos «Sobre la literatura, el Premio Nacional de Literatura y los raros consuelos del oficio», textos cuyos títulos son suficientes para imaginarlos de muchísima utilidad en el asunto que ahora nos ocupa y que sin embargo, a pesar de lo certeros o iluminadores que en cierto modo resultan, no nos satisfacen del todo, pues en ellos nos encontramos, sí, a un escritor que conoce y domina su oficio, pero que no se detiene a darnos con claridad los detalles que, acerca del proceso creativo, andamos buscando.

En suma, que de pronto Bolaño se ponga a hablar de su «cocina literaria» no es garantía alguna de que nos vaya a revelar los detalles de su escritura, al menos no los relacionados con la construcción de los personajes, las voces narrativas, las diferentes estructuras que utiliza, los engranajes, el armazón, el esqueleto de cada relato, la razón o el ingrediente secreto por el cual cierta historia termina en la forma de un cuento y no en la de una novela o de un poema, etcétera. Todo lo contrario: detrás

de esa evasión, que no es evasión sino más bien preferencia por hablar de la literatura en su aspecto más amplio y por lo tanto más misterioso, concentrarse en explicar que la literatura es en el fondo algo inexplicable, detrás pues de esa aparente evasión, lo que hay es una invitación a buscar en la obra literaria las respuestas a todas o a una buena parte de las preguntas de carácter técnico que ella misma nos genera. En otras palabras: como levantar el teléfono para cuestionar a Bolaño es, además de imposible, ocioso y, quiero pensar, innecesario, nuestra mejor y de hecho única opción consiste en extraer de los libros, de los ejemplos, los ingredientes que él utilizó y acaso también los pasos que él siguió para cocinar determinado texto. Así pues, en esta ocasión se antoja de bastante interés revisar su novela corta, concentrándonos sobre todo en una: *Amuleto*.

### La reescritura de Auxilio Lacouture

El caso de Amuleto, si bien no es del todo único en la obra de Bolaño, sí es muy especial. Al igual que Estrella distante, Una novelita lumpen y, aunque en menor medida, La pista de hielo, se trata de una pieza que nos permite observar cómo una sola historia, sometida a ciertos cambios, algunos drásticos y otros menores, puede ser contada en la forma de un relato breve y en la de uno de mayor extensión, para ser más específicos, cómo puede ser el capítulo de una novela y, también, una novela corta. Publicada por primera vez en 1999, Amuleto no sólo sigue en orden de producción y desde luego publicación a Los detectives salvajes sino que, además, se desprende de esta novela que le granjeó al escritor de origen chileno los premios Rómulo Gallegos y Herralde. Una versión más breve y menos intensa de lo contado en Amuleto ya había aparecido en Los detectives salvajes, casi del mismo modo en que el horror de Estrella distante ya se encuentra desatado en las últimas páginas de La literatura nazi en América, también como Una novelita lumpen se asoma en un cuento que lleva por título «Músculos» y que aparece entre lo menos acabado de El secreto del mal o, para terminar, como La pista de hielo resuena a manera de eco en El Tercer Reich. Pero lo destacable de Amuleto, a diferencia de los casos recién mencionados, radica en que para su escritura Bolaño no ha hecho más que dejar crecer el delirio de una voz narrativa que ya estaba latente en Los detectives salvajes. Ha hecho esto en lugar de seguir las fórmulas más asequibles y practicadas anteriormente por él en, por ejemplo, *Una novelita lumpen y Estrella distante*: modificar significativamente el argumento original, al punto de desaparecerlo, o añadir capítulos donde se relate algo extra acerca de tal o cual personaje.

De pronto, en la segunda parte de Los detectives salvajes, esa parte que es un enorme río de voces en medio del diario de Juan García Madero, nos topamos con el personaje de Auxilio Lacouture, una uruguaya radicada en la ciudad de México desde mediados de los años sesenta, que asegura conocer a todos los poetas de México y ser conocida por ellos, una inmigrante ilegal de cierta edad que además afirma, como si lo anterior no fuera suficiente, ser la madre de esos poetas y, de paso, también de la poesía mexicana. Podemos resumir su historia concentrándonos en las siguientes fechas: 1965, el año aproximado de su llegada a México y a partir del cual entra en contacto con varios escritores, entre los que se destacan León Felipe y Pedro Garfias; del dieciocho al treinta de septiembre de 1968, días en los que Auxilio permanece escondida en los baños de la Facultad de Filosofía y Letras, debido a que desde ahí le toca contemplar y vivir la invasión de la UNAM por parte de los militares durante el movimiento estudiantil; 1970, año en que conoce a Arturo Belano y empieza a frecuentar a la familia de éste; fines de 1973 y principios de 1974, periodo en el que Arturo Belano, tras el golpe de Estado en Chile, viaja a su patria como voluntario para hacer la revolución, regresa a México luego de una participación nada extraordinaria y poco más tarde se muda a Europa; diciembre de 1976, momento en el que Auxilio Lacouture recuerda y pronuncia todo lo anterior.

El relato de Auxilio constituye el capítulo número cuatro de la segunda parte de *Los detectives salvajes*. Es el espíritu de la novela el que motiva y justifica a dicho relato, y también es lo que lo restringe, conteniéndolo en esa forma. Aun dentro de una novela donde parece haber espacio para todo, hay límites que ni siquiera una voz como la de Auxilio, tan proclive al desbordamiento, puede romper. En la segunda parte de *Los detectives salvajes* las voces narrativas se acumulan a la vez que se convierten en personajes, pues en general uno de los rasgos más destacables de la prosa

de Bolaño es el de contar, prácticamente al mismo tiempo y sin descontrolarse, dos o más historias, multitudes de acontecimientos, y, claro, abarcar a varios personajes. Así pues, la clave de la unidad de Los detectives salvajes, lo que justifica a cada uno de sus apartados, radica en que el relato gira siempre alrededor de un doble foco: Ulises Lima y Arturo Belano. Ellos son el punto común, el núcleo generador de la fuerza de gravedad que mantiene en un mismo mundo a todos los personajes y a todas las voces del libro. Por supuesto, a cada voz en turno se le permite moverse, crecer, pero sólo hasta cierto punto. Unas voces crecen más que otras, algunas incluso dan la impresión de perderse, pero bien vistas ninguna de ellas se desprende del centro, pues hacerlo implica abandonar ese mundo novelesco y crear uno aparte. Por ello, en Amuleto la voz de Auxilio es la misma sólo que ya desprendida de los hilos de Ulises y Belano. Y ya desprendida, surge de ella el elemento básico que propicia la escritura de su novela corta, a saber, un discurso que se permite avanzar en distintas direcciones temporales y abrazar sin problemas acontecimientos imaginarios aun dentro de la ficción, así como indecisiones, profecías y hasta contradicciones.

## La misma voz, sólo que en otro tiempo y aún más abandonada

Se puede decir que cualquier cambio realizado a la voz narrativa es, por aplicarse a un elemento esencial del relato, una modificación radical; sin embargo, cabe subrayar que en este caso el cambio, más que una mudanza, es la liberación de algo que ya se puede intuir en la narración original: el delirio. Dicha liberación permite que nazca la novela corta sin que Auxilio emerja como una narradora del todo inaudita o como un personaje nuevo, o sea, como un personaje narrador diferente al que habita en *Los detectives salvajes*. Incluso, en un primer reencuentro a los lectores bien nos puede decepcionar la familiaridad incrementada en páginas, esto es, el toparnos con una extensión en apariencia simple de lo que ya hemos leído antes, pues la verdad es que en la nueva versión no se pierde la historia ya más o menos conocida y, en cambio, al ampliarse puede tan sólo dar la impresión de reforzarse con la adición de pasajes acaso prescindibles. Pero, tras reflexionar el tránsito de una forma literaria a otra, en la lectura

de *Amuleto* adquiere fuerza la idea de que la ampliación persigue ciertos efectos que van más allá de la historia en sí. Tal vez esta persecución es, más bien, una suerte de exploración, por parte del autor, de la esencia de la novela corta como género narrativo.

Ahora bien, para proporcionar ese efecto de ampliación, Bolaño ha tomado todo el capítulo de *Los detectives salvajes*, lo ha seccionado y lo ha transcrito, se podría decir, casi intacto; de tal modo que en *Amuleto* se conservan los recuerdos de Auxilio mientras, al explotarse su delirio, se acumulan otros. Desde luego, la sensación de familiaridad se mantiene gracias a que también la voz de Auxilio permanece invariable: su lenguaje, tan próximo a la mejor poesía de Bolaño, sigue siendo el mismo: desbordado, contradictorio y desconcertante, sí, pero no sin un sentido aunque sea oculto. Todas sus palabras, ya volcadas en recuerdos reales e imaginarios, confirman el espíritu de poeta experimental depositado en Auxilio. Pues no olvidemos que ella es sobre todo una voz, una voz narrativa de esencia poética. Luego, el verdadero cambio o la novedad revelada está, aunque parezca que en la voz narrativa, en el tiempo de su emisión, que por fin exhibe su verdadero orden, muy próximo, por cierto, al caos. Esta temporalidad inestable es el ingrediente secreto que desata y concreta la transformación.

En Amuleto, a diferencia de lo ocurrido en Los detectives salvajes, el presente de Auxilio desaparece; quiero decir, no hay manera de comprobar que aquí también nos habla desde el mes de diciembre de 1976 o desde cualquier otra fecha más o menos exacta. Durante la lectura de Amuleto vemos cómo el presente, esto es, tanto el momento de la enunciación del relato como la sucesión de los acontecimientos, salta sin aparente lógica de un punto a otro en la línea del tiempo de la novela corta. Y si estos saltos no alteran la anécdota original es porque ya han ocurrido antes, sólo que de manera no explícita, en Los detectives salvajes. Así pues, el mes de septiembre de 1968, fecha petrificada en la mente de Auxilio, por fin se descubre como el eje desde el cual se producen los saltos temporales de su voz y de su memoria: su voz ya nos dice sin obstáculos que su memoria no sólo avanza hacia atrás sino también hacia delante, es decir, ella recuerda del mismo modo lo pasado y lo futuro. En 1968 se alza ahora como un pasado siempre presente, pero, cabe decir, en un sentido muy próximo al literal:

Y luego me puse a pensar en mi pasado como ahora pienso en mi pasado. Luego remonté las fechas, se rompió el rombo en el espacio de la desesperación conjetural, subieron las imágenes del fondo del lago, sin que nada ni nadie pudiera evitarlo emergieron las imágenes de ese lago al que no alumbran ni el sol ni la luna, se plegó y desplegó el tiempo como un sueño. El año 68 se convirtió en el año 64 y en el año 60 y en el año 56. Y también se convirtió en el año 70 y en el año 73 y en el año 75 y 76. Como si me hubiera muerto y contemplara los años desde una perspectiva inédita. Quiero decir: me puse a pensar en mi pasado como si pensara en mi presente y en mi futuro y en mi pasado, todo revuelto y adormilado en un solo huevo tibio, un enorme huevo de no sé qué pájaro interior (¿un arqueopterix?) cobijado en un nido de escombros humeantes (35).

Esta alteración del orden convencional del tiempo no aparece tal cual en la primera versión, pero allí está, repito, un tanto escondida, aguardando la ocasión de hacerse presente. Y si no aparece es porque en ese momento resulta estorbosa e innecesaria. Como ya he dicho, en Los detectives salvajes lo urgente es llegar a Ulises Lima o a Arturo Belano, razón por la cual Auxilio se abstiene de soltar su delirio narrativo: «Y luego me puse a pensar en mi pasado como ahora pienso en mi pasado. Me puse a pensar en cosas que tal vez a ustedes no les interesen de la misma manera que ahora me pongo a pensar en Arturo Belano» (194) etcétera. Esas «cosas» a las que alude y deliberadamente evita tocar, desde luego, son las que componen las demás páginas de *Amuleto*; son las cosas que ella ve, vive como profeta loca, perdida en el tiempo, dando saltos ya entre recuerdos personales, ya entre hechos que aún no han ocurrido y tal vez no ocurrirán más que en su imaginación, acaso como consecuencia del encierro y, más todavía, del hambre que allí padece, pero, sobre todo, como evidencia de su naturaleza poética, lista a manifestarse en cualquier momento, en especial si el momento es de tremenda angustia o crisis. Vale la pena insistir en que por encima de todo su voz está siempre abierta al delirio. Recordemos, por ejemplo, cómo su última visión en Amuleto, la visión del valle y de los poetas jóvenes desfilando entre cantos hacia una suerte de sacrificio voluntario, conmovedor y espantoso, ocurre en otras circunstancias, ya muy lejos de la UNAM y de su Facultad de Filosofía y Letras, ya muy lejos, aunque en cierto modo aún muy cerca, del verano y el otoño de 1968.

### Un recipiente más grande, sí, pero no sin bordes

Una vez establecida la libertad de crecer en alucinaciones, yendo de un tiempo a otro, la voz de Auxilio abandona los límites del capítulo de novela y entra en los de la novela corta. Vale la pena insistir: dichos límites, tanto en un caso como en el otro, no son solamente físicos, o sea, no se advierten nada más en la extensión del relato, el número de páginas o incluso de palabras, sino también en otros aspectos, unos, digamos, estructurales y de fondo. Por ejemplo, con respecto a la estructura, en las novelas cortas son frecuentes los capítulos breves, los cuales, a diferencia de los de las novelas-novelas, suelen ser bastante condensados, pues se reducen a una sola situación y, por supuesto, no incluyen apartados o subcapítulos dentro de sí mismos. Así, luego de que en Los detectives salvajes el relato de Auxilio Lacouture constituye un capítulo y además escrito en un solo párrafo, cabe decir, bastante gordo, en Amuleto dicho relato, ya seccionado, esparcido y desde luego extendido, se ofrece en varios capítulos breves, catorce, para ser exacto. La capitulación en las novelas cortas, como en las novelas-novelas, permite, si se desea, una lectura dosificada; pero, y ya que la mayoría de las novelas cortas se dejan leer sin interrupciones, en el fondo sus funciones pueden ser otras. En este caso, por ejemplo, puede ser un recurso para frenar de vez en cuando la voz de Auxilio y darle a su discurso ese ritmo pausado que es tan característico en las novelas cortas;¹ o también puede funcionar, y de hecho así funciona, como un cuchillo que divide los acontecimientos narrados, marcando cada situación, dándole continuidad y hasta proporcionando una suerte de efecto estético aproximado al suspenso. No por nada Auxilio dice al principio de su novela corta: «Ésta será una historia de terror. Será una historia policiaca, un relato de serie negra y de terror. Pero no lo parecerá porque soy yo la que lo cuenta. Soy yo la que habla y por eso no lo parecerá. Pero en el fondo es la historia de un crimen atroz» (11).

<sup>[1]</sup> En «Notas largas para novelas cortas», Luis Arturo Ramos señala a la cadencia del tono narrativo como un rasgo característico de la novela corta. Según él, dicha cadencia se logra a través de poner en equilibrio las tres instancias elementales de la narración, es decir, la anécdota, el ambiente y el personaje. Para Ramos, la cadencia es lo que diferencia a la novela corta del cuento y la novela, géneros vinculados sobre todo con la tensión y el volumen, respectivamente.

Efectivamente, la apariencia de Amuleto no corresponde con esa de terror que en el fondo es; pero nada le impide ostentar, como ya he adelantado, cierto suspenso. Y esto se debe a que sus catorce capítulos exhiben una ilación muy atractiva: exceptuando al primero, todos se conectan con la última línea o el acontecimiento final del capítulo anterior, de tal suerte que se evita la formulación de un inicio introductorio para cada uno. De este modo, por dejar aquí un buen ejemplo, el quinto capítulo arranca diciendo: «Si no me volví loca fue porque siempre conservé el humor» (42); luego de que el cuarto terminara así: «Pero hubiera podido, también, volverme loca» (41). Es evidente que ambas líneas bien pudieron aparecer conectadas por un punto y seguido, más todavía si consideramos el gusto de Bolaño por los párrafos extensos y aun por los cuentos, capítulos y novelas escritos en un solo párrafo aún más extenso, como sucede por ejemplo en «Prefiguración de Lalo Cura», el propio capítulo de Auxilio en Los detectives salvajes y también, por poco, en Nocturno de Chile. Y sin embargo, repito, a pesar de la capitulación y del suspenso, el relato de *Amuleto* se encuentra unido de una manera especial.

Es importante mencionar esta condición debido a que para el género de la novela corta la concentración es un elemento de muchísima importancia,² y decir que en esta pieza de Bolaño habita una voz narrativa delirante podría prestarse para asumir que lo que domina en *Amuleto* es, pues, la ausencia de concentración. Vale la pena resaltar que Auxilio incluso sabe cuando su relato está a punto de desbordarse y, por eso, dice cosas como la siguiente: «Y como de Juan de Dos Montes ya no volveré a hablar, al menos puedo decirles que su pesadilla terminó bien» (89). Luego, pese a la inestabilidad temporal que tanto he mencionado en los párrafos anteriores y pese al delirio de la voz de Auxilio, en *Amuleto*, gracias al menos a la estructura de capítulos conectados, no se sacrifica la

<sup>[2]</sup> Judith Leibowitz, desde la introducción de su *Narrative purpose in the novella*, señala a la focalización como un elemento prácticamente imprescindible de la novela corta. Para ella, la novela corta se concentra ante todo en un asunto, y su tratamiento, que puede ser por ejemplo a través de una estructura repetitiva, produce un efecto narrativo en el que se mezclan lo esencial del cuento y de la novela: la intensidad y la expansión. En esa mezcla radica el rasgo distintivo de la novela corta: el ser el género narrativo que no agota ni constriñe a su objeto de interés, y sólo lo sugiere.

continuidad del relato o, en otras palabras, la voz de Auxilio en realidad no se pierde en divagaciones y, muy por el contrario, siempre se mantiene en los límites que le corresponden.

# Otra madre de la poesía mexicana y algunos ingredientes más

Huelga decir que la novela corta es un recipiente más amplio que el cuento o el capítulo de novela. Lo que no está de más decir o subrayar es que la extensión de cada género propicia el desarrollo de ciertos elementos narrativos por encima de otros. Es decir, lo que define a una novela corta o a un cuento o a una novela no es sólo la extensión, desde luego que no, sino los elementos de fondo, a los que ya he aludido párrafos arriba, y que son los que operan en el interior del texto produciendo determinados efectos durante la lectura; y esto es lo que en realidad construye a los géneros literarios, además de la extensión. Luego, la agrupación de piezas, en este caso narrativas, se da a partir de los rasgos de fondo y composición que en mayor o menor medida tienen en común; ya sea, por ejemplo, la sorpresa final característica del cuento, o bien, el crecimiento arborescente de la novela. Ahora bien, que ciertos ejemplares de la novela corta nos generen perspicacias y hasta dificultades en el momento de intentar clasificarlas, es decir, en el momento de explicar por qué razones de fondo son novelas cortas y no cuentos o novelas, se debe sin duda a que la novela corta puede oscilar, y de hecho lo hace, entre esos dos géneros con que frecuentemente se la compara e incluso confunde. No obstante, al paso del tiempo se han podido identificar elementos particulares que operan en el interior de la novela corta y que, al repetirse en más de una pieza, funcionan como signos de identificación genérica. En pocas y mejores palabras: sí hay ingredientes característicos de la novela corta.

Uno de esos ingredientes es, como ya lo señalamos antes, la concentración. La novela corta se caracteriza por mantenerse enfocada en un solo asunto o personaje pero, al enfocarse no pretende agotar dicho asunto o personaje: muy por el contrario, su concentración recae por lo general en un solo aspecto del objeto que le interesa, y debido a este procedimiento constantemente evita alejarse de él. En este sentido, la novela corta es una

narración obsesiva mas no exhaustiva. Para el caso de Amuleto, podemos decir que su objeto central es la propia Auxilio Lacouture y, más todavía, su vínculo con la juventud de la poesía mexicana. Amuleto se construye con las experiencias de Auxilio desde que este personaje se instala en la ciudad de México donde se vuelve testigo y partícipe de los sucesos estudiantiles del año 1968, para luego atisbar el triste destino de los jóvenes poetas de México y Latinoamérica. Para señalar el objeto de interés, la novela corta dispone varios pasajes, más o menos similares, donde este objetivo temático es atendido. Así, mientras en el capítulo de Los detectives salvajes Arturo Belano es tanto o más importante que Auxilio, en Amuleto el peso protagónico recae en ella, y él, luego de ser coprotagonista suyo, deviene personaje secundario: se coloca casi al mismo nivel que otros como Elena la filósofa y Paolo el italiano, Ernesto San Epifanio y el rey de los putos de la colonia Roma, Remedios Varo, Lilian Serpas y el hijo de ésta, de nombre Carlos Coffen Serpas. Es decir, los personajes que se suman al relato lo hacen para acentuar cuál es el núcleo de la novela corta.

Pero, aun así, algunos personajes son más relevantes que otros. Tal es el caso de Lilian Serpas, quien en cierto momento incluso asciende al nivel de la propia Auxilio. Su rol consiste en disparar un dispositivo narrativo de especial utilidad en la novela corta: el desdoblamiento del protagonista que abona a la técnica de expansión en un género precisamente interesado en y dependiente de las dimensiones de la narración. De pronto, en las páginas correspondientes al décimo capítulo, Auxilio empieza a hablar de y con el fantasma de Lilian Serpas, la poeta salvadoreña autora de *Nácar*. Como era de esperarse, la Lilian Serpas de Amuleto no coincide con la auténtica más que en el nombre, el hijo y, acaso, la locura. Esta Lilian, a diferencia de la original, «era mexicana y casi toda su vida había vivido en el DF» (101); la voz de Auxilio, además, la identifica como «la verdadera madre de la poesía mexicana» (100) y, efectivamente así, la convierte en su doble. Por lo demás, en la novela corta el doble/otro es utilizado como un espejo que en ocasiones duplica la imagen y en otras la invierte; pero tanto en la duplicación como en el contraste se trata de un contrapunteo que abona a la caracterización económica del personaje central del relato. Así, Auxilio se detiene a señalar las diferencias que hay entre ella y Lilian Serpas, cuya suma y complementariedad se intuye que condensa a la versión completa de la madre de la poesía mexicana; quiero decir, Lilian y Auxilio representan de manera complementaria a la madre de la poesía mexicana: mientras Auxilio constituye el aspecto más maternal, abnegado o protector del rol, el personaje de Lilian se asocia con una madre erotizada, la puta, la chingada. En este juego de contrarios se condensan los paradigmas de la madre buena y la madre mala: «yo era como una virgen loca y Lilian vivía su sexualidad de la forma que a ella más le apetecía» (101). Ambas, pues, representan dos figuras maternales de especial interés dentro de la cultura mexicana.

El desdoblamiento también puede servir en la novela corta para ahondar en la psicología de los personajes, en especial cuando el personaje en cuestión es también el narrador y no nos ofrece más que su propia perspectiva para conocerlo. Luego, si el narrador se multiplica, si se enajena, el lector puede entonces verlo como un personaje no sólo observador sino también observable, observado, y acceder a ciertos rasgos suyos que de otra forma no nos serían dados. Así pues, en *Amuleto* la voz de Auxilio se desprende de ella para hablar con ella, con Auxilio, quien la identifica como una vocecita uruguaya y también como su ángel de la guarda. La vocecita dialoga con Auxilio, la orienta, la riñe a veces, la atiende como escribana, la anima y le señala cosas que para la sola Auxilio, distraída, alucinante, pueden pasar desapercibidas. Es esta vocecita la que, por ejemplo, le revela o le confirma que Lilian Serpas es la otra madre de la poesía mexicana, más que de su propio hijo.

Carlos Coffen Serpas, por cierto, en esta novela aparece para realizar otra función característica, si no de la novela corta, sí de la narrativa de Bolaño: el relato dentro del relato que puede caber en una narración de mediana o mayor extensión, como es el caso de la novela corta y la novela. En casa de los Serpas, Carlos empieza a contarle a Auxilio, en apariencia de la nada, una historia griega que tiene por protagonistas a Diógenes y a Orestes. Este relato, sacado obviamente del teatro de Esquilo, parece ser muy significativo para Carlos, acaso por la traición de Clitemnestra y la pulsión vengativa de sus hijos. El pasaje abarca en *Amuleto* prácticamente dos capítulos y su sentido escapa al entendimiento de Auxilio, no

así, supongo, al de los lectores. A los lectores nos es dado identificar la función de este pasaje y de otros, como la alucinación del viaje al Himalaya y el dictado de profecías literarias, que sirven cuando menos para acentuar el estado alucinatorio de nuestra narradora. Y cabe decir que esa insistencia, esa voluntad repetitiva, es muy eficaz en el género de la novela corta.

Arturo Belano, a pesar de que ciertamente pierde peso en la reescritura de la historia Auxilio Lacouture, llega a desempeñar una función narrativa particular de la novela corta: ilustrar el proceso dentro del desarrollo del relato.3 Por proceso entiende Benedetti un desenvolvimiento que implica cierta transformación del personaje, del ambiente o de la acción. El proceso puede darse en cualquier sentido, invocando resultados positivos o negativos, ascenso o descenso de personajes, una búsqueda y un hallazgo, una pérdida, un crecimiento o una reducción, etcétera. Lo importante es que el relato contiene algún movimiento cuyas consecuencias se traducirán en un cambio significativo para el personaje o para el núcleo de la narración. En el caso de Amuleto, y como ya había ocurrido en el capítulo de Los detectives salvajes, Arturo Belano sufre una transformación luego de viajar a Chile. Llamado por el fantasma o la sirena de la revolución social regresa a su patria, y después vuelve a México, donde sus amigos y conocidos lo notan diferente. Se fue un Arturo y regresó otro, podría decirse; el mismo pero cambiado, al menos de forma aparente. Y Auxilio se detiene a describir el cambio, las causas y sus consecuencias:

[...] cuando regresó al DF comenzó a salir con otros, no ya con los poetas jóvenes de México sino con gente más joven que él, mocosos de dieciséis, de diecisiete, de dieciocho. Y luego conoció a Ulises Lima y comenzó a reírse de sus antiguos amigos, yo incluida, a perdonarles la vida, a mirarlo todo como si él fuera Dante y acabara de volver del Infierno, qué digo el Dante, como si él fuera el mismísimo Virgilio, un chico tan sensible comenzó a fumar marihuana, vulgo mota, y a trasegar con sustancias que prefiero no imaginármelas.

<sup>[3]</sup> Es Mario Benedetti quien, en un ensayo de extraordinaria utilidad: «Tres géneros narrativos», define a la novela corta como un género narrativo marcado por el proceso, por la transformación, a diferencia del cuento, que según él se caracteriza por la peripecia, y también a diferencia de la novela, que también presenta procesos, pero no parciales sino totales. Y, huelga decirlo, en la novela corta la exposición del proceso no es total.

Pero de todas maneras, en el fondo, lo sé, seguía siendo tan simpático como siempre (143).

#### Leer con hambre

La novela corta no es un género fácil. A pesar de su flexibilidad o su aparente sencillez, le exige al escritor una tremenda dosis de organización y control narrativos, pues de ellos depende que se sortee el riesgo de crear en su lugar un mal cuento o una novela malograda. La sensación que deja toda buena novela corta es la de que ella no es un puente tembloroso en medio de la novela y el cuento: ella también es montaña, si se quiere, montaña y puente al mismo tiempo. El secreto para poder crear buenas novelas probablemente sea reconocer los elementos internos que le dan fuerza, que le dan autonomía. Para llegar y asentarse en la novela corta, parece indispensable conocer a la perfección la topografía del cuento y la de la novela. El caso de Bolaño es por ello, de modo particular, interesante. De su pluma salieron novelas extraordinarias no sólo por sus dimensiones sino más todavía por su contenido, asimismo cuentos valiosísimos y, por supuesto, novelas cortas magistrales. De ahí que él represente un caso más para reconsiderar, si aún es necesario hacerlo, esa idea dolosa de que las novelas cortas son novelas que se quedaron, valga la redundancia, cortas o cuentos que se excedieron de palabras.

Para concluir quisiera reiterar el doble propósito de estas páginas: el de revisar las dificultades de clasificación genérica a la luz de la narrativa de Roberto Bolaño y, el de señalar las diferencias narrativas entre el capítulo de Los detectives salvajes y la novela corta en los que se cuenta la historia de Auxilio Lacouture. Este ejercicio de esencia comparatista se antojó idóneo para aventurar una respuesta a una pregunta compleja y frecuente dentro de los estudios literarios formalistas: qué es lo realmente particular a la novela corta, que es lo que la diferencia cuento y de la novela. Tengo para mí que cada novela corta implica una respuesta única o, en buena medida, independiente. Y esa respuesta sin duda está estrechamente relacionada con la extensión del relato, con su presentación, con su estructura y, principalmente, con los ingredientes que, desde el fondo, producen en el lector determinados efectos. Así pues, en conjunto con el

cuarto capítulo de *Los detectives salvajes* y en ausencia irremediable de un texto metanarrativo donde Bolaño ahonde en las peculiaridades de los géneros literarios, *Amuleto* sirve como ejemplo de praxis literaria. Quiero decir, *Amuleto* resulta útil para acceder a la cocina de Bolaño y conocer, ya no a través de la exposición del método o de la receta sino directamente del producto, sus consideraciones acerca de los géneros narrativos.

### Bibliografía citada

Benedetti, Mario. «Tres Géneros Narrativos». En *La Novela Corta: una biblioteca virtual* [en línea], consultado el 30 de mayo de 2014, <a href="http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/tgnmb.php">http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/tgnmb.php</a>. Bolaño, Roberto. *La Literatura Nazi en América*. Barcelona: Seix Barral, 2005.

- —. El Secreto del Mal. Barcelona: Anagrama, 2007.
- —. Amuleto. Barcelona: Anagrama, 2009.
- —. Una Novelita Lumpen. Barcelona: Anagrama, 2009.
- —. Entre Paréntesis. Barcelona: Anagrama, 2009.
- —. El Tercer Reich. Barcelona: Anagrama, 2010.
- —. Estrella Distante. Barcelona: Anagrama, 2010.
- —. 2666. Barcelona: Anagrama, 2010.
- —. Los Detectives Salvajes. Barcelona: Anagrama, 2011.

Leibowitz, Judith. Narrative Purpose in the Novella. Hungría: Mouton, 1974.

Ramos, Luis Arturo. «Notas largas para novelas cortas». En *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)* vol I. Coord. Gustavo Jiménez Aguirre. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011: 37-48.

### Novela corta, migración y presente en *Señales que precederán al fin* del mundo de Yuri Herrera

Francisco Estrada Medina Universidad de Guadalajara

Buena parte de las reflexiones de este ensayo toman como punto de partida las siguientes palabras de Yuri Herrera: «La realidad no está escrita en una gramática original; escribir implica decisiones éticas y estéticas y esto para mí es fundamental» (Herrera, 2009a). De todas las elecciones que el autor tomó al escribir Señales que precederán al fin del mundo me interesa discutir dos, su tema y su género narrativo: la migración y la novela corta. Que de entre la multitud de fragmentos de la realidad que se pueden recortar se seleccionen precisamente las andanzas migratorias no puede tomarse como un gesto anodino, insignificante. Y menos si sus representaciones son atípicas y dispares a las que comúnmente circulan en los medios, los discursos gubernamentales y otras manifestaciones artísticas.¹ Que esta historia de migración se narre a partir del formato de una novela corta también tiene implicaciones tanto en niveles de producción como de circulación y recepción. Para entender de lo que se habla al decir «novela corta», al acercarnos desde una perspectiva genérica, hay que reparar en aspectos formales, sí, pero también es necesario recurrir a criterios pragmáticos de circulación y consumo de los textos para aspirar a una comprensión más cabal. El propósito de este trabajo es, entonces, ligar la elección del tema y sus representaciones con el hecho de que la trama tome la forma de una novela corta con el fin de explorar el impacto y la relevancia de productos culturales como éste en nuestro contexto.

<sup>[1]</sup> Para destacar algunas de estas manifestaciones artísticas recientes, mencionemos *La frontera de cristal*, de Carlos Fuentes, o *Instrucciones para cruzar la frontera*, de Luis Humberto Crosthwaite.

En la producción novelística de Yuri Herrera, hasta ahora tres estupendas obras, encontramos miradas a problemas sociales de actualidad: narcocultura en Trabajos del reino, migración en Señales que precederán al fin del mundo y crisis pandémica en La transmigración de los cuerpos. En la prosa de Herrera, el interés por la realidad circundante está ahí, latiendo. Tal actitud traducida luego en las historias noveladas recuerda al fenómeno de representación al que Josefina Ludmer ha denominado literaturas posautónomas: escrituras que ya no se dejan leer ni evaluar únicamente desde criterios literarios, sino que se difuminan entre las esferas de lo político, lo económico y lo social. De hecho, es precisamente el pensamiento de las esferas lo que para Ludmer pierde vigencia: la autonomía (el aislamiento) de los campos del saber y del poder ya no se sostiene según criterios tradicionales. Dentro de estas obras posautónomas, todo se funde. Hay una tendencia a escribir y a leer —sobre todo a leer — admitiendo que «todo lo cultural [y literario] es económico y todo lo económico es cultural [y literario]» (Ludmer 2007). Las literaturas posautónomas se reconocerían en propuestas que, como Señales que precederán al fin del *mundo*, más que apuntarle a la trascendencia, parece que buscan dialogar con el presente al que se refieren. Escrituras como la de Herrera se saben discursos que no son inmanentemente superiores a cualquier otro —y así se leen—, discursos que pueden (siempre se trata de posibilidades) tener cierto impacto en sus lectores y sus circunstancias.

Ya se mencionó la importancia de elegir un tema y no otro. Vivimos en una época de migraciones masivas en todo el mundo, migraciones que la mayoría de los Estados considera ilegales: turcos en Alemania, rumanos en Francia, marroquíes en España, centroamericanos en México, mexicanos en Estados Unidos. Estamos ante un tema urgente que deja poco espacio para ignorarlo. El migrante se expone a varios peligros: mutilación, secuestro, inanición, golpes de calor, discriminación, segregación, explotación laboral, y, en el mejor de los casos probablemente, deportación. Aunque parezca circular marginalmente, el problema está en la médula de nuestras sociedades contemporáneas.

Desde luego, en el caso de la novela de Herrera, no sólo importa la elección del tema, sino la forma en la que se trata, desde qué posición

se describe, qué dimensiones se resaltan y cuáles se hacen leves. Señales que precederán al fin del mundo no es tanto una denuncia de las condiciones materiales precarias del tránsito migratorio —algo que sí es el
escalofriante y necesario libro de Óscar Martínez: Los migrantes que no
importan— como una exploración de las identidades: ¿qué pasa con los
paisanos que se van del otro lado, qué pasa con su lengua, su sentido de
pertenencia, sus prácticas? Por este peculiar punto de vista me parece
relevante ver de cerca las representaciones que del personaje migrante se
hace en Señales.

Primera particularidad del relato: el rol central de la historia recae sobre un personaje femenino. Makina —la mujer que cruza, la que las puede todas— es una especie de superheroína que, como bien apunta Luis Hernán Castañeda, recuerda mucho a Beatrix Kiddo en *Kill Bill* de Tarantino (2010). A ella las balas apenas la rasguñan, la migra no la aprehende y los capos la tutean.

Además, sus motivos migratorios no son los más socorridos: no cruza por necesidad, porque anhele encontrar un trabajo que le permita a ella y a su familia subsistir. No va en busca del sueño americano ni escapando de una vida de precariedades. Makina tiene un empleo y ella se ve a sí misma dueña de una función imprescindible en su comunidad. Su plan es volver, por deseo y por obligación. Quiere ver a su madre, criar a su hermanita y estar con su casi novio, y también sabe que sólo ella, que se mueve tan bien en las tres lenguas —la latina, la gabacha y la lengua a secas (para referirse a alguna amerindia), como las llama Herrera— puede estar en la centralita telefónica del pueblo, operando como un puente que permite la comunicación entre los otros. Queda claro que hay vínculos fuertes que por convicción la atan a su comunidad de origen. Si Makina se embarca en un viaje hacia el Norte es porque alguien más se lo pide. La Cora, su madre, le encomienda ir y traer de regreso a su hermano, que anda ausente más allá de la frontera, sin comunicarse con ellas desde hace tiempo. Los viajes, sin embargo, casi nunca suceden como se planean y casi nunca permiten que el viajero sea al final de la trayectoria la misma persona que empezó el recorrido.

Tenemos entre manos, como se ha planteado en otras muchas ficciones, la relación estrecha entre viaje y formación identitaria. Las narraciones de tipo migratorio, sin embargo, suelen diferir en al menos dos puntos de otras que abordan de manera más general la temática del viaje. Primero, no se trata del diletante que por placer se aleja de casa temporalmente, más por una necesidad anímica que material; segundo, que el cruce de fronteras nacionales expone el hecho de que el estatus legal frente a los Estados llega a afectar considerablemente la identidad de un individuo.

Las historias de viajes de migración parecen apuntar que los sujetos que cruzan cualquier línea fronteriza terminan cambiando, que sus identidades se trastocan o mutan. Y no puede esperarse menos de un evento, una experiencia de vida de magnitudes enormes. La aportación que distingue a *Señales* está en acotar que esta ecuación de cambio no es ni una sola ni es sencilla. Están, por traer algunos ejemplos a cuento, los individuos que se quedan por convicción, aquellos que regresan y ya no encajan, los que anhelan regresar y no pueden hacerlo, los que ni echan raíces ni sufren por volver. Los retratos son muchos y no aceptan generalizaciones burdas.

Afortunadamente, en la obra de Herrera no se escucha el tono patriotero ni esa especie de mística de las naciones que oímos, por ejemplo, en la pieza teatral «Los que vuelven», de Juan Bustillo Oro, en la que los migrantes mexicanos, deportados masivamente como medida para paliar los efectos causados por La Gran Depresión, no tienen otro destino posible sino la tragedia por haber abandonado —traicionado— la tierra donde nacieron. «Tu pecado, Chema, tu pecado... Te lo decía todavía en la frontera... No le niegues a tu tierra los huesos de tus hijos, la humedad de tu sangre, el sudor de tu frente...» (Bustillo Oro 42), le reclama su esposa a Chema, quien ve cómo su familia se desune y muere antes de ser incinerado él mismo junto a una pila de cadáveres migrantes que no logran completar el viaje de regreso al país.

En Herrera el destino ya no es necesariamente trágico. Tomemos como ejemplo al hermano de Makina, quien pasa por un proceso de reinvención identitaria y desapego. Se fue con un propósito (reclamar una parcela de un supuesto padre) que poco después abandona junto al proyecto de volver a casa. En una carambola fortuita, su hermano acaba haciendo

un trato: si toma el lugar en el ejército de un muchacho conscripto, los consternados padres del joven prometen darle a cambio, si sobrevive a la campaña militar, la completa identidad de su hijo. El hermano regresa de la guerra y la familia cumple su parte al entregarle un nombre nuevo y algunos números de registro burocrático. Así adquiere un nuevo estatus (ahora es un ciudadano legal) y un nuevo oficio (el militar); en suma, ahora es otro individuo. Su pasado se borra y, entonces, el encuentro con Makina es frío: «como si no fuera su hermana a quien abrazaba, como si no fuera su madre a quien mandaba besar, sino como una fórmula educada» (Herrera, 2009a: 104). Ya no hay nostalgia por volver al país de origen, como lo anunciaba en el primer mensaje que les envía a sus familiares. Tal vez lo que queda detrás del gesto de asumir una nueva identidad y una nueva función en otra comunidad sea pura resignación, es verdad, pero ya no es tristeza ni añoranza.

En Makina, en cambio, el proceso migratorio se desenvuelve de manera diferente. Lo que se muestra en su caso es la tensión entre cruzar y no poder regresar aunque se quiera. A través de los capítulos, el narrador suelta frases que van pintando a Makina entre el temor a no volver y el anhelo —incluso la obligación— de hacerlo. Primero aparece el miedo ejemplificado en la historia de un paisano que no logra readaptarse a su comunidad por haberse quedado del otro lado de la frontera más tiempo del que debía:

[...] en todo caso bastante de más como para que le pasara que cuando volvió todo seguía igual pero ya todo era otra cosa, o todo era semejante pero no era igual: su madre ya no era su madre, sus hermanos ya no eran sus hermanos, eran gente de nombres difíciles y gestos improbables, como si los hubieran copiado de un original que ya no existía (21).

Y después surge la obligación: «Y no podía perderse ni fascinarse, había demasiada gente esperándola. Alguien la cubriría en la centralita mientras viajaba, pero sólo ella hablaba las tres lenguas y sólo ella dominaba la cara de tabla de las noticias malas» (Herrera, 2009a: 27).

El final ambiguo de la novela completa y complica la lectura identitaria. Hay una muerte que es a la vez literal y simbólica, y las dos inter-

pretaciones se sostienen porque no hay elementos de peso que inclinen definitivamente la lectura hacia ninguna de las dos. Primero, Makina muere porque ha llegado al infierno. A estas alturas hay que aclarar que la novela está estructurada en nueve capítulos como nueve etapas tiene el viaje hace el Mictlán en la tradición mitológica mexica. El estrato nueve y último capítulo, titulado «El sitio de obsidiana, donde no hay ventanas, ni orificios para el humo» (113), es la antesala a los dominios de Mictlantecuhtli y Mictecacíhuatl, señores del inframundo. Dos breves diálogos de Makina, además, que abren y prácticamente cierran la novela, apuntalan esta lectura: «Estoy muerta» (11) —que también puede leerse metafórica o literalmente— y «Estoy lista» (119). Pero también está la muerte simbólica. Por el favor de uno de los capos con los que pacta, en ese mismo lugar un hombre extraño le entrega un legajo con documentos que son suyos porque en ellos aparece su foto; es ella pero ahora tiene otro nombre, otro lugar de nacimiento, otros datos. Deja de ser Makina, la mexicana, y adquiere una nueva identidad legal, que probablemente le permitirá residir sin problemas en el país de destino. Es decir, Makina muere y renace administrativamente. Se le abren nuevas perspectivas hacia el futuro, pero el precio es que el pasado se borre. Como en la muerte, ya no hay marcha atrás. Hay que notar que Makina nunca tiene control sobre su paso migratorio: no quiere cruzar y tiene que hacerlo, quiere regresar y ya no es posible. Parece arrastrada por una dinámica dominante, que coarta sus posibilidades de elección. Señales parece decir que si se nace en el pueblo o en la ciudadcita, se termina cruzando la frontera; si uno cruza, uno termina quedándose, casi inevitablemente. La que se plantea en el texto se parece mucho a la dinámica que vale para tantos sujetos para quienes, ante las perspectivas de subsistencia precaria, la única opción viable es marcharse de casa.

Además de estos dos retratos principales, también vemos lateralmente al muchacho que encuentra jale y está contento (82), la matriarca que cobija a los recién llegados (83) o el viejo que siente que sólo está de paso en el país al que llegó hace casi cincuenta años (66). Todos contribuyen a forjar el retrato heterogéneo del migrante, lejos de perspectivas simplistas o reprobatorias.

Como anuncié al principio, me interesa en esta oportunidad explorar las implicaciones de elegir narrar esta historia (y sus representaciones) en forma de novela corta y de leerla como tal, ligar su escritura con la circulación y la recepción del texto desde criterios formales y pragmáticos. Para iniciar la discusión, hay que preguntarnos por las particularidades de este género literario para después confrontarlas con las de Señales. Si se quiere responder qué es una novela corta, el acercamiento de Juan Villoro me parece uno de los más útiles. Villoro alerta contra las generalizaciones reductoras y, en cambio, apuesta por ciertas intuiciones que nos permitan crear conceptos más bien relajados (53) desde los que podamos entender estas manifestaciones narrativas. Por ejemplo, no cree, como algunos autores han apuntado, que el final de una historia esté condicionado por el género, pues considera que un mismo autor —y aquí usa su propia obra como ejemplo— puede practicar finales sorpresivos (desenlace que normalmente se asocia al cuento) en diferentes géneros (58). Donde sí ve una posible luz de discernimiento es en la forma de tratar la trama de una historia. Contrastando cuento y novela corta, en el primer género percibe una clara economía narrativa —no lingüística— y cierta tendencia hacia la relajación en el segundo, aunque ésta última no llega a aproximarse a los procedimientos acumulativos de la novela (51). Entonces, en la novela corta el «itinerario esencial se mantiene pero aparecen otras rutas posibles» (54), rutas argumentales que se sugieren pero que no se ejecutan o sólo se ejecutan parcialmente (55).

Quizá el aporte más valioso de Villoro en este dominio se da cuando habla de las distintas actitudes hacia el lenguaje que puede adoptar un escritor. A su juicio, no es la economía lingüística ni la prosa explicativa o la expansión discursiva lo que caracteriza definitivamente a un género literario. Más bien tendríamos que reconocer esos rasgos como actitudes hacia el lenguaje, eso que antes, en terminología un poco empolvada, llamábamos estilos. Villoro apunta que Roberto Bolaño podía escribir una novela y un cuento con la misma distensión discursiva, mientras que él mismo escribe las páginas de *Llamadas de Ámsterdam* (menos de 100) y las de *El testigo* (casi 500) con la misma tensión verbal (56-57). Por eso vale la pena distinguir entre tensión narrativa y tensión discursiva: la primera sí

podemos reconocerla como una particularidad formal de la novela corta, mientras que la segunda pasa por una decisión estilística de quien escribe.

Con este somero marco conceptual, volvamos ahora a Señales que precederán al fin del mundo. Hasta este momento de su carrera literaria, Yuri Herrera ha practicado la novela corta, salvo algunas pocas excepciones, casi exclusivamente. Quizás esto se explique si atendemos el lirismo de su escritura, su carácter condensado y concentrado que parece destilarse en busca de la perfección formal. La distancia de publicación entre sus tres novelas es reveladora: la primera edición de Trabajos del reino apareció en 2004, Señales que precederán al fin del mundo en 2009, y La transmigración de los cuerpos en 2013. Para escribir sus novelas cortas, el autor se toma el periodo de incubación que otros emplean para escribir una novela larga. Volvemos así al lugar en el que empezó este ensayo: el terreno de las elecciones. Aunque sabemos ya que la densidad verbal no implica necesariamente economía narrativa, una puede ser resultado de la otra. Herrera, al parecer, toma la decisión de privilegiar el trabajo en la condensación de la palabra y no en la distensión de la trama. Su lirismo, su particular actitud hacia el lenguaje, entonces, se volcaría mejor dentro del molde narrativo de la novela corta —o así lo ha hecho hasta ahora, sin que esto signifique que no pueda escribir una novela más larga conservando el mismo estilo.

Con sus tres obras publicadas, Yuri Herrera ha ido configurando tácitamente una poética de la brevedad. Es importante aclarar que la prosa lírica y la aspiración a la perfección formal de su escritura tienen claros antecedentes en México. Quisiera resaltar dos novelas cortas en particular que, como Herrera, incorporan el habla popular a su narración. El referente más obvio es, desde luego, *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. Además de compartir el esmero por alcanzar una condensación verbal y narrativa, incluso podría decirse que, de sus tres novelas, *Señales* tiene una relación más cercana con *Pedro Páramo*. El viaje de Makina por ese inframundo alegórico recuerda al viaje que Juan Preciado hace hasta Comala para acabar entre los muertos, y refuerza la lectura (apuntada más arriba) de la protagonista de *Señales* como un alma en pena, migrando hacia el Mictlán. El segundo antecedente que busco traer a colación es *La casa que arde de noche*, del hidalguense Ricardo Garibay, situada en algún punto desértico

del Norte de México, a muy pocos kilómetros de la frontera. En entrevista, Yuri Herrera reconoce el estilo de *La casa que arde de noche* como una influencia asimilada, una lectura de juventud que marcó su propia escritura de manera no consciente, hecho del que sólo se dio cuenta después de la publicación de sus novelas (Herrera 2013). Herrera, me parece, es la versión actual de lo mejor de esta tradición narrativa.

Si Herrera pone tanto esmero en su manejo discursivo, no podemos ignorar la actitud frente al lenguaje que le confiere a los migrantes, pues este elemento también contribuye a formar la imagen de sus representaciones. Como se ha dicho más arriba, en las novelas de Yuri Herrera, pero sobre todo en Señales que precederán al fin del mundo, el lenguaje ocupa un lugar preponderante, como producto social y como manifestación estética. Hay un trabajo muy consciente, incluso obsesivo y concentrado, con las palabras. Quiero resaltar, primero, los vínculos entre lenguaje e identidad en los migrantes. La lengua, sabemos, puede operar como una marca de pertenencia (y de exclusión). En contextos tan peculiares de lenguas en contacto como éstos, es interesante preguntar qué pasa con los que hablan una lengua que no es la del país que los recibe, qué pasa con los que se mueven con competencia en ambas (la nativa y la adquirida) y en especial qué pasa con los que van más lejos y, con el dominio previo de las dos, empiezan a hablar algo que ya no es ni una ni la otra. A Makina le gusta esa lengua intermedia porque, como ella, es «maleable, deleble, permeable» (Señales 73) y funciona para poner en relación a dos semejantes lejanos, para crear vínculos entre ellos. Makina, traductora y mensajera, ve a su par en esta nueva lengua. Lejos de actitudes puristas, en Señales este gesto vital se aplaude, y mucho: «Más que un punto medio entre lo paisano y lo gabacho su lengua es una franja difusa entre lo que desaparece y lo que no ha nacido. Pero no una hecatombe. Makina no percibe en su lengua ninguna ausencia súbita sino una metamorfosis sagaz, una mudanza en defensa propia» (Herrera 73-74).

Detrás (o delante) de la dimensión lingüística aparece la dimensión ontológica: «No es que sea otra manera de hablar de las cosas: son cosas nuevas. Es el mundo sucediendo nuevamente, advierte Makina: prometiendo otras cosas, significando otras cosas, produciendo objetos

distintos» (Herrera, 2009a: 74). Son nuevas lenguas que surgen, nuevas identidades que se forjan.

Todas esas citas son muestras de representaciones indirectas de una lengua, decir lo que se piensa de ella. Pero en la novela también hay formas de representar directamente el habla de los otros. Entonces, ya que nos ocupamos de ellas más arriba, dejemos un poco atrás las representaciones de ciertos actos (cruzar, regresar, quedarse) para enfocarnos ahora en una práctica tan cotidiana como el habla. Recordemos que en la comunidad lectora hay consenso en resaltar el lirismo de la prosa de Yuri Herrera como uno de sus rasgos más notables. Es importante, sin embargo, aclarar de dónde toma sus materiales: en sus novelas hay un proyecto de llevar lo prosaico al mismo nivel de la lírica, traer a la página lo que queda fuera de las gramáticas normativas y del lenguaje formalizado, todo eso que es más cercano al español de las calles y no al de los libros.

Un ejemplo de ello sería que, como ha sido apuntado por otros, en toda la novela se omite deliberadamente el término migrar. Lo que queda en su lugar son los verbos «cruzar» y, con menor frecuencia, «pasar». La apuesta narrativa no parece ser acercarnos desde fuera a través del lenguaje pretendidamente aséptico del sociólogo; sino más bien sumergirnos en las costumbres discursivas populares, en el habla propia de los que migran. Así, encontramos palabras como jale (82), gabacho (68), ñáñaras (68) o *chambear* (83) —de las cuales, por cierto, el DRAE solamente recoge de manera certera una de las acepciones utilizadas aquí—. Pero Herrera no sólo recupera el vocabulario popular como si fueran injertos verosimilizantes en los diálogos, parásitos exóticos en un discurso normalizado; también integra los giros lingüísticos a su narración, se apropia de la sintaxis regional. Digamos más: diálogos y narración están fundidos, marcados los primeros apenas por una mayúscula; llevados al mismo nivel, desjerarquizados, las instancias que distinguen un discurso indirecto de otro directo se difuminan. Se reconoce en la prosa la voluntad de recrear la oralidad en frases como «volvió al Pueblo muy acá, muy uy uy» (48), «como venidos de sépala y hacia quién sabe dónde» (47), «Pasandito está la troca en la que sigues viaje» (47) y «Sonrió restándole importancia, No le aunque, dijo» (49), por ilustrar con algunos ejemplos.

El punto es recuperar, desde luego, pero también reinventar y trastocar el habla. Como muestra, la aparición de *jarchar*, de la que podríamos discurrir largamente. Herrera plaga la novela de usos de esta palabra, en conjugaciones verbales o sustantivada, con el sentido de «irse», «marcharse», «partir» o «salida». Podemos decir que *jarchar* resume una actitud hacia el lenguaje, el propio y el de los migrantes:

Lo que trato de hacer es, sí, una mezcla de inclusión de lenguaje popular con innovación. [...] Jarcha, jarchar, es una palabra que he derivado de la palabra que se usa para designar ciertos fragmentos de poemas escritos en el siglo XIII, que son el ejemplo más lejano de lo que luego sería el español, y que utilicé porque la palabra podía simbolizar algunas cosas importantes para mi novela: era una «salida» del poema, era una voz femenina, era melancólica y, sobre todo, era una lengua en transición (citado en Digya12).

La palabra *jarchar* también ejemplifica esas decisiones éticas y estéticas de las que habla Herrera en la cita que abre este ensayo: por un lado, su dimensión eufónica (la conjunción particular de los fonemas  $[\chi]$  y  $[\mathfrak{f}]$ , que para un oído hispanohablante suena tan familiar y tan alejada de otras lenguas romances); por el otro, su uso como símbolo del hibridismo lingüístico y cultural de toda lengua viva.

Me gustaría discutir un último punto para seguir indagando en el carácter de las representaciones. Hay que aclarar que *Señales* no podría considerarse como una novela con pretensiones completamente realistas. Las primeras líneas lo anuncian: Makina tiene que replegarse para salvar la vida cuando de súbito el piso de la calle se desploma delante de ella, tragándose a un hombre, un perro y un auto. Cosa de todos los días en la Ciudadcita, parece. La combinación entre sobreexplotación minera durante 500 años y la «locura telúrica» (11) han hecho de estos episodios la norma. La forma inverosímil —siempre según criterios de realismo— en la que su hermano consigue su nueva identidad o los encuentros que Makina tiene en el antro-inframundo en las escenas finales también alertan contra una lectura de alta fidelidad realista. A pesar de esto, todos los elementos del fenómeno social migratorio están ahí, representados: el pollero, el cruce, el que se va y deja familia atrás, la migra, el contrabando, el patriota nor-

teamericano que caza migrantes por su cuenta... Ni fantástica ni realista, la novela fluctúa de una categoría a la otra, entremezclándolas. Quizá el aporte de esta estrategia esté en conquistar cierta distancia que ilumine mejor o que logre hacer preguntas más incisivas a través de la representación no-realista.

Una ilustración de lo que digo es el hecho de que los nombres de los personajes (y de los espacios) en la obra novelística de Herrera suelan tratarse de alegorías. Además de la plasticidad que se gana, se omiten los nombres comunes para utilizar otras formas de nombrar que sugieran algunas características del personaje o de quienes lo nombran. No encontramos un «Roberto» o un «Mariana» en estas obras, pero sí está el Rey y la Cualquiera en *Trabajos del reino*; el Ñándertal, la Tres Veces Rubia y el Alfaqueque en *La transmigración de los cuerpos*. En *Señales*, por ejemplo, se habla de La Ciudadcita por no decir, quizá, Pachuca, del Gran Chilango por la ciudad de México y del Gabacho por Estados Unidos. Y también está Chucho, el que ayuda a cruzar a Makina, que puede ser tanto un hipocorístico del nombre «Jesús» como una forma familiar de decir «perro». Y aquí nuevamente se activan las resonancias mitológicas, pues era el xoloitzcuintle quien ayudaba a cruzar a los muertos por los ríos del Mictlán.

Para concluir, retomemos la discusión genérica sobre la novela corta. Probablemente parezca fútil reflexionar sobre las particularidades de un género literario, dilucidar si esta o aquella obra se trata de un cuento o una novela corta. Pero las etiquetas importan porque pueden afectar la circulación y la recepción de los textos. Como bien apunta el poeta Charles Bernstein cuando escribe sobre las particularidades de la poesía, «la designación de un objeto verbal como poema nos alerta hacia una manera de leer» (citado en Rivera Garza 218). Un género literario no sólo es un modo de escritura, sino un modo de lectura. Para reconocerlo como tal, entra en juego la relación entre las convenciones (qué se entiende por cuento, carta o novela), las expectativas (si se espera que cierto texto se adhiera a la convenciones o las contravenga) y la recepción concreta del objeto textual, el encuentro entre los ojos del lector y el texto.

Convengamos que una novela corta tiene más posibilidades de ser leída e incidir en el presente que, digamos, una novela de 400 páginas

como *Casi nada*, de Daniel Sada —otro autor mexicano que trabaja con el lenguaje popular—. A pesar de que probablemente vivamos el momento de la historia en el que más libros se leen (altos índices de alfabetización, tirajes masivos, distribución mundial, ediciones digitales), el consumo de ficciones audiovisuales es muy superior, indiscutiblemente. El cine y la televisión están ahí desde hace años, son competidores con los que el libro ha tenido que aprender a coexistir. Desde luego, no digo que lo audiovisual excluya a la escritura, o viceversa; hablo de decisiones pragmáticas que el público debe tomar para repartir su (poco) tiempo libre. En ese espacio es donde quizá la novela corta lleve ventaja sobre una novela de largo aliento.

Sin olvidar de manera deliberada libros tan leídos como *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño, una novela de aproximadamente unas 600 páginas, pensemos en César Aira y Mario Bellatín, quienes a base de novelas cortas han forjado en tiempos recientes una obra notable y muy difundida. Pensemos también en *Las batallas en el desierto*, de José Emilio Pacheco, y en *Aura*, de Carlos Fuentes, probablemente dos de los textos narrativos más leídos y más vendidos en México. ¿Cuántas reimpresiones y reediciones habrá hecho la editorial Era de los que casi seguramente son —junto con *La noche de Tlatelolco*, de Elena Poniatowska, quizá— sus textos insignia? Y qué decir de Juan Rulfo y su *Pedro Páramo*, la novela canónica mexicana que tantas lecturas ha tenido. Además de ser todos estos últimos textos estupendos, suelen funcionar como primeros contactos con la literatura, rutas de acceso que ayudan a activar nuestras habilidades lectoras y son, por ende, obras que en nuestro contexto resultan más familiares que otras.<sup>2</sup>

<sup>[2]</sup> No me gustaría dejar de mencionar una iniciativa editorial que parece partir de la misma idea que expongo: la colección 18 para los 18 del Fondo de Cultura Económica. 18 novelas cortas de autores mexicanos fueron editadas en 6 volúmenes con el objetivo de consolidar o despertar las habilidades lectoras en el público juvenil. Destacan, sólo por nombrar algunos, títulos como Aura, de Carlos Fuentes; Las batallas en el desierto, de José Emilio Pacheco; La tumba, de José Agustín; El apando, de José Revueltas; Querido Diego, te abraza Quiela, de Elena Poniatowska; Elsinore, de Salvador Elizondo; o La muerte de un instalador, de Álvaro Enrique.

En una de las mismas entrevistas a las que se han aludido líneas arriba, Herrera confiesa que uno de sus próximos proyectos es hacer un libro de su tesis doctoral: «Mi tesis de Doctorado es el análisis de un expediente judicial sobre una matanza de mineros en Pachuca en 1920 y quiero hacerlo un libro de Historia porque me parece importante que forme parte de nuestro patrimonio histórico antes de convertirlo en una novela» (Herrera 2013).<sup>3</sup>

Con las decisiones que Yuri Herrera ha tomado hasta ahora y las que planea tomar, podemos extraer una poética personal de los propósitos de los géneros narrativos. Por un lado, el tema histórico prefiere destinarlo a un libro académico; por el otro, los temas ineludibles de nuestro presente, a la novela corta. En otras palabras, la apuesta parece ser abordar de manera inmediata y ficcional los temas ineludibles del presente, hacerlos circular como novelas cortas y, por el contrario, formar una especie de patrimonio o de memoria de los episodios históricos de una comunidad en libros más extensos.

Resulta creíble que una novela corta pueda circular con más facilidad que una novela o un texto historiográfico, que sean más bajas las probabilidades de que se abandone su lectura por falta de tiempo o de entusiasmo. Quizá sea más sencillo que las representaciones del migrante que están en Señales que precederán al fin del mundo circulen en una comunidad particular, entren en diálogo con ella, forcejeen con los estereotipos o remitan a sus integrantes en busca de comprobación o de otras experiencias estéticas, documentales o vivenciales relacionadas con el fenómeno migratorio. En este punto es interesante constatar —aunque sólo sea para apuntar la posibilidad de expandir la idea en futuros estudios—que la hipótesis que Beth Jörgensen propone en su libro Documents in crisis es cuestionada por la obra de Yuri Herrera. Enfocada en la litera-

<sup>[3]</sup> Este proyecto de Yuri Herrera recuerda, aunque de manera inversa, al de Cristina Rivera Garza. La escritora mexicana utilizó su investigación de tesis doctoral sobre La Castañeda —el manicomio de la ciudad de México durante buena parte del siglo XX— como punto de partida para idear *Nadie me verá llorar*, la novela que la hizo visible en el panorama literario del país, publicada por primera vez en 1999. Solamente 11 años después, en 2010, publicaría el libro historiográfico *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General, México, 1910-1930.* 

tura mexicana del siglo XX, Jörgensen postula que los momentos de crisis invocan la producción y el consumo de escrituras factuales (14-15). Por lo tanto, al apostar por la ficción y la prosa lírica como discursos igualmente idóneos para representar estos episodios de crisis, las novelas Herrera se desvían de dicho principio.

A pesar de las posibles virtudes de la novela corta para incidir en el presente, no es ni certero ni deseable anticipar reacciones en un espectador (Rancière 67). Los discursos no determinan las prácticas de quien los recibe, eso se sabe, pero sí pueden incidir en ellas. Desde luego, la circulación y lectura de *Señales* no es la clave que ha llegado para cambiar el desastre migratorio que nuestras sociedades han generado. No podemos entregarle al arte la enorme responsabilidad de solucionar nuestros problemas sociales. Pero tal vez esta novela corta, y cierto documental, o algún fotorreportaje, y quizá alguna conferencia, la historia de viva voz de alguien que cruzó o cualquier otra clase de discurso puedan contribuir a hacer visible lo invisible. Ahí es donde creo que reside la relevancia de hacer circular, leer y discutir una obra como *Señales que precederán al fin del mundo*.

### Bibliografía

Bustillo Oro, Juan. «Los que vuelven». En Tres dramas mexicanos. Madrid: Cenit, 1933:9-84.

Castañeda, Luis Hernán. «Señales que precederán al fin del mundo, por Yuri Herrera». *Moleskine literario* [en línea] (13 de julio de 2010), consultado el 10 de mayo 2014, <a href="http://ivanthays.com.pe/post/808200433">http://ivanthays.com.pe/post/808200433</a>>.

Digya12. «Jarchar/español de México» [foro en línea]. Wordreference (7 de diciembre 2009), consultado el 10 de mayo de 2014, <a href="http://forum.wordreference.com/showthread.php?t=1609593&langid=24">http://forum.wordreference.com/showthread.php?t=1609593&langid=24</a>.

Herrera, Yuri. «Yuri Herrera indaga la migración y el lenguaje en su nueva novela». Entrevista de Yanet Aguilar Sosa. *El Universal*, sección «Cultura» [en línea] (6 de diciembre 2009), consultado el 10 de mayo de 2014, <a href="https://www.eluniversal.com.mx/cultura/61594.html">https://www.eluniversal.com.mx/cultura/61594.html</a>.

- —. Señales que precederán al fin del mundo. Cáceres: Periférica, 2010.
- —. «Nagari entrevista al escritor mexicano Yuri Herrera». Nagari Magazine, vol. 3 [en línea] (2013), consultado el 10 de mayo de 2014, <a href="http://nagarimagazine.com/nagari-entrevista-al-escritor-mexicano-yuri-herrera/">http://nagarimagazine.com/nagari-entrevista-al-escritor-mexicano-yuri-herrera/</a>.

Jörgensen, Beth E. Documents in crisis. Nueva York: SUNY Press, 2011.

Ludmer, Josefina. «Literaturas posautónomas». CiberLetras, vol. 17 [en línea] (julio 2007), consultado el 10 de mayo de 2014, <a href="http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm">http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm</a>>.

Martínez, Óscar. Los migrantes que no importan. Oaxaca: Surplús, 2012.

Rancière, Jacques. El espectador emancipado. Buenos Aires: Manantial, 2010.

Rivera Garza, Cristina. Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación. México: Tusquets, 2013.

Villoro, Juan. «La novela corta: noticias desde la tierra de nadie». Entrevista de Anadeli Bencomo. En *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)* tomo I. Coord. Gustavo Jiménez Aguirre. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fundación para las Letras Mexicanas, 2011:49-59.

### Mecanismos constructores de la novela corta en *Bestiaria vida* de Cecilia Eudave

CARMEN ALEMANY BAY
Universidad de Alicante

Un monstruo no es otra cosa que una combinación de seres reales. JORGE LUIS BORGES

### Palabras necesarias para abordar la problemática de la novela corta

En un artículo que a estas alturas podría considerarse un clásico, Mario Benedetti acudió en 1953 a la cuestión de las diferencias y concomitancias entre el cuento, la novela corta (que él nombra en ocasiones, al igual que algunos otros críticos, como *nouvelle*) y la novela: «Un cuento no debe ser una novela corta [...] ni una novela, un cuento estirado» (15). El cuento y la *nouvelle* tienen en común el empleo del efecto, aunque esta última, además, se acompañe de una conveniente «preparación» (20) así como de la presencia de una excitación progresiva de la curiosidad o de la sensibilidad del lector. El escritor uruguayo también subrayaba que lo que finalmente acababa por definir a la novela corta es el «proceso» (18), al que se le agrega una evolución parcial.

Para Gilles Deleuze y Félix Guattari la novela corta se desarrolla en el ámbito de «lo que ha pasado» y se relaciona con la noción de *secreto* (198), concepto al que también recurrirá Ricardo Piglia.¹ Asimismo, este último presta atención al orden de la narración que nos conduce a pensar los géneros a partir de problemas de construcción textual, de modo que la

<sup>[1]</sup> Para el escritor y crítico argentino «el secreto está entre los que narran la historia, ellos son los que no entienden y se esfuerzan en capturar el sentido» (202). Como veremos más adelante, este requisito también se cumple en las páginas de *Bestiaria vida*.

novela corta es como un «hipercuento, especie de versión condensada de cuentos múltiples que se van anudando en una historia que, sin embargo, no se disgrega porque se anuda en un punto oscuro» (201).

Más explícito será Luis Arturo Ramos en «Notas largas para novelas cortas» al resaltar que este tipo de novelas desarrollan un determinado tratamiento de la anécdota, del personaje y del espacio. Si bien en estas se sacrifica la tensión, el hilo argumental se nutre de detalles y aspectos; y la trama, los personajes y el ambiente se entrelazan: «personajes y ambiente potenciados por un argumento que permite trascender su mera presencia funcional» (42-43). A lo explicitado, y siguiendo al citado escritor, se unen otras características que definen en su conjunto este tipo de textos, a saber: un relato que se vertebra en una sola línea argumental (47) y que generalmente tiene un protagonista destacado aunque, como él mismo tiene presente al elaborar sus novelas, «construyo personajes coestelares y alimento la trama con hilos narrativos llevados a evitar que el protagonista quede diluido en el soliloquio del discurso propio y de las acciones aisladas» (44). En cualquier caso, el argumento, como sucede en el cuento, puede resumirse en breves líneas. Ello no es óbice para que la novela corta en ocasiones permita, y hasta sugiera, el formato por capítulos, lo que influye asimismo en su lectura.2 Con frecuencia, el escritor de este tipo de textos se detiene en la construcción de atmósferas así como también en el detallismo de corte psicológico y a menudo la trama se alimenta de digresiones (47).

A todo ello añadiríamos que la novela corta, por su idiosincrasia, aboga por cierta economía en el lenguaje, y este en ocasiones se nutre de poeticidad, de un intimismo que a veces se sustancia con el uso de alegorías o analogías. De ahí que ciertos subgéneros narrativos sean más proclives a la novela corta, como la narrativa de corte intimista, la fantástica o la erótica, frente a la histórica o de aventuras que requieren una mayor extensión para aquilatar sus contenidos. Dada la variedad o el amplio aba-

<sup>[2]</sup> Según Luis Arturo Ramos, «El argumento permite y hasta sugiere el formato por capítulos o trozos separados por blancos tipográficos», y «El formato por capítulos invita a suspender [la lectura] a placer sin que la interrupción atente contra el interés del lector o contra la unidad de efecto» (47-48).

nico que encontramos en este género, podríamos resumir en dos las tendencias de la novela corta. Por una parte, aquellos textos en los que el eje se centra en la tensión narrativa y, por otra, los que distienden o desnudan la historia en favor de lo lírico. Creemos, y así trataremos de argumentarlo, que en esta última línea se ubicaría *Bestiaria vida* de Cecilia Eudave.

#### Paradigmas de la novela corta en Bestiaria vida

Bestiaria vida, Premio Nacional de Novela Corta Juan García Ponce (de la Bienal de Literatura Yucatán 2006-2007), fue publicada por la editorial Ficticia en 2008. Un año después, el 2 de septiembre de 2009, Cecilia Eudave escribía en su blog significativas palabras sobre el proceso de creación de su novela:

[...] fue escrita con todo el tiempo que necesitó, cerca de 4 años. Sí es corta (100 pp.), pero en su momento tuvo cerca de 160 páginas. Yo creo que una vez que los textos son escritos y luego revisados, después de dejarlos descansar un tiempo, demandan ya con autonomía cómo quieren ser terminados. ¿O será que yo dejo que mis textos de forma caprichosa hagan lo que se les antoje? En fin, *Bestiaria vida* dijo «Así me quiero» y así quedó (párr. 1).

Este juego literario entre lo que la autora decidió y lo que el texto quiso nos da pie a mencionar algunas de las palabras que el escritor Luis Arturo Ramos apuntaba sobre la novela corta: «la función, o sea, mi intención determina la forma o el género» (40). No olvidemos un dato que puede ser esencial en la construcción de esta novela corta, Bestiaria vida. Antes de su publicación, Cecilia Eudave había editado varias colecciones de relatos: Técnicamente humanos (1996), Invenciones enfermas (1997), Registro de imposibles (2000), Países inexistentes (2004) y Sirenas de mercurio (2007); también una novela de literatura juvenil, La criatura del espejo (2007), y en el mismo año de la publicación de Bestiaria vida vio la luz otra novela juvenil, El enigma de la esfera, ambas, también, novelas cortas. La autora, por tanto, albergaba una sólida trayectoria en la escritura de relatos y en la construcción de dos novelas cortas que, a pesar de haber sido etiquetadas como novelas juveniles, abordan, entre muchas otras cosas, conflictos personales que trascienden cualquier edad.

### Del cuento a la novela corta: de «Eva entró por la ventana» a *Bestiaria vida*

En el año 2005 Cecilia Eudave publicó en la *Antología del cuento fantástico* el relato «Eva entró por la ventana» que en 2010 fue incluido en *Técnicamente humanos y otras historias extraviadas*,<sup>3</sup> una recopilación que agrupaba su primer volumen de cuentos y otros escritos a lo largo de estos años y no publicados en ninguna recopilación propia.

En el citado relato aparecen algunos personajes que guardan estrecha relación con otros que se insertarán en Bestiaria vida, fundamentalmente el padre y la madre, pero también algunos rasgos de la protagonista de este cuento coinciden con la de la novela. En estas páginas por tanto se nos darán algunas pistas que serán mayormente desarrolladas en Bestiaria vida. Con ello queremos indicar, por una parte, que este relato es un precedente inmediato de la novela objeto de nuestro estudio pero, como cuento que es, y a diferencia de la novela corta, aquí se busca en términos benedettianos la sorpresa, el asombro, la revelación (20), mientras que en Bestiaria vida, y siguiendo lo dicho por el uruguayo, se hace patente la «excitación progresiva de la curiosidad o de la sensibilidad del lector, quien, desde su sitial de preferencia, llega a convertirse en el testigo más interesado» (20). Si desde un punto de vista temático el tema fundamental de Bestiaria vida es la condición humana y el autodescubrimiento llevado a cabo por la protagonista; en «Eva entró por la ventana» se prescinde de la complejidad de la condición humana —tema que lógicamente obliga a un mayor desarrollo— y se ciñe en gran medida a ese tema común en ambos textos como es el ejercicio de autodescubrimiento por parte de las protagonistas, aunque de formas diversas. Además, y aunque este sea un asunto tangencial a lo que aquí se nos convoca, se cumple un hecho recurrente en la obra de la escritora y es la autorreferencialidad, la construcción de un universo propio, una ciudad eudaviana por la que transitan sus personajes, los cuales se cruzan y entrecruzan en diferentes relatos y a veces llegan a habitar los mismos espacios. A los ya referidos se unen otros elementos concomitantes entre Bestiaria vida y «Eva entró por la ventana», hay frases que delatan la evidente interrelación como esta que

<sup>[3]</sup> Las referencias a este relato las tomamos de esta edición.

se apunta en la novela: «¿Por qué estaba empeñada en entrar por la ventana cuando podía entrar por la puerta?» (67). Asimismo, el mundo de los sueños, tan presente en *Bestiaria vida*, constituye una parte fundamental del relato al que estamos aludiendo. Por otra parte, en su cuento infantil *Papá oso* (2010) aparecerá el perro Pipo, el mismo que en la novela se tragaba las ratas: «quien se tragaba las ratas seguía siendo Pipo, nuestro fox terry ratonero» (51); y el padre de la niña protagonista de *Papá oso* guarda estrecha relación con el capítulo de la novela titulado «El abominable hombre del trabajo» (47-53).

Estamos pues ante una novela corta que germinó en un relato, y es en ese trance, entre «Eva entró por la ventana» y Bestiaria vida, en el que el lector, y también el crítico, pueden encontrar las diferencias entre un relato y una novela corta,<sup>4</sup> aunque no se trate, insistimos, de historias idénticas, pues en esta última se enfatiza la construcción del personaje principal cuyo nombre no se desvela hasta el final (aunque eso poco importe)<sup>5</sup>. En Bestiaria vida, Cecilia Eudave nos adentra en la psicología de la protagonista y a partir de este personaje —por simpatía o antipatía— irradiarán el resto. Se construye asimismo una atmósfera (ambiente) de la que se ha prescindido lógicamente en el relato y se multiplica lo anecdótico a modo de digresiones; el lenguaje, si bien casi siempre tiende a lo lírico en las obras eudavianas, aquí se acentúa y, asimismo, por la diversidad antes comentada, la obra se articula a través de capítulos. Todo ello orientado a lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari marcaron como bastiones de la novela corta: no solo es decisivo «lo que ha pasado» sino también que todo aquello que se cuenta está relacionado con un secreto. La novela, pues, se erige en el secreto que la protagonista nos irá desvelando a lo largo de las páginas.

<sup>[4]</sup> Es conveniente destacar en este punto que el relato «Eva entró por la ventana» está dividido por XVIII capítulos muy breves precedidos por un número romano, lo cual no suele ser habitual en los relatos. Este tipo de divisiones nos aproximan también a *Bestiaria vida*, dividida por capítulos con su respectivo título, alguno de ellos muy breves. En el caso del relato al que aludimos, la finalidad es la fragmentación, teniendo en cuenta en cualquier caso que en cada uno de los breves capítulos se atiende a un aspecto concreto por el que se va componiendo la historia.

<sup>[5]</sup> Curiosamente en «Eva entró por la ventana» tampoco conocemos el nombre del personaje principal, la relatora de la historia, sólo el de Eva que es al fin y al cabo el producto de una alucinación de ese personaje, o dicho en otras palabras el otro yo de la protagonista.

# La estructura, la trama y los personajes de *Bestiaria vida* como mecanismos constructores de la novela corta

Vayamos por pasos. Es nuestra intención a partir de ahora profundizar en aquellos aspectos, mecanismos, que hemos ido lanzando como elementos constitutivos de *Bestiaria vida* y como paradigma de novela corta.

Desde un punto de vista estructural, la novela se construye a través de trece capítulos con títulos y sin numeración que despliegan una estructura textual en la que esos capítulos dialogan entre sí o funcionan como piezas de un *puzzle* en construcción. Víctor Ortiz Partida ha señalado sobre este aspecto una cuestión que viene al hilo de lo que venimos comentando:

La novela está formada por trece capítulos cortos cuyas estructuras se parecen a la del cuento, especialmente porque en ellos se narran historias independientes; pero estas historias, al mismo tiempo que se sostienen por sí mismas, van tejiendo de manera afortunada la historia que la novela engloba: aportan información a líneas narrativas abiertas con anterioridad, inauguran nuevas líneas y cierran otras que, sin embargo, seguirán teniendo significado a lo largo de la novela (párr. 10).

Lo que viene a corroborar lo apuntado por Ricardo Piglia de que se trata de «cuentos múltiples que se van anudando en una historia» (201). Bestiaria vida narra la historia de una mujer que se enfrenta a sus propios demonios personales y que en un determinado momento, que se sitúa fundamentalmente al final de la novela —aunque a modo de coda se nos van desvelando sus estados de ánimo en diversos capítulos—, hace un ejercicio de reflexión para contarnos su historia, desde los inicios, desde su nacimiento, pasando por los diversos avatares de su existencia en este mundo. En definitiva, un ajuste de cuentas con la propia biografía.

El objetivo no es otro que analizar por qué ha llegado a la situación en la que se encuentra. De ahí que la voz de la protagonista se erija desde

<sup>[6]</sup> Para Javier Acosta, *Bestiaria vida* es «Contada como se cuentan los sueños, en un orden no necesariamente lineal, no necesariamente una novela con desenlace, no necesariamente una historia que se cuenta de principio a fin, no necesariamente una historia que avanza o retrocede, no necesariamente una historia, una diégesis» (párr. 2).

la incertidumbre y nos muestre a un yo en tránsito. La novela, por tanto, fluctúa en una corriente alterna que oscila entre el saber y el recordar, en la búsqueda del conocimiento y la inmersión en el desconocimiento. Un balance retrospectivo que se confabula con una tímida celebración del presente para confluir en la metáfora de la vida. De este modo se cumple aquello que Ricardo Piglia apuntaba como una de las condiciones básicas que debe cumplir el narrador en la novela corta: «un narrador que vacila, que no sabe, que narra un acontecimiento que no termina de entender, y que va construyendo un universo narrativo que él mismo, en cierto sentido, también trata de descifrar» (193-194).

Para hacer evidente el contraste entre lo que es y por qué su vida es de esta manera, la narradora conjuga los tiempos entre el presente, que es desde el que escribe y desde el que se cuentan sus estados de ánimo, y el pasado, desde el que relata la historia, su memoria personal, su particular vía crucis sin concesiones a la autocompasión.

Su vida, sus relaciones familiares, amorosas y de amistad, los vínculos entre el sujeto y su entorno familiar serán explicados a través de personajes que analógicamente serán identificados con los personajes del bestiario literario, y y su existencia se enmarca en un espacio mítico como

<sup>[7]</sup> Tal como apunta Francisca Noguerol, «Eudave, que ya dio muestras de su interés por el bestiario al dedicar un libro de poesía al tema, con el que ganó una mención honorífica en el Certamen Nacional Alfonso Reyes, ha sido incluida, asimismo, en antologías internacionales como El Arca. Bestiario y ficciones de 31 escritores hispanoamericanos (2007), siguiendo una tradición que, en México, ha dado lugar a títulos tan significativos Bestiario doméstico (1982), de Brianda Domecg; El arca de Caralampio. El extraño mundo zoológico de Chiapas (1983), de Roberto López Moreno; Bestiario mexicano (1987), de Roldán Peniche; Cuaderno imaginario (1988), de Guillermo Samperio; Los animales prodigiosos (1989), de René Avilés Fabila; Álbum de zoología (poemas, 1985), de José Emilio Pacheco; Amores enormes, de Pedro Ángel Palou (1991); Diccionario de bestias mágicas y seres sobrenaturales de América (1995), de Raúl Aceves; El Bestiario de Indias del Muy Reverendo Fray Rodrigo de Macuspana (1995), de Marco Antonio Urdapilleta; El recinto de animalia (1999), de Rafael Junquera; o los proyectos colectivos Bestiario fantástico (1999) y Minibichario (2012)» (121). Asimismo, en la tercera sección de su libro de cuentos breves, Para viajeros improbables, titulada «Animales y prodigios para algún jardín...», Cecilia Eudave, y como sigue afirmando Noguerol, «se muestra deudora tanto de la concepción borgesiana del mismo, canonizada por Manual de zoología fantástica y El libro de los seres imaginarios —descriptiva y relacionada con la biblioteca universal, atenta especialmente a las criaturas míticas, los seres invisibles

lo es el laberinto.<sup>8</sup> Por tanto, asistimos, por parte de la protagonista, a la voluntad de contar una historia, hacer una confesión que desemboca en un relato fragmentario —tan prototípico de la narrativa actual y también de no pocas novelas cortas de nuestros días—, tal como se anuncia en las primeras páginas de la novela: «recuerdos fragmentados» (12), dice la protagonista. Insistimos, recuerdos fragmentados y no un diario, recuerdos que en forma de notas va apuntando en su libreta: «Tendré que anotarlo en mi libreta» (10), «no perdí el gusto por coleccionar este tipo de notas» (31), o «Es una especie de... notas, como las que colecciono; son impresiones vagas, ideas que se me vienen a la cabeza» (95). Un tono confesional en el que por momentos hace partícipe al lector, a través de frases que se acercan a la función fáctica del lenguaje, con el fin de que él también sea cómplice: «les voy a dar un ejemplo» (11), «Debo ser sincera» (12), «no voy a maltratar en este momento» (24), «Qué peleas, señores» (80).

o asociados a menesteres literarios—, como de la línea abierta por *Punta de plata*, de Juan José Arreola, más narrativa, insuflada de un hálito satírico y existencial, interesada por las analogías existentes entre el hombre y los animales» (120-121). Uno de esos textos, el titulado «La cura», tendrá como protagonista a los hombres lobos, a los licántropos, como el padre de *Bestiaria vida*.

<sup>[8]</sup> Cecilia Eudave recurre con asiduidad en su escritura a la idea de laberinto. Y si bien el suyo guarda parentescos con los laberintos borgianos, en su caso este significa un desafío, un espacio de reflexión, de autoconocimiento; de este modo, llegar al centro implica vencer a la adversidad, encontrar la meta. En Bestiaria vida, el capítulo segundo lleva por título «Bestias familiares en el laberinto», y a lo largo de la novela reaparecerá la palabra laberinto en el capítulo «Los demonios desordenados»: «salir del laberinto en el que el minotauro me acecha, porque él es el tiempo, implacable y feroz, que intenta domar mi certeza» (62), también en el titulado «Los invasores del espacio interior»: «En ocasiones la convocaba como un mundo claustrofóbico, lleno de pasillos y habitaciones sin ventanas, laberinto estelar interminable» (85). En La criatura en el espejo la palabra aparecerá en dos ocasiones: «Y no habría salido de ese laberinto de imágenes si la voz de mi madre no hubiera aparecido como salida de una cueva, haciéndome volver a la realidad» (6), y en «Él es un experto en laberintos y en objetos mágicos» (95). En El enigma de la esfera: «Todo se confunde, todo adquiere una suerte de laberinto donde crees encontrar una salida y topas con pared porque el oscuro así lo quiere, porque él ha diseñado ese artefacto y la única salida es entrando en su maldad, en sus dominios» (75). En su relato «Epístolas», incluido en Técnicamente humanos y otras historias extraviadas, apunta: «vuelvo al laberinto de una mujer que dejó en mí profunda huella y atizó esa febrilidad que nunca me abandona, vuelvo al amante del que sin duda más he aprendido» (149).

Bestiaria vida es, por tanto, una novela intimista —subgénero al que es tan afín la novela corta—, en la que se utilizan diversas máscaras (bestiario, leyendas y algún episodio de ciencia ficción) para ir retrasando una desnudez que se evidencia en las últimas páginas, y ese retardarse en mostrarnos el final sería otra de las características del género al que nos estamos refiriendo.

El intimismo brota cuando la protagonista entra en las profundidades de su psiquis, en ese espacio interior que uno, para reconocer y reconocerse, debe explorar. Como se nos dice en la novela, esa fue una de las grandezas que su padre le legó: «Me dejó como legado ese foma, que él aplicó el resto de su corta existencia, junto con la idea de que no hay lugar más extraño, incomprensible, paradójico, imposible, recóndito, insoportable, científico, profundo, infinito e interestelar que el espacio interior; es allí donde hay que explorar» (87). Y es en el espacio interior donde sin duda habita el recuerdo, algo que, como ya hemos avanzado, es sustancial para la protagonista: «no la de una persona ordinaria que hace como yo: recordar» (74), «En fin, ya estoy sola otra vez en un piso entre selva y ruinas. Recordando» (96), o una frase esencial en la que se nos dice: «Algo para recordar porque finalmente se olvida. Y yo no quiero, no quiero como tú, olvidar» (94), tal como le ha ocurrido a la madre recluida en un sanatorio, enferma de alzheimer, como ya leímos en «Eva entró por la ventana». 9 Los recuerdos y los sueños se van entrelazando en esta historia; recordemos que, como apuntó Gaston Bachelard, «Soñamos mientras recordamos. Recordamos mientras soñamos» (154) y en esta novela parece ocurrir lo mismo: la protagonista padece una simbiosis del sueño y el recuerdo; pero sólo a través de este, reteniéndolo, saldrán todos sus demonios personales y podrá entender, podrá salvarse.

Mario Benedetti subrayaba en el artículo citado la importancia que la «preparación» tiene para la configuración de la novela corta, así como el proceso y la excitación progresiva. A estas aportaciones debemos añadir en este punto lo anotado por Luis Arturo Ramos sobre la relevancia del

<sup>[9] «</sup>Luego me fui a ver a mi madre [...] Mas cuando la vi aproximarse me invadió una tristeza enorme. No, esa no era mi madre. Era su espectro. Eso que dejaba ahí, en la silla, la enfermera, era una sombra, como las que veía por la casa, por donde quiera» (77).

personaje así como la construcción de atmósferas. Los elementos citados se confabulan de manera estratégica en *Bestiaria vida*, pues Cecilia Eudave elabora un personaje en construcción que tiene anecdotario previo, que es el que iremos conociendo a lo largo de la novela, pero también planes de futuro, tal como nos dice en el cierre de la obra: «yo también tengo como último recurso la esperanza» (99). La esperanza llega, y el lector la comprende, después de conocer los avatares de la historia de la protagonista; es en ese tránsito en el que la autora ha preparado al lector —esa preparación de la que hablaba Benedetti—, y éste es sabedor de «lo que ha pasado» si utilizamos términos deleuzeanos.

Para llegar a ese final se ha seguido todo un proceso que arranca en el capítulo primero, «El caracol y la Súcubo», en el que la protagonista nos cuenta que al nacer los familiares la identificaron con un caracol, y a pesar del paso de los años así se sigue viendo. Pero la historia de la protagonista tiene su razón de ser a partir de la relación con su familia, y la mayor parte de estos personajes aparecerán en el capítulo dos, titulado «Bestias familiares en el laberinto», que es el más extenso del libro. Éste será el punto de arranque para la construcción de sus otros personajes, pues son estos los que al fin y al cabo determinan la circunstancia vivencial del hablante principal, pero estos personajes secundarios son como las ramas del árbol de la que ella, al fin y al cabo, es el tronco, la figura esencial del hilo narrativo.

Cecilia Eudave establece un juego de analogías entre ciertos personajes de los bestiarios y algunos miembros de la familia de la protagonista, aunque no todos, y la atmósfera en la que se desvive ese bestiario no podía ser otra —como ya hemos adelantado— que la del laberinto, metáfora a la que la autora ha recurrido en más de una ocasión como ya hemos comentado. Su familia es su laberinto personal pero también su minotauro: 10

<sup>[10]</sup> Lógicamente, asociado al laberinto está la figura del minotauro que aparece, como hemos señalado, en el título del capítulo segundo, también en el titulado «Los demonios desordenados», en la página 62, así como en el relato ya citado «Epístolas»: «Soy como una bestia, el Minotauro de formas contrarias, que no posee más salidas que la de estar dentro guardando la entrada» (152). En *Para viajeros improbables*, uno de los microcuentos se titula «Minotauro sin laberinto» (50). Otro texto sobre los minotauros y el laberinto fue publicado en su blog con el título «Sobre minotauros», el mismo texto también se puede encontrar en la red con el título «Entre Teseos y Minotauros».

«Sí, así veo a mi familia, como a un minotauro, como un laberinto, como a bestias que resguardan su centro, y yo debo vencerlas para salir, para olvidar, para vivir» (15), aunque en líneas anteriores ha declarado que «Quizá he caído en una especie de laberinto, cuyo centro me aguarda a mí, a nadie más, porque yo fui y soy su arquitecto» (15). 11

En este capítulo la autora se sirve de epígrafes para presentarnos a sus personajes: «La Basilisco», que es identificada con la madre; «El Licántropo», el padre; «El cancerbero y un búfalo extraño», que responden al abuelo y al tío respectivamente,12 y «La innombrable», la tía de la que nadie quiere hablar. En el capítulo anterior había sacado a colación a «la Súcubo», la hermana. Sin embargo, esos personajes del bestiario serán fagotizados por la autora con el fin de familiarizarlos y adaptarlos, actualizarlos al contexto de Bestiaria vida, humanizando de este modo el bestiario. Por ejemplo, la Súcubo, será nombrada en ocasiones como «Sucubito» o «Súcu», la hermana que le hace la vida imposible y que le ha restado el cariño que antaño ella recibía de forma absoluta, y la Basilisco es «mamá Basil», todo ello en un afán de coloquializar y familiarizar a los personajes. Pero en esa actualización, Cecilia Eudave cambiará algunas de las configuraciones del bestiario tradicional, asistimos pues a una peculiar lectura de la tradición, una desacralización de los tópicos literarios. De la Basilisco respetará su mortífera mirada; como apuntó Borges, lo que no cambia del Basilisco, aunque sí su manera de representación a lo largo de los siglos, «es la virtud mortífera de su mirada» (49-50), y tal como se apunta en la novela: «una basilisco por su extraordinario poder de matar con la mirada.

<sup>[11]</sup> Como señala Víctor Ortiz Partida, «Pero el creador de bestiarios se está observando a sí mismo al observar a las bestias, y no sólo eso: al hacerlo, él también se convierte en una alimaña digna de estar en la jaula en la que han sido encerradas las criaturas que examina sin piedad. Éste es el mecanismo que queda al descubierto en Bestiaria vida» (párr. 2).

<sup>[12]</sup> El tío se corresponde dentro del bestiario con el catoblepas, cuyo nombre en griego quiere decir el «que mira hacia abajo», como nos recuerda Jorge Luis Borges en *El libro de seres imaginarios*, y Cecilia Eudave hace referencia a este hecho apuntando que «el tío nunca se casó por razones obvias, ¿quién quiere a un búfalo gigantesco que, de tanto mirar para abajo, tenía una giba?» (21). También recoge Borges lo dicho sobre este ser imaginario en la *Tentación de San Antonio* y el párrafo donde se describe a esta bestia: «Grueso, melancólico, hosco [...] Una vez devoré las patas sin advertirlo» (67), que será recogido literalmente por Cecilia Eudave en este epígrafe a modo de intertextualidad (21).

Cómo miraba mi madre» (16), o «Ella me miró y me paralizó. Y aunque no pudo matarme, quizá porque era su hija» (40). Asimismo, la autora respeta otra de las fallas del Basilisco: «otra arma era un espejo; al Basilisco lo fulmina su propia imagen» (Borges 51), y en la novela se nos dice: «Debía cuidarse mucho al pasar frente a los espejos. Si ella llegaba a verse a sí misma como nos miraba a nosotros, seguro ahora estaría muerta y no en ese mutismo en el que se ha encerrado, inmersa en sí y sólo para sí» (16). En un afán de humanización, la Basilisco, desprovista de recuerdos, termina recluida en un internado.

En esa misma línea estaría el personaje del cancerbero, nombre que sólo se utiliza en el epígrafe puesto que en el texto habla de él como el abuelo. Mitológicamente el cancerbero era el que devoraba a los que salían del infierno, y asimismo el encargado de vigilar la puerta que conecta los seres vivos con el Hades. Como señalara Jorge Luis Borges, «si el Infierno es una casa, la casa de Hades, es natural que un perro la guarde; también es natural que a ese perro lo imaginen atroz» (64). Entonces ¿cuál es el infierno del que cuida el abuelo cancerbero?, sin duda, un infierno muy particular: «Mi abuelo cuidaba la entrada del infierno, compuesto por supuesto, por su familia: mi padre, su hijo menor y licántropo por derecho propio; mi tío, el búfalo extraño, el mayor de la familia, y la Innombrable (una tía misteriosa que vi sólo algunas veces). También se daba tiempo para cuidarnos a nosotros, sus nietos, que en realidad no éramos más que dos: la Súcu y yo» (21). Pero él no es atroz, al contrario, es uno de los personajes que más complicidad tiene con la hiladora del relato y es, como se ha dicho en líneas precedentes, el que cuida de la familia.

El Licántropo, en cambio, si bien no pertenece al ámbito del bestiario, sino al de lo monstruoso, es un personaje que aparece de forma recurrente en la literatura, en el cine, en las series televisivas; un personaje que nos remite a raíces ancestrales con continuadas reinterpretaciones a lo largo de la historia. El padre, agobiado por esa bestiaria vida, cada luna llena cumple su ritual de hombre lobo «escapando de sí mismo» (91).

Otros personajes formarán parte de este bestiario particular como el bicéfalo, el marido; o el hombrecillo topo, el contable, que se erige como otro de los individuos que amargan la existencia de la protagonista. Este

bestiario mitológico se acompaña de otro bestiario real, al que nos referiremos posteriormente, encarnado por un cocodrilo que muere por el impacto de un taconazo propinado por una mujer histérica en el capítulo tercero, o los leones muertos del capítulo decimoprimero o, en este mismo capítulo, las noticias salvajes que apuntan a la animalización del hombre. Sin embargo, algunos personajes sí reciben nombre, como su tía Irene, que aparece por primera vez en el epígrafe titulado «La innombrable»; y también los amigos extravagantes y lujuriosos, la pareja conformada por Lucio y Fernanda. Tal vez estos sí reciben nombre porque en realidad no forman parte estrictamente del núcleo familiar; Lucio y Fernanda por razones obvias y la tía siempre ha estado alejada del clan.

El efecto tras esta preparación llegará en el penúltimo capítulo, «Bicéfalos, súcubos y búfalos...», en que se nos desvela el nombre de la protagonista, Helena; el de la Súcubo, Susana; y el de la Basilisco, Laura. Probablemente, la indeterminación de los personajes, al no poseer nombre identificador, ha coadyuvado la creación de cierta atmósfera abstracta que ahora se personaliza. El nombrarlos casi al final provoca en cualquier caso que todo el peso de la realidad textual salga a flote y noquee al lector. Y es en esos últimos capítulos en los que Cecilia Eudave da entrada a los estratos más hondos y más dolorosos y en los que se prescinde de recursos literarios, no así la poeticidad, y se pierde la distancia analítica tan presente en los primeros capítulos. Es aquí donde el yo narrativo se muestra a pecho descubierto, es aquí donde insistentemente

<sup>[13]</sup> Según Juan Tomás Martínez, «la caracterización de la que habían sido objeto los personajes se difumina, mas con la finalidad, como en la narrativa fantástica, de producir un extrañamiento: nadie vacila en pensar que los hechos han ocurrido como se describen, o al menos como el recuerdo es capaz de evocarlos. De tal forma que, si dicha indeterminación existe se circunscribe al ámbito de la memoria y la narración, y no al plano del sistema de leyes físicas recreado» (2).

<sup>[14]</sup> Para Víctor Ortiz Partida, «La bestia que nos cuenta sus recuerdos y el lento avance de su vida está en el propio bestiario que describe. Este es un recorrido doloroso, hay que reconocerlo, pero quizá gracias a eso el animal va dejando de serlo, y este proceso lo experimentan también otros personajes. Se trata de un proceso de humanización que culmina en el jardín de las últimas páginas, donde, como brotes de una nueva planta, surgen los nombres de la narradora —la mujer caracol— y de su hermana, a la que a lo largo de la novela se le nombra como la Súcubo» (párr. 13).

se culpabiliza de lo que podía haber hecho por cambiar su situación. Sin embargo, y descubriendo las estrategias narrativas, es a partir del capítulo décimo, «Soliloquio verde», cuando se produce una inflexión que va desde la mitologización —tan presente en los primeros capítulos— a un progresivo despojamiento que se erige hacia lo íntimo: casi desaparecen los personajes del bestiario, no el del Bicéfalo, el único con el que no hay reconciliación posible y que ha utilizado su condición de doble naturaleza para, simultáneamente, controlar y manipular a la protagonista. El lenguaje se vuelve más poético y asimismo se advierte una reconciliación con la vida, con los suyos, con su familia; por eso el final es positivo y esperanzado, las resoluciones que toma lo son, a pesar de los desastres y amarguras vividos. En parte ello se debe a la enfermedad de la madre, explicitada en ese capítulo décimo, aunque citada veladamente con anterioridad. La conclusión de Helena, la protagonista, llegados a este punto es que su vida no ha sido tan desgraciada como pensaba, y tal vez su familia es más normal de lo imaginado; de ahí su apuesta por la reconciliación con los suyos, con el mundo. Y creemos que es en este punto en el que se ubican claras diferencias entre el cuento y la novela corta. El texto se ha ido preparando, nos ha ido preparando para ofrecernos ese final esperanzado; sin conocer «lo que ha pasado» difícilmente podríamos entender la posición final de la protagonista. El desarrollo por tanto, era necesario, imprescindible, de ahí el mayor número de páginas, de ahí una de las diferencias sustanciales entre el cuento y la novela corta.

## El lenguaje como articulador de la novela corta en *Bestiaria vida*

Comentábamos en líneas precedentes que algunas novelas cortas —éste es el caso de *Bestiaria vida*— son proclives al lenguaje lírico, y esta es sin duda una de las características esenciales de parte de ellas y es asimismo una diferenciación respecto a las novelas en las que, debido a su extensión —y aquí también es decisivo el número de páginas—, es arduo mantener ese nivel de poeticidad.

La obra de Cecilia Eudave se caracteriza, sin duda, por su particular uso del lenguaje; su prosa, invariablemente ágil, va más allá de los cáno-

nes convencionales. Su lenguaje, siempre modulado, no crea conflictos en la lectura, no se apoya ni en artificios ni en pretensiones, más bien en una sencillez que genera un tapiz que impulsa el interiorismo emocional y, para todo ello, se apoya en un lenguaje que linda con lo poético.

A lo largo del texto se van sucediendo frases impregnadas de tropos que conforman una especie de aullido existencial cargado de imágenes expresionistas y metáforas tentaculares de las que sólo vamos a apuntar algunas a modo de muestra: «Cada gota que resbalaba por mi piel parecía un vidrio que corta sin preguntarse por qué, y daña, porque esa es su naturaleza» (73); «No pude dejar de ver esas cartas como las llamas, el humo, el viento irreprimible, las olas tempestuosas, agitándose, de tal manera que parecía escuchar su ronco rumor llegar a mis oídos y ordenarme saltar desde lo alto de una torre» (76), o «uno es un cúmulo de acontecimientos que, por sencillos que sean, por triviales y perdidizos, son como las horas del reloj» (95). La carga metafórica no sólo se imprime en el lenguaje del texto sino que también abarca los títulos de algunos capítulos como «Los demonios desordenados» (64), refiriéndose al efecto de algunas drogas y sus consecuencias; otro de los capítulos lleva por nombre «Los espejos son medusas» (79), sin olvidar la sinestesia presente en «Soliloquio verde» (89).

El metaforismo, en ocasiones, se prolonga en la configuración de los personajes. La protagonista, como comentábamos en líneas precedentes, se identifica con un caracol; tal como le contaron «naciste enrollada como un caracol» (9), y a pesar del paso del tiempo: «Se me acabaron las fuerzas, estoy como cuando nací, supongo, sintiendo ese frío inmenso colarse por entre mis huesos, obligándome a enrollarme como un caracol» (10). También como un «monstruoso fémur» (38), en ocasiones como un Godzilla (97), o como un Narciso mutante (97), pero sobre todo como un palimpsesto: «porque aunque intento construir sobre mí un nuevo yo, cada vez, cada día, sólo voy sepultando al anterior con el deseo de desaparecerlo, cuando en realidad ninguno ha sido construido» (70). Relacionado con ese yo palimpséstico está la metáfora del padre como pergamino. Entre los efluvios del alcohol y el sueño, la protagonista ve el cuerpo de su progenitor «hecho de pergaminos; todo él era un enorme pergamino con muchas historias escritas por todos los lados» (69), pergaminos que

metaforizan las hojas desenganchadas del cuaderno de la vida; sin olvidar que, como señalara Manuel J. Tejada Loira, *Bestiaria vida* es un «laberinto de personajes imaginarios, sin duda metáforas de nuestra condición humana» (párr. 6).

Junto al lenguaje poético, la ironía será otro de los recursos que contribuyen a la desmitificación de la epopeya familiar, degradada en pequeños relatos fragmentarios y antiheroicos. Una historia familiar atravesada por la sátira y el adefesio, por elementos alegóricos y simbólicos, que apenas ocultan el desastre que pintan.

# Las anécdotas y las digresiones como mecanismos constructores de la novela corta y de *Bestiaria vida*

Señalaba Luis Arturo Ramos que una de las diferencias de la novela corta respecto del cuento era la presencia de anécdotas en la primera, así como también de digresiones que favorecen, creemos, en gran medida la potenciación del anecdotismo. En cualquier caso, tanto unas como otras, al menos en esta novela, contribuyen a fomentar la ambientación, la construcción de atmósferas que tan propias son de la novela corta. El anecdotismo en *Bestiaria vida*, sin duda de carácter digresivo, tiene dos claras vertientes: por una parte aquellas anécdotas que parten de la realidad y que proceden de notas que la protagonista recorta de los periódicos; y por otra, aquellas en la que lo irreal sirve para potenciar la atmósfera que se está trazando, pero en cualquier caso, estas últimas se integran de tal forma en la estructura del texto que lo irreal llega a figurar como algo lógico.

Respecto a las primeras, señalamos la anécdota que se cuenta en el capítulo tercero, «Cocodrilos en el agua azarosa», en la que la hablante admite que «seguí recortando artículos llenos de extrañezas —quizá porque de alguna manera nos caracterizan más que las noticias realistas del periódico—» (31). Una de esas noticias es la del «triste fin de un cocodrilo de zoológico» (32) que tras sortear no pocos obstáculos en su vida falleció de un taconazo propinado por una vieja histérica. Esta historia le servirá de punto de arranque para contar su triste experiencia de rechazo y acoso escolar, aunque finalmente el hilo de la narración logra aunar lo anecdótico a lo esencial narrativo, tal como aparece al final de este capí-

tulo: «Mejor seguir bajo el agua, sacando los ojos apenas como lo hacen los cocodrilos, sin olvidar el instinto de conservación para evitar el taconazo entre las cejas. ¿Mejor?» (36).

Nuevamente otro animal y otra noticia en el periódico servirán para salirse momentáneamente del texto principal y será en el capítulo decimoprimero, «Leones cazando bestias en el parque». En éste se relata el hallazgo por parte de unos policías de dos leones muertos en la basura de una zona residencial, a lo que se une el comentario de otros animales muertos hallados en diferentes zonas de la ciudad, o cómo un enjambre de abejas africanas atacó a los comensales que asistían a una boda. Son «noticias salvajes» (94) que la protagonista pega en su cuaderno y que le sirven de punto de arranque para contar la noticia más brutal: la del padre que colgó a su hijo porque no le dejaba dormir. Nuevamente, y al final de este breve capítulo, una reflexión sirve de conexión con los constantes cuestionamientos que se plantea la protagonista: «¿qué pasaría si esos dos leones saltaran de su tumba y comenzaran a cazar gente? Sólo me lo pregunté ¿qué pasaría? Pregunta ociosa como muchas de nuestras vidas» (94). Creemos que estas noticias que parten de la realidad sirven para la descongestión del texto, de desahogo del texto, pero también para mostrar asociaciones imprevistas entre discursos de índole divergente y, en definitiva, desestabilizar los fundamentos en los que se cimenta nuestra visión del mundo.

De otro cariz son las anécdotas en las que lo irreal envuelve su formato. Como el relato que el abuelo contaba de su primo segundo, Nazareno, que nació mitad negro y mitad blanco (24); o la historia de la pariente de la abuela que se perdió en los espejos en el capítulo octavo, «Los espejos son medusas». O aquellas que se unen a la caracterización de algunos personajes como que la Súcubo nació con un cuerno y comía ladrillos, o que parte de la familia veía a gente chiquita en las alfombras. Sólo un matiz diferencial, las anécdotas reales surgen del hoy, de las noticias del día a día; sin embargo, aquellas que se nutren de lo irreal proceden de un tiempo pasado y ayudan a favorecer una atmósfera de gente poco común en la que se desenvuelve la protagonista.

Anécdotas y digresiones conforman un todo en el que el detallismo, y a diferencia del cuento, gana su espacio en estas páginas. Como observó Edilberto Adán: «Tenía pensado comentar que el método «sensual» en que considero se basa la escritura de Cecilia implica recrear la realidad con el cuerpo todo: vista, tacto, oído, olfato, gusto, estar alerta siempre a los detalles mínimos y ser capaz de relacionar un absurdo con otro para, una vez condensado, pasarlo por la emoción y así contar una historia» (párr. 3).

#### A modo de conclusión

Tras lo apuntado en líneas precedentes, creemos que la conclusión es clara en cuanto que *Bestiaria vida* cumple de manera fehaciente los requisitos indispensables de la novela corta, desde su estructura hasta el proceso de los contenidos. Asimismo se hace partícipe de «una de las características centrales de este género que es su ambigüedad extrema» (Piglia 204) al quedar en el lector la duda, y siguiendo las directrices de Piglia, de que si la historia que pensamos que se ha contado es la que verdaderamente se ha contado.

### Bibliografía citada

Acosta, Javier. «Esa gente chiquita que habita en las alfombras». En *Literaturas* [en línea], consultado el 16 de febrero de 2014, <a href="http://www.literaturas.com/v010/sec0907/libros\_resenas/resena-01.html">http://www.literaturas.com/v010/sec0907/libros\_resenas/resena-01.html</a>.

Adán, Edilberto. «Cecilia acierta». *La Jornada Aguascalientes*, sección «guardagujas 64» (1 de abril de 2012), consultado [en línea] el 24 de marzo de 2014, <a href="http://edilbertoaldan.blogspot.com">http://edilbertoaldan.blogspot.com</a>. es/2012/04/cecilia-acierta.html>.

Bachelard, Gaston. La poética de la ensoñación. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

Benedetti, Mario. «Tres géneros narrativos».En *El ejercicio del criterio*. Madrid: Alfaguara,

Borges, Jorge Luis (con la colaboración de Margarita Guerrero). El libro de los seres imaginarios. Barcelona: Bruquera, 1979.

Deleuze, Gilles; Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2004. Eudave, Cecilia. «Eva entró por la ventana». En *Antología del cuento fantástico*. Sel. de Carlos de Bustos; pról. de Ana María Morales. México: del Plenilunio, 2005:71-89.

- —. La criatura del espejo. México DF: Progreso, 2007.
- -.. Bestiaria vida. México: Ficticia, 2008.
- —. El enigma de la esfera. México DF: Progreso, 2008.
- —. «Bestiaria vida». En Cecilia Eudave [blog] (2 de septiembre de 2009), consultado el 4 de abril de 2014, <a href="http://ceciliaeudave.blogspot.com.es/2009/09/bestiaria-vida.html">http://ceciliaeudave.blogspot.com.es/2009/09/bestiaria-vida.html</a>
- —. Técnicamente humanos y otras historias extraviadas, Orlando, Estados Unidos: Letra Roja, 2010.

- —. Papá oso. Barcelona: A buen paso, 2010.
- —. Para viajeros improbables. Guadalajara, México: Arlequín, 2011.
- —. «Entre Teseos y Minotauros». En «Cecilia Eudave» [blog] (18 de junio de 2011), consultado el 4 de abril de 2014, <a href="http://ceciliaeudave.blogspot.com.es/2011/06/entre-teseos-y-minotauros.html">httml</a>.
- —. «Sobre minotauros». En Literaturas [en línea], consultado el 4 de abril de 2014, <a href="http://www.literaturas.com/v010/sec0404/opinion/clm0404-05.htm">http://www.literaturas.com/v010/sec0404/opinion/clm0404-05.htm</a>.
- Noguerol, Francisca. «Delirios razonables: la minificción de Cecilia Eudave». En *La estética de lo mínimo. Ensayos sobre microrrelatos mexicanos*. Coord. Pablo Brescia, Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara, 2013:108-123.
- Piglia, Ricardo. «Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*». En *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. Ed. Eduardo Becerra. Madrid: Páginas de Espuma, 2006: 187-205.
- Ramos, Luis Arturo. «Notas largas para novelas cortas». En *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)* tomo I. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México/Fundación para las Letras Mexicanas: 37-48, consultado [en línea] el 15 de febrero de 2014, <a href="http://www.lanovelacorta.com/unaselvainfinita\_I//index.html">http://www.lanovelacorta.com/unaselvainfinita\_I//index.html</a>.
- Ortiz Partida, Víctor. «En el laberinto del caracol hembra». En *Luvina* [en línea], consultado el 11 de abril de 2014, <a href="http://luvina.com.mx/foros/index.php?option=com\_content&task=view&id=717&Itemid=49>.">http://luvina.com.mx/foros/index.php?option=com\_content&task=view&id=717&Itemid=49>.</a>
- Tejada Loira, Manuel J. «Entre bestias te veas». En *Ficticia* [en línea], consultado el 15 de marzo de 2014, <a href="http://ficticia.com/libreria/reporte/entre\_bestias\_te\_veas">http://ficticia.com/libreria/reporte/entre\_bestias\_te\_veas</a>.
- Tomás Martínez, Juan. «Bestiaria vida: la costumbre de ver la vida de manera insólita el tránsito entre realidad y fantasía como constructor de sentido». En La novela corta: una biblioteca virtual [en línea], consultado el 27 de febrero de 2014, <a href="http://www.lanovelacorta.com/ponencias2coloquio/mesa5/JuanTomasMtz\_Eudave-Bestiariavida.pdf">http://www.lanovelacorta.com/ponencias2coloquio/mesa5/JuanTomasMtz\_Eudave-Bestiariavida.pdf</a>.

### Autos usados de Daniel Espartaco: entre decadencia e ironía, la Generación X

SERGIO FREGOSO SÁNCHEZ Universidad de Guadalajara

Autos usados (2012) es uno de esos textos que oscilan entre las líneas de los géneros narrativos. Probablemente, el crítico literario llegará a la problemática de cómo ha de leerse esta obra. No porque sea un texto rimbombante o experimental, sino porque se posiciona en la intersección donde se encuentran, sin excluirse unos a otros, el bildungsroman, la nouvelle y la autoficción.

Sobre esta última clasificación de la novela como narrativa autoficcional, al leer los ensayos de Daniel Espartaco, nacido en Culiacán en 1977, nos resulta difícil no identificarlo con su protagonista en *Autos usados*: «Elías —dice—, un alter ego de Ilich [...], mi alter ego en *Cosmonauta*, y [*Autos usados*] trata sobre lo que significa crecer en una ciudad del norte durante los años noventa» (2012b). Además de la coincidencia en el tiempo y el lugar en el que se desarrolla la historia (que bien pueden tomarse como datos meramente referenciales), nos encontramos, a lo largo de la historia del joven Elías, con ciertas coincidencias de la vida del autor que bien podrían indicar una autorrepresentación: como el hecho de que ambos se trasladen del norte del país a la capital mexicana para desarrollarse como escritores, o que uno y otro sufren similares desventuras amorosas. Sin duda, una aproximación desde las teorías de la representación del *yo*, en un trabajo conjunto con el autor, enriquecería el entendimiento de esta obra.

Mi interés, no obstante, se enfoca en *Autos usados* como un producto de los discursos que atraviesan al autor en una situación sociohistórica que lo rodea; y, al mismo tiempo, cómo estos discursos son representados narrativamente.

Daniel Espartaco es miembro de la denominada *Generación X*, nombre con el que se nombró a los hijos de los *baby-boomers*. Esta generación creció en un caos de ideologías derivado del fin de la Guerra Fría, la caída del muro de Berlín, el declive del comunismo y el fin de la Unión Soviética. De manera particular en México, los miembros de esta generación presenciaron varias crisis económicas, la instauración de maquiladoras como producto del sistema neoliberal y el auge del narcotráfico. Todos estos acontecimientos hacen su aparición en el texto por lo que el objetivo de este análisis será mostrar cómo se representa esta generación dentro de un género narrativo específico: la novela corta.

Mi hipótesis de lectura consiste en que Daniel Espartaco Sánchez emplea el soporte genérico de la novela corta, focalizado en un personaje ahíto y antiépico en una ambientación irónica y decadente, para crear una doble representación: por un lado, la cada vez más complicada situación del norte de México y, por otro, la actitud testimonial y pasiva de una generación que creció en este contexto y a la que pertenece el autor del texto.

Como se mencionó anteriormente, *Autos usados* valdría igualmente como una novela de formación porque en cada una de sus partes, que bien podrían funcionar autónomamente, Elías narra momentos que conforman su vida. En la primera sección lo encontramos como un adolescente que ha abandonado el bachillerato y cuya única aspiración es comprar un auto usado. La segunda nos introduce a un Elías de dieciocho años que ha conseguido su auto de segunda mano y está dispuesto a abandonar su país. Para la tercera nos enteramos que sus planes migratorios han cambiado y que ahora vive en la capital mexicana, donde se desempeña como corrector de una revista y donde estuvo casado dos veces. Por último, nos encontramos con un personaje quien a sus treinta años ha vuelto a su ciudad natal y se entera de todo lo que ha ocurrido en sus años de ausencia.

La narración está estructurada a modo de memorias, es decir que todo será visto desde la focalización del narrador en primera persona. Terminada la lectura surge la pregunta: ¿cuál es el objeto de la historia de Elías? ¿Realmente se trata de contar lo que el joven ha aprendido en su corta vida? Ciertamente, las pretensiones de Elías son claras en un prin-

cipio: comprar un auto usado. De hecho, éste se convierte en un ideal de vida y una adquisición que marca el paso de la niñez a la adultez:

La vida real era pagar tu automóvil al contado, con un fajo grueso de billetes sacado del bolsillo; no la trigonometría ni la clase de literatura con el insufrible *Pedro Páramo*. Los verdades hombres —ventrudos, altos, de botas vaqueras y sombrero— compraban al contado aquellas maravillas como antaño sus predecesores los caballos (19-20).

Esta motivación central en el personaje cambia en la segunda parte de la novela, cuando a partir una elipsis en la historia nos enteramos de que Elías ha conseguido su propio auto. Cómo lo ha adquirido tiene poca relevancia, como si comprar un automóvil fuera un capricho adolescente, ya que esta aventura se resuelve en unas cuantas líneas cuando nos enteramos que vende aparatos electrónicos de misteriosa procedencia: «No sabía de dónde provenían aquellas cosas y la verdad es que no quería averiguarlo. Lo que estaba claro era que con mi sueldo jamás hubiera comprado un automóvil» (60-61). ¿Ha conseguido Elías con esta adquisición motora su adultez? Esta parte presenta a un chico mayor de edad con un ideal de independencia y progreso:

En cuanto tomara la decisión vendería el coche y me iría a Amarillo, Texas, donde tenía a un primo que trabajaba en una empacadora de carne. Luego de tres meses, una vez prescrito el visado, no podría regresar hasta que pasaran veinte años y me ganara los papeles de residencia (48).

No obstante el cambio de ideas entre el Elías de la primera parte y el de la segunda, sus anhelos nunca se concretizan. Después del conflicto con Rosendo Payán y Lobo en esta misma sección, Elías sigue a Nina al Distrito Federal y, fuera de estos ideales iniciales, sus pretensiones desaparecen en las páginas posteriores.

Es fácil percatar el hastío que el personaje carga a lo largo de la novela. En este sentido, su carácter es inmutable: «el reclamo por llegar tarde, por no hacer nada, por no estudiar, no trabajar, no ayudar en la casa, y el interrogatorio: [...] qué quería hacer yo con mi vida» (17); «—¿Has pensado qué vas a hacer de tu vida? —No sé —dije—, me gustaría comprarme un

carro usado» (40); «Nunca dejé de anhelar la gran explosión de que acabaría con el mundo; caminaba por la calle, al cursar el tercer año de secundaria, e imaginaba que una explosión ocurría en ese momento a mi lado (49)»; «no tenía nada que ofrecer, no podía decir que estaba para cosas más grandes» (135-6); «Lo que yo quería Nina tampoco podía dármelo, nadie» (136).

Elías se configura así como un personaje pasivo, que más que un actor de su historia parece un observador de ella. Este tipo de protagonistas, que irremediablemente son víctimas de su tiempo, son recurrentes en la *nouvelle*. Anadeli Bencomo, por ejemplo, estudia la relación entre la novela corta y el relato antiépico en un corpus particular de novelas cortas mexicanas del siglo XX y principios del XXI que acusan una representación particular de la modernidad y sus sujetos dentro del contexto mexicano:

[...] el tipo de novela corta que hemos llamado antiépica enfatiza ciertas parcelas extemporáneas de la modernidad ya sea por su acento nostálgico, patético, o individualista que marcha a contracorriente de la vigorosa novela totalizadora. Esta tendencia de ciertas narrativas de la novela corta pondría de manifiesto cierto malestar de época, que en su carácter monótono acusa las patologías marginales de la modernidad (12).

A la luz de estas observaciones, *Autos usados* podría considerarse un relato antiépico, pues Elías es un personaje con una existencia intrascendente y de muy medianas expectativas, que no es capaz de integrarse a la dinámica de su tiempo y sintiendo un fracaso que lo margina aún más: «sentía el malestar que había sentido siempre dentro de mí y me alejaba de las personas, aunque las necesitara tanto» (100). Es en este punto donde el hecho de que Elías se convierta en escritor toma relevancia, puesto que dentro de su marginalidad, escribir es lo que le afirma como individuo. En este sentido: «Se trata [...] de pensar en la novela corta como un recurso posible de recuperación de aquellas existencias que se sienten amenazadas de ser borradas de la trama colectiva» (16). La estructura a manera de memorias cumple la función de interiorizar estas circunstancias de pobreza, violencia y abandono social, siempre mediadas por el yo protagónico.

Ante este escenario, se hace presente una tendencia hacia los espacios interiores. De hecho, la dicotomía que contrapone el espacio interior con el exterior rige las dos primeras partes de la *nouvelle*. Afuera es un lugar frío, hostil y decadente; mientras que adentro, la casa donde habita Elías, es caliente y segura: «Yo estaba bajo un montón de cobijas y ropa, en posición fetal. Me desarrollaba ahí abajo, mis huesos se estiraban, podía escucharlos crecer por la noche, y era doloroso. Me gustaba dormir desnudo, sentirme en gestación» (23). Aunado a esto, el espacio interior es semantizado por lo femenino y lo maternal. Para apoyar esta idea acudo a la simbología de la casa que ilustra el funcionamiento de este espacio: «La casa es [...] un símbolo femenino, con sentido de refugio, madre, protección o seno materno» (Chevalier y Gheerbrant 259). La oposición entre estos dos espacios se ve claramente en la relación de Elías y Candy:

Su boca estaba caliente y húmeda, era el único lugar donde yo quería estar; afuera el resto del mundo era una carretera de hielo por donde transitaban camiones de carga y uno vagaba de un lugar a otro en busca de cerveza y mujeres. Su boca era suave y afuera todo era anguloso y áspero (86).

El personaje de Candy se nos presenta como una mujer mayor que Elías y a la que le atribuimos una edad próxima a la de su madre —Lulú—. El amor pasajero que siente él por ella puede remitir al ideal del retorno al útero, en el que Elías busca protegerse de ese afuera amenazante.

Es de subrayar que la primera situación conflictiva con la que se topa el protagonista en la historia es el divorcio de sus padres, al punto que su disforia también está dirigida hacia ellos: «Candy y la imbécil de Verónica podían irse con Rosendo y Lobo, y arder los cuatro en el infierno, junto con Jocelyn y Rosalinda, Lulú y mi padre» (87). Su madre, particularmente, deja de ser madre y es simplemente Lulú, una mujer como el resto de las que aparecen a lo largo del texto, enunciada simplemente por su nombre de pila.

A pesar de esta narración de carácter autoficcional, ¿hay en ella un aprendizaje que permita calificar a esta *nouvelle* como una novela de formación? ¿Hay una transformación del protagonista que al final de la his-

toria lo distinga del principio? Elías no evoluciona a lo largo del texto. No obstante, el otro actante sí lo hace. Me refiero a la ambientación que se forma alrededor del personaje y que lo figura como un joven anacrónico y extranjero a su espacio.

La clave para leer la novela no sería entonces el registro narrativo del *bildungsroman* fincado en las peripecias de Elías, tal y como el personaje admite ante Alexa:

Me gustaría escribir historias -dije, sin convicción.

- —¿De qué?
- —No sé, de las personas que conozco. Podría escribir un historia donde tú aparezcas (40).

Elías no hablará entonces exclusivamente de su vida, sino de lo que ocurre alrededor de ella aproximándose de este modo a un registro de corte más testimonial.

Además, cada una de las partes de esta novela parece construirse a partir de la interrogante que Deleuze y Guattari definen como fundamental al aproximarse a toda novela corta: ¿Qué ha pasado? La primera parte inicia con que Elías debía caminar por la carretera hasta su casa y a partir de este de momento es que se construye el porqué: sus padres se han divorciado y él ha arruinado el automóvil familiar; acaba de terminar su relación con Alexa en un claro a las afueras de la ciudad; a estos eventos se adhieren los recuerdos de su infancia, sus fracasos escolares y profesionales. Luego de esto, la trama regresa al presente narrativo y seguimos el camino hasta el portón de su casa. Del mismo modo ocurre con el resto de las partes. La segunda explica por qué él y Rosalinda deben ir a Amarillo y cuál es la relevancia de que Junior tuviera una pistola en la bolsa de su chamarra; la tercera expone el porqué de su partida a la capital; y la última responde qué ha pasado con su ciudad natal tras su partida.

«La novela corta —dicen Deleuze y Guattari— remite en el propio presente a la dimensión formal de algo que ha pasado, incluso si ese algo no es nada o permanece incognoscible» (199). La trama en *Autos usados* ejemplifica esta aseveración, pues está organizada a partir cuatro escenas narradas desde un presente narrativo que es intervenido por una serie

analepsis. Es decir, que la narración es atravesada por pasados próximos que dan razón de ese presente.

Es en este contrapunteo entre pasado y presente que quizás haya que buscar la estructura repetitiva que Leibowitz consideraba fundamental en la novela corta: «repetitive structure permits a pattern of exposition, complication, and resolution like that of the story, followed by a re-examination, in different terms, of the same situation. Thus the nature of the internal resolution (the revelation or the recognition) is not strikingly revelatory as the final revelation in a story» (79).

En este caso, la narración vuelve una y otra vez sobre las desventuras y desilusiones de Elías. Asistimos así a tres escenas en las que el desenlace es siempre el fracaso del protagonista. Dos de ellas concuerdan con los dos primeros apartados en la *nouvelle*, mientras que la tercera y más breve está inserta en el último capítulo de la segunda parte.

La primera, titulada «Autos usados», expone el deseo de Elías por conseguir uno de los «automóviles norteamericanos que pasaban la frontera de manera ilegal y se vendían en el bazar debajo del puente de la avenida Vallarta» (19). Para ello, e impulsado por su madre, deberá conseguir un empleo «en algo sencillo, el dinero no importaba» (20). Sin embargo, llega un momento de desencanto: tras numerosas entrevistas consiguió un trabajo mal remunerado que no le permitiría comprar su auto. Finalmente, estas pretensiones banales son la razón de que su novia termine la relación y que él abandone su precario trabajo en el estudio fotográfico.

En «Is this the way to Amarillo?» hay dos secuencias. El objeto de deseo de Junior y Elías en la primera (45-103) es tomar cervezas y buscar mujeres; una búsqueda trivial. Paralelamente, está el ideal de Elías de migrar a Estados Unidos en búsqueda del *american way of life* donde haciendo lo mismo «ganaría más dinero» (77). Es así como llegan al bar Old West y tratan de conquistar a Candy y a Verónica. La complicación ocurre cuando Rosendo Payán y Lobo llegan al lugar: «no podíamos irnos en ese momento, pues no estábamos dispuestos a dejar a las que considerábamos nuestras mujeres» (80). No obstante, la batalla estaba perdida de antemano: «Me gustas mucho [Candy a Elías ...] Pero ellos traen troca. Y son narcos» (85). Tras esta desilusión, no hay una conquista del sueño

americano, sino una huida a la capital: «Dirección equivocada, pienso algunas veces: mismo país» (105).

La tercera secuencia (105–112) coincide con el último capítulo de la segunda parte, por lo que es la más corta y no obstante es la que mayor extensión temporal alcanza: «Estuvimos casados dos años. [...] Comencé a estudiar la maestría en historia en la UNAM y nunca me titulé. Me volví a casar y a divorciar otra vez. Fracasé como escritor. [...] Debo veinte mil pesos en tarjetas de crédito» (106). El ritmo acelerado en este momento de la trama tiene como resultado algo que se intuía desde las secuencias anteriores: el fracaso como guión de vida. La repetición de esta situación derrotista tiene como función la de mantener un tono disfórico a lo largo del texto.

Si los fracasos con Alexa, Candy, Nina y el resto de las pretensiones que emprende Elías sentencian el desarrollo del personaje, ¿de qué sirven entonces las dos últimas partes de la *nouvelle*? La estructuración de la trama en el molde de las memorias como registro narrativo, dan lugar, en la novela breve, al concepto fundamental de reexaminación, pues los episodios narrados están mediados por el protagonista que recuerda: «Instead of leading up to a single resolution, the novellas redevelop the truth already revealed and then bring it to its final resolution» (Leibowitz 111). Mi propuesta es que los apartados III y IV cumplen esta función; dan un cierre y una explicación a las frustraciones de Elías y a la degeneración de su entorno.

Cuando el lector empieza la tercera parte, ya sabe cuál será el destino de Elías, puesto que en ésta se narra lo que sucedió en los primeros años de su afincamiento en la capital. Sirve entonces para que sea el propio Elías quien reafirme su condición de personaje poco trascendente. Este reconocimiento se dará por medio análogo a la imagen del hombre que cae del World Trade Center en Nueva York cuando ocurren los ataques terroristas en el 2001. Este fatídico momento se propagó en los medios de comunicación y quedó como una imagen fija en la memoria de los que lo presenciaron. Del mismo modo, la iteración del sintagma «hombre que cae», que da el título a esta sección, difunde la imagen a lo largo del día, que es la extensión temporal que cubren estas páginas. Al caer la noche, llega la anagnórisis de Elías: «¿Y no era ya obsoleta nuestra generación? ¿Seguirá cayendo una y otra vez el hombre en el televisor de nuestra

memoria?» (138). En menor medida, Elías es un hombre que repite su caída libre pues fracasa una y otra vez.

En la segunda parte, escondido entre las mujeres y las cervezas, subyace otro hilo narrativo: el plan de Elías y Rosalinda, su novia, de viajar hacia Amarillo. En un principio, no sabemos para qué necesitan dinero, ni porqué han de emprender ese viaje. El narrador agota este vacío en la historia para llevar la revelación hasta el final. Se dosifican las sugerencias de modo que el lector infiere que el plan es que Rosalinda se practique un aborto, pero no sabemos si realmente el objetivo se realiza: «—¿Tú quieres que lo tenga? —Sólo si tú quieres» (103), es el último diálogo entre ambos en esa parte. En estas líneas radica el efecto de suspenso, ya que a pesar de que se nos revela cuál es el asunto, nunca se sabe ciencia cierta qué es lo que pasó. Esta revelación se obtendrá hasta el final del relato y cuando han pasado más de diez años desde que Rosalinda y Elías se vieran por última vez. Por si fuera poco, la explicación se nos dará velada: «Era Moloch —dijo— ¿no dice la Biblia que los que se alejaron de Dios sacrificaron sus hijos a este ídolo? Es lo que nosotros hemos hecho, nos alejamos de Dios» (157). En la tradición judeo-cristiana:

[...] entregar los hijos a Molok [...] era quemarlos como sacrificio al dios cananeo. Por voz de Moisés, Yahvéh prohíbe tales prácticas (Lev 18, 21): «... no profanarás así el nombre de tu Dios» (20, 2-6): «... el pueblo del país lapidará al culpable... Yo extirparé de entre el pueblo a aquellos que se prostituyeron a Melek» (Chevalier y Gheerbrant 716, énfasis mío).

Las palabras de Rosalinda tendrían entonces un doble sentido. Por un lado se refieren a cuando la pareja viajó a Amarillo y revelándose que el aborto se llevó a cabo. Por otro, remite al abandono social de esa generación, que creció en la indiferencia y cosechó un castigo investido a lo largo del texto por un discurso bíblico que desde un principio se establece en la siguiente dinámica: «Era el patrón con el cual aprendí a relacionarme con él: pecado y redención» (13). De este modo, la degeneración del entorno de Elías es explicada por medio del castigo.

Volvamos ahora los ojos al otro protagonista de la novela, que definí en líneas anteriores como la ambientación. Mario Benedetti nos habla de la novela corta como un proceso cuyo recurso es la explicación. «La nouvelle—dice— es el género de la transformación. A tal punto de que no importa demasiado dónde se sitúe el resorte de su aparente trama» (225). ¿Qué se transforma en esta novela? Hemos dicho que Elías es una suerte de observador inmutable en su hastío. No obstante, esta narración in situ representa un lugar determinado: el norte de México en los últimos años del siglo XX. La historia representa, entre otros tópicos, una mutación de este espacio socio-cultural. A lo largo de la novela asistimos a un entorno que se degenera, lo que me permite ubicar esta nouvelle como una tragedia degenerativa, siguiendo la clasificación que hace sobre la novela corta Mary Doyle Springer.

Ello se interpreta como una crítica social y un desprendimiento de ciertas posturas ideológicas. En la primera parte, por ejemplo, los ídolos patrios son denigrados de la siguiente manera:

No es que yo fuera rebelde, es que no podía pegar la ilustraciones de nuestros grandes héroes: las perdía, se me caían de los dedos, se rompían, se pudrían en mis manos; o bien como sucedió con Xavier Mina, el mozo de Navarra, detrás del gimnasio: una llama brotó de su rostro y se aceró lentamente al cigarro mentolado que yo tenía en la boca (26).

La irreverencia hacia los ídolos patrios es gradual, al punto de que Xavier Mina es quemado, como si en la incineración se negara cualquier veneración nacionalista. Y no sólo eso, sino que la estampa es utilizada como un objeto para encender el cigarrillo de Elías; esta perversión de su función simbólica lo denigra aún más.

La ironía con la que es abordado el imaginario nacionalista está contextualizada por una crítica a las carencias sociales y marginación en las que crece el protagonista. Cuando Elías y Junior van a dejar a Jocelyn a su trabajo en Mill Com, la escena resulta irónica porque no es más que una simulación en la realidad en la que viven:

Llegamos al parque Siglo XXI a tiempo para el cambio de turno. Era como estar en una ciudad totalmente distinta de donde transcurrían a nuestras vidas: la avenida limpia, el camellón con palmeras, el césped bien cuidado, las naves de las plantas manufactureras a los lados con jardines frontales y árboles, como las casa en los programas de televisión norteamericanos (66).

Este espacio es antitético con la realidad a la que se enfrenta Elías en su ciudad al norte de México. Incluso el nombre del centro resulta irónico, siglo XXI, dado que la realidad fuera de la planta maquiladora apunta hacia un México más bien anacrónico con respecto al nuevo siglo.

Hay además una representación de las aspiraciones de los migrantes mexicanos hacia el norte y del sincretismo de la frontera nacional con la estadounidense, ambos referentes simbolizados por los autos usados debajo del puente, «autos que llegaron a vendernos un sueño americano reciclado y más barato» (19).

Se establece entonces una relación jerárquica en la que se asciende de mexicano a estadounidense. Cuando Elías habla de sus compañeros de clase identifica como triunfadores a aquellos que emigran Estados Unidos: «otros fueron héroes de guerra en Iraq y obtuvieron el bien más preciado: la ciudadanía norteamericana. O mejor dicho, la ciudadanía por antonomasia, ¿hay otra?» (27). Por su parte, sus congéneres, los que se quedaron en México, sufrieron un proceso degenerativo:

[...] palabras amables, llenas de significado, de posibilidad y futuro: ingeniería, medicina, derecho y contaduría. Aunque embarazaron a sus novias en la preparatoria o terminaron en una empacadora de pescado en la Columbia Británica, al menos en los resultados que les dieron en tercer año de secundaria estaban aquellas palabras alentadoras. Los exámenes debieron de regresar con palabras como: obrera de maquiladora, ama de casa, narcotraficante, proxeneta, sicario, occiso, porque así ocurrió (26).

Este pasaje es una muestra de la ironía que rige al texto. Las carreras universitarias no ofrecen mayores garantías dentro de este espacio marginado, regido por ese orden descendiente registrado en esta enumeración. Este proceso degenerativo parece consecuencia de la antítesis entre ilusión y realidad.

Esta degeneración está acompañada por un discurso de la violencia que permea en todo el desarrollo de la *nouvelle*. *Autos usados* también representa el auge del narcotráfico como consecuencia del abandono social. Las esporádicas camionetas pick-up que en un principio dejaban «una estela de versos con las gestas de pistoleros famosos y traficantes de droga» (15),

se convierten hacia las últimas páginas en un «ejército interminable que salía de las sombras, engendrados por la generación espontánea» (155). La idealización del narco como figura de progreso, como alguna vez lo fuera la figura del caudillo, es representada en muchos personajes de la novela: las lapidarias frases de Candy, el *dealer* Arturo, el vigilante de trece años, los adolescentes que piden derecho de piso, etcétera. Es de recordar el sintagma fijo que nombra al bar donde Junior y Lobo desenfundan sus pistolas: *Old West*, o el Viejo Oeste, que remite a este espacio sin ley donde surgían como héroes los mejores pistoleros. En este sentido, Elías es un excluido dentro de esa marginación, pues tampoco es partícipe de este sistema: «las muchachas se hubieran ido con nosotros si fuéramos narcos. —Pero no lo somos» (95); y es impotente a él: «mi amigo ya estaba muerto, [...] y yo también. Nos buscarían, nos torturarían, encontrarían nuestros cadáveres en una cajuela, desnudos, con las manos atadas con alambre de púas, como lo había leído tantas veces en el periódico» (89).

El proceso degenerativo también se hace presente en la representación de la ideología comunista. Los padres de Elías, Ruiz Cortés, el Jammer rojo y Catiri son los personajes que integran esta facción política en la novela. No obstante, este pensamiento es visto con ironía: «Si a los devotos del mesías cristiano les salen estigmas en las manos, los devotos de Vládimir Ilich Ulianov, alias Lenin, corren el riesgo de quedarse calvos» (29). La militancia izquierdista se figura como una suerte de charlatanería y postura anacrónica. De hecho, su grupo de amigos en el Distrito Federal estaba: «conformado principalmente por náufragos del comunismo y la guerrilla que se hacían llamar socialdemócratas en una retirada táctica al clóset de las ideologías» (122–123). Su madre pasa de coser ella misma los pantalones de su hijo, a sucumbir «frente a las series norteamericanas y una taza de descafeinado instantáneo [...]. No hacía otra cosa desde que llegó el promotor de la compañía de cable y le vendió el paquete básico» (71). Del mismo modo, su padre es decepcionado por el comunismo y abraza: «el anarquismo de una manera poco congruente» (122). Una vez más, encontramos un despliegue decadente hasta el punto en que: «¿Estábamos ante el inicio de una nueva era en que tipos como Ruiz Cortés, el Jamer Rojo y el Catiri serían aún más obsoletos?» (138). Este proceso degenerativo del comunismo a lo largo de la novela connota su derrota ante el neoliberalismo imperante en el México del siglo XXI.

Como hemos dicho, la trama de Autos usados gira en torno al personaje trivial de Elías: sus fracasos, desilusiones y desamores. El repaso de su vida, por medio del recurso retrospectivo, y la insistencia en las situaciones derrotistas conforman una unidad de impresión disfórica. Aunque se busque intensificar la disforia de Elías, el soporte narrativo de la novela corta permite la expansión. Alrededor de Elías se configura una complejidad temática que toca fibras sensibles de la composición social: el abandono del norte del país como resultado de la centralización en detrimento de las periferias, la idealización de una vida por medio del narcotráfico o el éxodo a Estados Unidos y el auge de la violencia a raíz de la lucha entre los cárteles y el gobierno. Estos sucesos se acumulan uno a uno y son significativos en el desarrollo de la de la nouvelle, de modo que este proceso se puede calificar como una ambientación degenerativa. Por los referentes a la realidad sabemos que los acontecimientos inician en la década de 1980 y se extiende hasta nuestros días. Esta ambientación será acompasada por un tono irónico y ahíto que funciona para dar un sentido crítico a lo que se está representando. Según Benedetti, podríamos definir esta novela como de estado de ánimo, pues en ésta se enfatiza sobre el estado de un personaje, el clima o el ambiente de una época.

Otra línea de estudio para este texto puede ser el modelo de la autoficción, pues el autor fue testigo del crecimiento de las problemáticas mencionadas en el párrafo anterior. Sobre su propia obra, Daniel Espartaco abre las líneas para explorar las figuraciones del yo dentro de ella:

Es una novela sobre el mal, ese que está latente y muchas veces desatendemos. En este caso, el estallido de la violencia en Chihuahua es un problema cuyo germen apareció en los años noventa y no quisimos verlo y seguimos sin querer verlo: los feminicidios, la guerra interna en el Cártel de Juárez, el modelo maquilador (aún más viejo), la apertura de mercados, la falta de educación y de cultura, el aumento de la riqueza y de la desigualdad marginó a miles de personas que no encontraron otro camino que el crimen para acceder a la riqueza que tenían antes sus ojos. Estos individuos no tuvieron ningún tipo de guía, ninguna educación, y la culpa de esto es por supuesto del Estado, y de la sociedad que se negó a verlo. [...] Yo formo parte de una generación

que creció sin ningún tipo de expectativas. Una generación lisiada espiritualmente, sin Dios, sin idea del futuro, sin consciencia social. Las generaciones que precedieron a esta vinieron todavía con menos expectativas. Lo que a mí me salvó fueron los libros, de alguna manera (Sánchez Vargas 2012b).

Así como Elías, el autor escribe de modo que su lector pueda llegar a ese reconocimiento de una generación fallida, impotente e inmutable; de la representación de un problema cuyo culpable es el estado que sacrificó a sus hijos a Moloch, los marginó y los olvidó.

Con esta *nouvelle*, Daniel Espartaco Sánchez forma parte de una nueva tendencia en la narrativa mexicana contemporánea se enfoca en:

[...] esos hombres de a pie que nos recuerdan a ellos mismos [a los autores], personajes sobrevivientes de un par de décadas perdidas, escritores que se formaron en las ciudades de la provincia, voces que nos hablan de una generación que creció sin mayores expectativas, incrédulos de los relatos épicos o nacionalistas que habían funcionado en otras épocas (Bencomo 2014a).

Estos escritores mexicanos nacidos en los años setenta, como Juan Pablo Villalobos con *Fiesta en la madriguera* (2010) o Julián Herbert con *Canción de tumba* (2012), por mencionar a algunos, forman parte de esta generación impotente que ahora encuentra su escape en la representación de las grandes tragedias nacionales por medio de tragedias propias de una vida de sin expectativas.

## Bibliografía citada

Bencomo, Anadeli. «Estos hombres de a pie». Literal. Latin American Voices, núm. 35 (2014).

—. «La novela corta mexicana: relato antiépico y subjetividades anómalas». En En breve. La novela corta en México. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara, 2014:15-33.

Benedetti, Mario. «Cuento, nouvelle y novela: tres géneros narrativos». En Teorías del cuento. Teorías de los cuentistas vol. I. Coord. Lauro Zavala. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995: 217-232.

Deleuze, Gilles; Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Madrid: Pre-textos, 1994. Espartaco Sánchez, Daniel. *Autos usados*. México, DF: Mondadori, 2012.

—. «Entre lo satírico y real». Entrevista de A. Flores Schroeder. En Norte Digital [en línea] (27 de mayo de 2012), <a href="http://www.nortedigital.mx/12628/entre\_lo\_satirico\_y\_real/">http://www.nortedigital.mx/12628/entre\_lo\_satirico\_y\_real/</a>>.

Leibowitz, Judith. Narrative Purpose in the Novella. París: Mouton, 1974.

Springer, M. D. Forms of the Modern Novella. Chicago: University of Chicago Press, 1975.

## Hacia una poética sobre la novela breve

CECILIA EUDAVE Universidad de Guadalajara

Hablar de novela breve, en esta ocasión, no desde la crítica, la teoría, la investigación, a la que también soy proclive por mi formación académica, puede ayudar a mi otra parte, la de narradora de historias en su mayoría breves. Si bien la dinámica de lectura que se ha hecho hasta ahora sobre este modelo narrativo pudiera establecer una propuesta dialéctica donde, si me lo permiten, la tesis sería la novela tradicional, su antítesis, el cuento, y en ese ir y venir, de pronto el péndulo imaginario se detiene, dando como resultado la síntesis entre un punto y otro: la novela breve. Síntesis dialéctica y natural entre el cuento y la novela, que concilia al parecer a propios y extraños, para no hablar de ella como un híbrido, como un relato monstruosamente alargado (Benedetti), como una novela fallida. O para no continuar dando vueltas en el mismo laberinto sin salidas ni centros porque todo el tiempo estamos determinando qué es la novela breve a partir de lo que es un cuento, de lo que es una novela, existen otros términos nouvelle o la novelleta que intentan darle autonomía ciertamente, pero también confirman su codependencia con los géneros que colinda. Con ello queda claro que la novela breve es lanzada a la periferia, no es un cuento y por lo tanto se ve fuera de lugar en una colección cuyo equilibrio depende de la extensión del contenido y modelo narrativo, que también convendría revisar. Por otro lado los editores, en su mayoría, no se arriesgan a publicar un texto si no cumple con el rigor de un buen número de páginas —obsesión esta de los folios como si fuera él único límite real entre un género y otro—. Cuando comprobado está que la brevedad también es un éxito de ventas: Aura, de Carlos fuentes, Las batallas en el desierto, de José Emilio Pacheco, *El apando*, de José Revueltas. Títulos que no sólo contienen muchos de los elementos estéticos que distinguen a sus autores, sino que son gracias a estas novelas breves que la mayoría de los lectores los conocen.

Ahora bien, lejos de todas las polémicas que desata el clasificar, como he dicho, ya que finalmente es un intento por generalizar, por agrupar y distinguir cómo y de qué manera se está creando o conformando el material literario, me gustaría proponer una analogía distinta para acercarme a lo que yo, desde mi perspectiva como narradora, percibo como rasgos incidentes en la novela breve. Y si escogí una analogía es porque necesito una imagen concreta que me ayude a intentar demostrar que la novela tradicional, el cuento y la novela corta son partes distintas en un corpus literario, y no la novela breve una síntesis de ambos, por más cómodo o pertinente que nos parezca. Así que, si partimos de la idea de que la literatura es un cuerpo, yo propondría que la novela breve son las manos. Dejo a la novela tradicional el rostro, ya que se puede permitir todos los matices faciales que expresan una gama de sentimientos tan encontrados como de infinitas combinaciones narrativas. ¿El cuento? Unos labios que esbozan, siempre esbozan lo narrado, pero cuya sugerencia es tan seductora que puede prescindir del resto del rostro y obligar al lector a quedarse ahí mirando sólo esos profundos y fascinantes labios. A la novela breve la asocio con las manos, sin que esto sea una lección de anatomía, ya que no comparte la misma naturaleza del rostro —como podrían ser los labios—, y sin embargo trazan, matizan, evocan, retienen, señalan, discuten, perfilan. Al ver unas manos podemos intuir muchas cosas, son las maestras de la sugerencia, del engaño, del placer. «La mano es la herramienta del alma, su mensaje, / y el cuerpo tiene en ella su rama combatiente...» (Miguel Hernández).

Desde esta perspectiva, de «rama combatiente», me interesa acercarme a la novela breve, sin atarla a las comparaciones con los géneros cercanos, sin pedir prestados los atributos que los otros tienen por más hermanadas que parezcan. Porque mientras sigamos pensándola o analizándola por asociación, por comparación, nunca veremos en su conjunto,

en su puesta en escena o representación de la realidad, la fuerza y las virtudes que la novela breve ofrece, al tiempo que refresca a la narrativa.

Ahora ¿cuáles son las ramas, las herramientas con las cuales la novela breve da batalla en el campo literario? Yo esbozo algunas de estas cualidades, que ayudan a dar pelea a este género frente a los otros, disculpándome el desliz, entre mis pares académicos, ya que ahora abordaré esta propuesta desde mi propia poética o la que observo en los otros compañeros de oficio literario.

Como lectora y escritora de novelas cortas he encontrado que se privilegia en este modelo narrativo el recuerdo para salvaguardar la memoria. La brevedad se instala como el espacio ideal para pasar de un presente que oprime a los personajes a un pasado cargado de recuerdos posibles o ilusorios con el fin de restablecer una memoria no sólo individual sino colectiva. Memoria que suele ser sinónimo de identidad, de reconocimiento. Si pudiera aventurarme, y sé que me lo permiten porque no hablo desde la certeza académica, diría que en la novela breve podemos encontrar muchos indicadores sociales en el manejo discursivo que se da al recuerdo, para observar cómo se trascienden el desconcierto individual de quién soy ahora y se suma a un colectivo (nosotros lectores). Además, en la trama y en el entramado que nos ofrece la novela breve, los personajes se adhieren a un proceso parcial que degrada o grada según sea el caso, desde el pasado fragmentario vivido, o desde el recuerdo propio o ajeno, a lo que yo llamo perversión de la memoria para explicar el resultado del presente. Yo recuerdo para justificarme, para justificarte, para justificarlos, para creer que en el éxito o en el fracaso de esa búsqueda íntima de la memoria voy definiendo lo que soy, lo que me ha hecho lo que soy. Sería el caso de Pedro Páramo de Juan Rulfo, o Las batallas en el desierto, de José Emilio Pacheco.

Es así que la novela breve, precisamente por la escasez de redundancias sobre el tiempo, el espacio y el destino mismo de los personajes, logra aislarnos parcialmente del contexto inmediato de un todo abrumador, para entregarnos un intersticio por el que se filtra de manera más concreta, sin desvíos, sin complicaciones, una narración cargada de inmediatez, a pesar de los *flashback* a los que nos someta. El recuerdo y la memoria no determinan, en la novela breve, el todo de lo que vendrá, o de lo que ha

sido, no cae sobre nosotros como sentencia, no es la novela total que pretende resumirnos completamente. No, en la novela breve es lo insinuado en la trama su acierto principal, ya que deja al lector la responsabilidad de completar el destino de esos personajes en tránsito.

Esto me permite apoyar que los personajes en las novelas breves son personajes en procesos transitorios, no hay ningún perfil absoluto, pero tampoco son camaleones acomodaticios a la diégesis. Viven un momento específico y desde ahí entregan las posibilidades de la historia, no sabemos la totalidad de su existencia ni interesa saberla, están ahí en un tramo de vida literaria, y desde ahí enuncian y se dejan enunciar. Pienso en Camerina, la protagonista de Polvos de arroz de Sergio Galindo, por ejemplo, o Juan Preciado en Pedro Páramo. La sugerencia de lo vivido o lo que vayan a vivir, la vaguedades del espacio o del contexto en el que habitan, la poca información pero suficiente para estimar las intenciones de quienes pueblan las páginas de la novela breve, quedan de nuevo a cargo del lector, quien debe completar el crucigrama existencial de los actantes. Me gusta mucho que la novela breve sea interactiva, obligue al lector a participar, no desde el confort de lo dado, de lo explicado, de lo explorado hasta el mínimo detalle, sino desde la mesa de quien va tratando de terminar un rompecabezas vivencial propio y ajeno. Es mucho más dinámica.

Por otra parte, las novelas breves privilegian la escritura del yo. Este es un componente que cuantitativamente es ensalzado en este modelo narrativo. Sin embargo, la escritura del yo, sea desde la primera, segunda, o tercera persona, —no es privativo de ninguna persona gramatical—, no está sólo al servicio de una autoficción en su sentido más estricto; es decir, la que privilegia la vivencia unívoca y propia, sino que puede redirigir las experiencias de otros como material para ficcionar lo propio. Así, lo que aportan esos personajes aleatorios o secundarios en la novela breve, en una aparente independencia respecto al protagonista principal, no tienen sino como único objetivo definir o redefinir un yo narrado o narrador. Con esto no sé si podríamos hablar o proponer como hipótesis que la novela breve, en numerosos casos, privilegia un discurso narcisista que evoca la realidad desde la perspectiva del yo generado y creado desde los otros en lo propio. Por dar algún ejemplo recordemos el personaje de *La* 

tumba, de José Agustín, cuyo desenfreno y destrucción tanto suyo como el de los demás no tiene otro objetivo que el autoconocimiento; o Felipe Montero cuya verdadera personalidad, la del general Llorente, se gestará (literalmente) en la casa de Aura y Consuelo, personajes al servicio de esta revelación.

Otro elemento que descubro como eje fundacional de muchas poéticas de los escritores de novelas breves es el manejo del espacio introspectivo aún en los planos abiertos. La sensación es en muchas ocasiones claustrofóbica o de un intimismo casi obsesivo. Espacios que además se van sofocando o cerrando más en sí mismos: de las crujías a las celdas, a estar apandados en El apando de Revueltas; del edificio al departamento, a la recamara de los amantes en El gato de Juan García Ponce; del jardín al comedor, a la habitación del Felipe Montero en Aura. E incluso los espacios abiertos en las novelas breves se convierten en escenarios que fortalecen el intimismo privilegiado del adentro para contar la historia. Porque esos espacios abiertos: la calle, el bosque, la ciudad, la carretera, el mar son descritos con cierta ambigüedad, con mucha ausencia de detalles. Ambigüedad que fortalece la importancia de los espacios propios que definen y completan el estado de ánimo de los personajes como en Polvo de arroz de Sergio Galindo, donde basta escuchar a Camerina decir: «Dentro de una semana vendrá mi sobrina Julia a visitarme y haré que me invite a ir con ella. Es mejor que nos encontremos allá. No quiero que tú vengas a conocer esta casa, te pondrías triste». La imagen del espacio completa una descripción que por economía no se extiende en la narración, pero se suma al personaje, no desvía ni detiene el avance de la historia, no retrasa. Se mimetiza con el personaje y eso da un halo intimista que sólo la novela breve puede abrazar tan intensamente.

Un aspecto que logra potencializar la novela breve es la experimentación y los juegos narrativos. La brevedad acepta con naturalidad, sin fatigar ni verse excesiva, los juegos del lenguaje, las apuestas estructurales poco convencionales donde se rompe el tratamiento ordinario de la narrativa al abordar la historia. La anécdotas se difractan para entregar un caleidoscopio de múltiples lecturas. La metaficción encuentra un espacio fértil en la novela breve a nivel de la experimentación exacerbando los espacios

entre la ficción y la realidad, abocando discursos intra y extratextuales desde la instancia que narra o desde quien es narrado. Mario Bellatin en la actualidad sería uno de lo máximos representantes de los juegos escriturales desde la autorreferencialidad. Pero antes estuvo la vanguardia con Dama de corazones, de Xavier Villaurrutia, novela breve de emociones, o Novela como nube, de Gilberto Owen, interesada en la experimentación del lenguaje; y entre los escritores de La Onda, Gustavo Sainz con sus novelas breves de corte histórico, La muchacha que tenia la culpa de todo, escrita toda la narración en pregunta; y Retablo de inmoderaciones y heresiarcas, historia de un juicio inquisitorial ubicada en el siglo XVIII reproduciendo el lenguaje barroco con base en el famoso juego de centones que tenía por fin escribir un texto tomando los versos o las frases de los otros.

Podría mencionar algunos otros aspectos que evidencian la valía e independencia de la novela breve, pero basten estos por ahora, ya que la intención también aquí es la brevedad, la sugerencia, el lanzar una piedra al lago esperando que las ondas y los círculos que convergen, hagan eco en los estudiosos, en los escritores de este género y comencemos a meditar, a teorizar sobre él. Sólo para concluir y retomando la analogía de las manos, me gustaría pensar que la novela breve es como esa mano encantada que creó De Nerval, otro gran escritor de novelas breves, y que va por el mundo haciendo la diferencia, sin ninguna comparación, sin ninguna prohibición, libre, singular y aceptada dentro de un canon literario cada vez más endeble y quebradizo, que no ve en la brevedad lo que tiene de grandeza.

## Bibliografía citada

Agustín, José. La tumba. México: Debolsillo, 2012.

Benedetti, Mario. «Cuento, nouvelle y novela: tres géneros narrativos». En Teorías del cuento. Teorías de los cuentistas vol. I. Coord. Lauro Zavala. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995: 217-232.

De Nerval, Gerard. La mano encantada. España: Sd, 2012.

Fuentes, Carlos. Aura. México: Era, 2001.

Galindo, Sergio. Polvos de arroz. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

Hernández, Miguel. *Obra completa, I. Poesía*. Eds. Agustín Sánchez Vidal; José Carlos Rovira; Carmen Alemany. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.

Pacheco, José Emilio. Las batallas en el desierto. México: Era, 1999.

Revueltas, José. El apando. México: Era, 2005.

En breve: La novela corta en México se terminó de imprimir en septiembre de 2014, en los talleres de Editorial Página Seis, S.A. de C.V. Se tiraron 500 ejemplares más sobrantes para reposición.

Diseño de portada, diagramación y cuidado del texto:
Editorial Página Seis, S.A. de C.V.
Morelos 1742, Col. Americana, CP 44160
Guadalajara, Jalisco, México
Tel: (33)3657-3786 y 3657-5045
www.pagina6.com.mx • p6@pagina6.com.mx