

Una selva tan infinita

La novela corta en México (1872-2011)



EL
ESTUDIO

Una selva tan infinita

La novela corta en México (1872-2011)



COORDINACIÓN
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE

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

ÍNDICE ONOMÁSTICO
SALVADOR TOVAR MENDOZA

APOYO ACADÉMICO
CHRISTIAN SPERLING, MILENKA FLORES Y FABIOLA DEL VILLAR



f.l.m.
fundación para las
letras mexicanas

Textos de Difusión Cultural
Serie El Estudio
Universidad Nacional Autónoma de México
Coordinación de Difusión Cultural
Dirección de Literatura
Fundación para las Letras Mexicanas
México, 2011



Diseño de logotipo: Andrea Jiménez

Diseño de portada: Gabriela Monticelli

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

Primera edición: 13 de diciembre de 2011

DR © De la compilación: Gustavo Jiménez Aguirre y los editores.

DR © De los artículos: cada uno de los autores compilados.

DR © Universidad Nacional Autónoma de México
Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria,
04510, México, D.F.

DR © Fundación para las Letras Mexicanas
Liverpool 16, colonia Juárez,
06600, México, D.F.

ISBN: 978-607-02-2918-3 (Tomo I)

ISBN de la serie: 968-36-3758-2

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales

Impreso y hecho en México

II. TRAVESÍA DE LA MODERNIDAD

HUELLAS Y ENIGMAS DE LA NOVELA CORTA EN EL SIGLO XIX

JOSÉ RICARDO CHAVES

Universidad Nacional Autónoma de México

Aunque algunos estudiosos hacen remontar los orígenes de la novela corta como un género autónomo hasta fines de la Edad Media o bien ya al pleno Renacimiento, yo no me iré tan lejos y me limitaré a seguir algunas de sus peripecias en el siglo que creo conocer un poco más literariamente hablando, y que corresponde a la centuria romántica, usando este epíteto, romántico, de una manera más abarcadora que su usual aplicación de “escuela literaria” a sólo las tres o cuatro primeras décadas del siglo XIX; uno que extendería su sentido al siglo todo, no por abuso crítico, sino como razonable consecuencia tras su revisión estética, intelectual, política y hasta erótica, una vez superados, claro, los cómodos aunque inexactos encasillamientos con que la historia literaria suele disgregar esa “totalidad única y diferente” —para usar la expresión del crítico italiano Mario Praz— que fue el siglo XIX. En esta visión larga, el siglo XIX se habría acabado con la Primera Guerra Mundial, en 1914.

Apelar a esta unidad romántica no significa desconocer su diversidad interna y, como dirían hegelianos y marxistas, sus contradicciones. Por ejemplo, no es lo mismo el romanticismo de la primera mitad del siglo, centrado en un concepto optimista de la naturaleza como expresión divina y gran espejo de lo humano, que el roman

ticismo tardío, finisecular, desconfiado de ella, que la abandona y que más bien hace de la ciudad y su aura artificial el lugar propio del artista desencantado. Tampoco es lo mismo el amor heterosexual sustentado en el mito de la androginia neoplatónica de los primeros románticos, y que supone una similitud de calidad entre el hombre y la mujer, que el erotismo plurisexual, misógino y perverso de las últimas décadas.

Pese a estas diferencias entre uno y otro romanticismos, son sus continuidades las que resultan más poderosas, por ejemplo, en el nivel estético: su énfasis radicalmente novedoso en la historia de Occidente en la expresividad del autor, que rompe con las pretensiones miméticas y didácticas dominantes en el arte desde los griegos y romanos; o la discusión sobre el símbolo por oposición a la alegoría, que unifica a Goethe con los simbolistas francófonos de fines del XIX; o el lugar predominante de la imaginación (por encima de la razón) en la mente humana; o, a nivel epistemológico, la base idealista kantiana sobre la que hacen sus filosofías, un Kant leído desde el ángulo de Fichte o de Schelling, en el caso de los primeros románticos, o desde Schopenhauer, en el caso de los tardíos.

No me extenderé más en esta continuidad romántica a lo largo del XIX, que he presentado en otro lugar con más detalle (Chaves 9-29), so pena de desviarme de mi objetivo, que es la exploración de la novela corta, verdadera geografía de arenas movedizas en que se hunden no sólo los críticos sino a veces hasta los propios autores. Aquí tan sólo me limité a mostrar a grandes trazos el telón de fondo romántico sobre el que se instala la problemática de buena parte de este género literario.

UN GÉNERO ANFIBIO

Se habla mucho de la falta de perfil propio de la novela corta como género, a caballo siempre entre el cuento (o narración bre-

ve) y la novela (o narración larga), de su estar siempre *entre* uno y otra, de su estatus intersticial. En la discusión teórica, abundan los escritos sobre novela y cuento, pero son más bien escasos los que tratan la novela corta, denominación más reciente que sus equivalentes en otras lenguas, como *nouvelle*, *novelle* o *novella*, sobre todo el término francés, usado por los propios escritores hispanicos desde el modernismo (pienso en Nervo cuando, en su propia novela corta titulada *El donador de almas*, de 1899, habla de que “nuestra época es la de la *nouvelle*”, para justificar la brevedad y levedad de la literatura del nuevo siglo —en su caso elxx—, mucho antes que el posmoderno Italo Calvino). En español también se usaron formas propias pero que sonaban más o menos despreciativas, como noveleta o novelita.

Así pues, a nivel de la reflexión teórica sobre la novela corta, la situación es difícil por la imprecisión de tal categoría, fluctuante siempre entre el cuento y la novela, pues no existía en la lengua española un nombre específico, una distinción nítida entre novela, cuento y novela corta, como sí pasaba desde antes en alemán, francés o italiano. En general, la reflexión teórica ha oscilado entre buscar una definición abstracta y esencialista de la novela corta, o negarse a la posibilidad de esclarecer el asunto, afirmando que en verdad no existe “la” novela corta sino tan sólo novelas cortas, no hay género literario sino textos singulares. Se propone tanto el dogmatismo esencialista aplicable a *toda* novela corta como el empirismo nihilista que difumina las especificidades genéricas del texto.

Uno de los problemas teóricos planteados es, pues, la localización de la novela corta en el sistema de géneros literarios. ¿Se trata de un género narrativo, lírico o dramático? Lukács pensaba que la asignación exacta de la novela corta era con la poesía, por su brevedad y concentración artística. Por esta vía, la novela corta estaría entonces más cercana del cuento que de la novela. Retomaré este punto más adelante.

Como, pese a todo, los criterios teóricos no siempre funcionaron bien en la definición de novela corta, se ha echado mano del recuento numérico para definirla por el número de palabras, de páginas o de caracteres, que es el criterio utilizado por ejemplo en los cada vez más frecuentes concursos literarios de novela corta. Se trata, claro, de un recurso utilitario, que deja de lado toda teoría y nada dice sobre estructuras o contenidos literarios. Se establece un límite superior: 80 páginas, 100, 120. Se trata de mera extensión narrativa.

Fue así como el carácter intermedio de la novela corta la volvió casi fantasmal en el recuento histórico hasta no hace mucho, donde la narrativa se definía sobre todo por el cuento y la novela. Las distintas narraciones seleccionadas para el canon o para la antología se clasificaban entre uno y otra. Durante la investigación para este escrito, una de sus consecuencias — a nivel personal — ha sido el reacomodo de mi antigua taxonomía binaria de tantas narraciones leídas a otra trinitaria y, créanme, el paisaje bibliográfico resultante es bien distinto y un buen ejemplo de que uno no ve las cosas en sí mismas sino por las categorías con que las construimos, que aquéllas no están ahí afuera esperando ser vistas si antes no se conforman mentalmente. La novela corta es invisible no por transparencia sino por falta de límites cuando se difumina entre el cuento y la novela, esto es, la verdadera novela, la novela a secas, la que no necesita ser especificada con un adjetivo porque ella es el centro, no el detalle. ¡Pobre novela corta!: tan usada, tan escrita por los autores, tan leída por los lectores, y pocos de unos y otros saben con quién están tratando.

DIFERENCIA Y ESPEJEJO DE LA NOVELA CORTA CON EL CUENTO

La novela corta es anfibia y tiene del cuento la precisión pero no siempre su desenlace súbito, tal como lo postularon Poe, Baudelaire y Cortázar; su ganar la pelea con el lector por nocaut y

no por decisión. Esto tiene que ver con la organización narrativa del texto, con la generación de un clímax sobre el que se ordena el conjunto de la acción, vinculado con la sorpresa y el asombro, todo lo cual genera la buscada “unidad de impresión”, el nocaut de la metáfora cortazariana, que ocurre al final del evento de lectura. Este punto ha sido muy importante en la estimación del cuento y algo que lo diferencia claramente de la novela, que por sus características extensivas tiende a la morosidad y al convencimiento por el discurso, no tanto por la acción.

Vinculado con el final sorpresivo, románticos alemanes como Friedrich Schlegel y Tieck habían escrito sobre el punto de giro decisivo que la historia corta debía tener, un necesario viraje en el curso de la acción, con consecuencias tanto para el personaje como para el lector, y que no necesariamente tenía que ubicarse al final de la historia, lo que permite que sean posibles tanto finales abiertos como cerrados. Éste es un rasgo que la crítica Florence Goyet ha retomado en su caracterización del género de novela corta, al que ella añade la construcción paroxística, perfilada, unidimensional del personaje, que no admite delectaciones psicológicas de mucha profundidad; además de una estructura antitética en la que se mueven los personajes, lo que genera una tensión constante y que se descarga en ese punto de giro o en el clímax final, lo que supone una primacía de la estructura sobre la construcción de personajes. Lo propio de la novela corta no es tanto el personaje sino la acción; no las razones subjetivas de lo que ocurrió, sino lo ocurrido; no tanto lo que el personaje es sino lo que le sucede.

¿Es verdadera esta supremacía de la acción sobre el personaje en la novela corta propuesta por Goyet? Dado el corpus textual que usa en su trabajo, más propenso al realismo, sí, igual que sus interpretaciones. No si lo modificamos incluyendo la novela corta simbolista, decadente o hispanomodernista, donde pululan los héroes excepcionales, los artistas y poetas, no sólo los hombres mediocres que Goyet supone propios de la novela corta moderna.

Ésta es una de las limitaciones de su trabajo, por otra parte notable y pionero.

COMPARACIÓN DE LA NOVELA CORTA CON LA NOVELA

En cuanto a la relación con la novela (larga), la novela corta decimonónica posee su estructura pausada, a veces subcapitulada, pero no su ramificación de tramas y sus muchos personajes. Algunos dicen que la novela trata del criminal mientras que la novela corta lo hace del crimen. Ésta requiere de un nivel mayor de concentración dramática, una cierta tensión e intensidad que la aleja de la morosa novela y la acerca más al cuento.

A veces se dice que la diferencia entre novela corta y novela a secas es la extensión y se discute cuánto es necesario para que la novela sea corta o larga, aunque la arquetípica siempre es la larga. Pero, como afirma sobre este asunto Miguel Vedda, toda técnica remite a una metafísica, y por tanto no se trata de sólo número de palabras, sino de maneras distintas de representar el mundo, con lo que se establece una serie de oposiciones: la novela aborda la totalidad, el desarrollo, se basa en la extensión descriptiva o subjetiva; la novela corta trata más bien el segmento, la situación específica, se va por la intensidad, se vuelve cuento.

A la hora de caracterizar el ambiente de la novela corta, nombres fundadores del género, como Cervantes con sus *Novelas ejemplares* (1613) o Goethe, prefieren el mundo real, para separarlo de la fantasía arbitraria del cuento, lo que solemos llamar maravilloso desde Todorov. Ambos también coinciden en que el asunto de la historia debe ser inusitado, jamás visto u oído. También coinciden en darle una orientación pragmática a la novela corta, debe enseñar, indicar, educar, como queda señalado con el adjetivo de “ejemplar” aplicado a las novelas cortas que componen el libro cervantino. Un lector de Goethe como fue Walter Benjamin también señala esta finalidad práctica de una auténtica narración.

En cuanto al asunto de la división de los géneros literarios, los románticos impugnaron la taxonomía neoclásica y apostaron por un principio distinto: en vez de respetar una cierta división entre los géneros se trataba de confundirlos, de fusionarlos, y fue así como se promovieron géneros mixtos: por eso en el siglo XIX nacieron formas híbridas como la prosa poética o el poema en prosa, o se explica el éxito y el prestigio de cierta ópera, como la de Wagner, por reunir la poesía con la música y la escenografía y el canto y la danza, una verdadera multimedia de la época. Entre estos géneros mixtos o intermedios estaba la novela corta, que aunque ya tenía varios siglos de existencia, recibió el impacto moderno y romántico, se transformó y abordó nuevos ámbitos, como el psicológico o el fantástico, o los dos a la vez, como ocurre en *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886), de Stevenson, o en *Bruges-la-Morte* (1892), del belga Georges Rodenbach, ambas novelas cortas psicofantásticas muy exitosas en su momento, aunque después el siglo XX olvidara a Rodenbach y canonizara a Stevenson.

LA NOVELA CORTA ENTRE GÓTICOS Y ROMÁNTICOS

Uno de los ideólogos románticos más importantes, Friedrich Schlegel, en una parte de su famoso “Diálogo sobre la poesía” de 1800, en un apartado titulado “Carta sobre la novela”, afirma que “la cohesión dramática de la historia no da, de hecho, ninguna unidad a la novela, no hace de ella una obra, si ella no se hace tal en virtud de la relación de la composición entera con una unidad superior a aquella unidad de la letra [...] en virtud del vínculo de las ideas, en virtud de un centro espiritual” (136). Un núcleo espiritual: esto es lo que pide Schlegel a la novela, y si tiene esto, poco importa que sea larga o corta. Por esto la extensión no está considerada en su disertación sobre la novela, de la que, en general, desconfía mucho. En todo caso, si bien el romanticismo afirma la fusión de géneros, esto ha de hacerse siempre bajo la

tutela de la poesía, entendida no necesariamente como verso, sino sobre todo como ese “centro espiritual” del que Schlegel hablaba con respecto a la novela.

En dicho diálogo, nuestro autor afirma que “una teoría de la novela debería ser ella misma una novela” (137) y fue por eso que escribió una única novela, que fue corta, y que se llamó *Lucinda* (1799). Esta obra causó mucho revuelo cuando se publicó pues se la consideró inmoral por cierta defensa del amor libre y de la libertad en las decisiones eróticas de la mujer, más que por su ideario estético. Le causó mala fama al por entonces joven autor, aunque luego se reivindicó parcialmente por su conversión al catolicismo, pues adquirió respetabilidad social.

Otro romántico alemán, Tieck, escribió narraciones fantásticas que fueron muy leídas, y lo son hasta la fecha, y que usualmente son descritas como cuentos cuando en realidad son novelas cortas, por estructura y extensión media. Incluso desarrolló una teoría del género y quiso conciliar el realismo y el idealismo ubicando eventos maravillosos en un marco cotidiano y ordinario. Menciono así estos dos casos de románticos alemanes, pero también podría mencionar al mismo Goethe, fundador de la moderna novela corta alemana con sus *Conversaciones de emigrados alemanes*, de 1795, inspirada en el modelo narrativo de Boccaccio, o E.T.A. Hoffmann, que tanto lustre dio a la narración fantástica —corta, media y larga—. En fin, la lista podría seguir.

Por su parte, las novelas góticas inglesas y alemanas surgieron en un contexto romántico y suelen ser largas, muy largas, quizá demasiado. Parte de su extensión tiene que ver con que van intercalando narraciones menores dentro de la macronarración, además de muchos poemas (es su idea algo ingenua de fusión de géneros literarios, que confunde con yuxtaposición) y muchas de esas narraciones menores suelen ser casi novelas cortas; de aquí una cierta autonomía, que no llega a serlo del todo aunque parezca, ya que queda subordinada a la historia mayor. De esta manera la novela

gótica (publicada en libro, no como publicación periódica, pues así se corta el relativo *continuum* de lectura que ofrece el libro en relación con la revista o el periódico) contribuyó indirectamente a la percepción en el lector de una cierta jerarquía narrativa en función de la extensión de lo narrado y de los diversos efectos producidos según cada nivel.

NOVELA CORTA ENTRE INGLESES Y FRANCESES

En la literatura anglófona se desarrolló un especial gusto por la novela corta, tal como se aprecia en la literatura norteamericana, con nombres como Edgar Allan Poe, con narraciones policiacas como “Los crímenes de la calle Morgue” (1841) o “El escarabajo de oro” (1843). En general se dio una buena relación entre la novela corta y lo policiaco, pues lo breve intensifica lo dramático, lo lleva al clímax. Parecido recurso a la novela corta (no a lo policiaco) se dio también en Hawthorne, Melville o Henry James.

Si visitamos el ámbito francés, ya desde el siglo XVIII hay un recurrir a la novela corta por parte tanto de ilustrados y libertinos como de prerrománticos como Cazotte, con su exitoso libro *El diablo enamorado* (1772), de cierto impacto en la consolidación del género fantástico que, igual que el policiaco, también se beneficiaría de la forma de novela corta. Un romántico como Nerval seguirá con este gusto de género, pero también lo harán los casi siempre realistas, pese a todo, Flaubert o Maupassant. En el caso de Flaubert, incluso bautizó su volumen de novelas cortas como *Tres cuentos* (1877), aunque evidentemente su estilo descriptivo, exacto y suntuoso con el que suele asociarse es más propicio para la novela larga que para la corta. En todo caso, siempre resulta algo extraño que Flaubert haya usado para el título el término cuento y no el de *nouvelle*, que por entonces ya tenía cierta

presencia. Tampoco Maupassant parece distinguir en sus propios escritos los cuentos de las novelas cortas, las *nouvelles*.

Ya en el fin de siglo, las tendencias neorrománticas como el simbolismo, justamente por su gusto hacia lo breve e intenso, no fueron inmunes al encanto de la novela corta, y fue así como el hoy bastante olvidado escritor Jean Moréas, en su influyente “Manifiesto simbolista”, publicado en 1886, declara que “la prosa —novelas, nouvelles, cuentos, fantasías— evoluciona en un sentido parecido al de la poesía”, en tanto que elementos extraños entre sí concurren en ella (psicología, estilo literario, impresiones de modernidad...). Moréas habla incluso de una novela específicamente simbolista, por oposición a la naturalista, una que es breve, por oposición a la amplitud realista o naturalista: “Desdenosa del método pueril del naturalismo, la novela simbolista/ impresionista edificará su obra de deformación subjetiva, plena de este axioma: que el arte no sabría buscar en lo objetivo más que un simple punto de partida extremadamente sucinto” (71). Se imponen la sensibilidad y la imaginación del artista sobre el mundo, no para describirlo sino para simbolizarlo.

Llama la atención cómo el simbolismo, casi siempre tan asociado con la poesía y no con la narrativa, sí le dio a ésta un trato específico por el lado de la brevedad y la intensidad, sólo que se trata de una intensidad levantada sobre el poder del símbolo y del uso de correspondencias entre elementos distintos, por ejemplo lo que pasó con una novela corta de tipo fantástico, y que fue un verdadero *bestseller* de su momento, muy pronto traducida a otras lenguas (incluido el español). Me refiero a la ya mencionada obra de Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, con el asunto de la esposa muerta de la cual continúa su larga cabellera en poder del viudo y la posterior aparición de una doble suya, sólo que más mundana y sensual que la difunta.

INICIOS DE LA NOVELA CORTA EN HISPANOAMÉRICA
Y EN MÉXICO EN ESPECIAL, EN EL SIGLO XIX

Este éxito que la novela corta estaba teniendo en lenguas como el francés, el alemán y el inglés, también se produjo en español, que si bien había tenido a Cervantes como uno de sus ancestros genéricos con sus *Novelas ejemplares*, también había experimentado una posterior sequía narrativa que se modificó en el siglo XIX. En el lado hispanoamericano se presenciaba la emergencia de literaturas nacionales, sujetas a influencias más amplias, transnacionales, de lengua, ideología, estilo y estética. En algunas de ellas, muy pronto se nota la presencia de la novela corta.

Tómese el caso de una literatura muy poco conocida como la costarricense, y en cuya fundación narrativa más bien tardía se mencionan dos novelas cortas, *Misterio* (1888), de Manuel Argüello, y *El moto* (1900), de Joaquín García Monge. También allí la novela corta modernista se destacó: están Francisco Soler con *El resplandor del ocaso* (1918); José Fabio Garnier con *La esclava* (1905) y Rafael Ángel Troyo con *Corazón joven* (1907). En otros países del área también hubo notables narradores del género como Rafael Arévalo Martínez en Guatemala o Froylán Turcios en Honduras, o, más al sur, Abraham Valdelomar y Clemente Palma en Perú (este último tiene el mérito adicional de haber cultivado de forma pionera y bastante consistente el género fantástico en versión gótica, lo que no abunda en el área hispanoamericana). En España hubo muchos escritores que exploraron la novela corta, a veces incluso en colecciones periódicas destinadas a dicho género, algunos en especial por la vía erótica o por la fantástica, y piensa uno en Ramón del Valle-Inclán, en Antonio de Hoyos y Vinent o en Emilio Carrere, entre varios posibles.

Tomemos ahora con más detalle el caso de México, cuya acta de fundación narrativa suele dársele a la novela *El periquillo sarniento* (1816), de Fernández de Lizardi, haciendo así caso omiso, si se incluyera la época colonial, de un texto tan interesante como *Infornios de Alonso Ramírez* (1690), de Carlos de Sigüenza y

Góngora, que tiene ya muchas de las marcas de la novela corta pero que la crítica ha definido como “crónica histórica”, aunque en un giro hermenéutico posmoderno y pícaro, podríamos quizá comenzar desde ahora a leer la exotista narración de Sigüenza como la primera novela corta de México, pese a la ira descalificadora de algún historiador. Es cuestión de mover un poco los criterios taxonómicos ya que, después de todo y a la larga, las categorías que usamos para leer las cosas no son de éstas sino de nuestro lenguaje, son construcciones de un lector crítico, siempre provisionales, nunca definitivas.

En todo caso, restringiéndonos por ahora al siglo XIX, la novela corta fue bien valorada en México tanto por realistas como por románticos, esto es, tanto por autores como Payno y Altamirano, por una parte, y de otra por autores como Rodríguez Galván o Pedro Castera. Algunos hablan de la influencia de las leyendas orales que se ponían por escrito en la consolidación de géneros cortos como cuento y novela corta, y quizá haya algo de razón, pero no sería un rasgo sólo mexicano pues lo mismo había pasado en Europa. Es más bien algo propio del romanticismo esta recuperación de lo oral campesino, en vías de extinción por la vida urbana, su transformación en escritura, anónima en su fuente, con ganada autoría en su transmisión escrita. Suele ocurrir que después se usen estos relatos para generar efectos ilusorios de identidad colectiva, nacional, tan necesarios en aquellos momentos de conformación republicana.

Con la irrupción modernista en el fin de siglo, sobresalieron escritores de novela corta, entre éstos Amado Nervo, Efrén Rebolledo y Ciro B. Ceballos. Los tres comparten en distinto modo el deseo de *épater le bourgeois*, de escandalizar: Nervo por la castración en *El bachiller* (1895); Rebolledo por la destrucción de la virtud en *El enemigo* (1900), y en Ceballos por el animalismo sexual, en *Un adulterio* (1901), con lo que, por cierto, Ceballos pasó a formar parte de ese selecto grupo de escritores de cuentos de simios, junto a Poe y Lugones, entre otros.

En el siglo XIX hubo una temprana alianza entre formas breves narrativas como el cuento y la novela corta y lo fantástico, el cual sufría por entonces un proceso parecido de tornarse género literario reconocible y distinto, todo ello en contexto de modernidad: había ya un suficiente grado de secularización social para permitir dicha alianza, en donde lo fantástico fue una forma válida de expresar una cierta melancolía por lo sagrado o, simplemente, por lo extraño y misterioso, lo evocador y sugerente de otras vidas y lugares, que la visión ilustrada y luego positivista había sacado de la vida cotidiana y exotizado en un más allá sobrenatural o geográfico. Los grandes nombres de la fantasía usaron la novela corta: Poe, Hoffmann, Conan Doyle, Chamisso, Nerval.

Goyet habla de “la especial capacidad de la nouvelle para expresar lo fantástico moderno”, y afirma:

L'époque réaliste a consommé la rupture avec le roman noir, et le fantastique n'est plus affaire de caveaux sanglants, de labyrinthes ou de châteaux hantés. L'entrée en fantastique se fait “par la bande”, par un glissement subtil du monde normal dans l'instabilité, où la raison ne trouve plus de prises. Parce qu'elle travaille constamment sur des paroxysmes, la nouvelle était l'outil rêvé des écrivains fantastiques, qui l'ont en effet préférée à tout. (26-7) [La época realista consumó la ruptura con la novela negra, y lo fantástico no es más un asunto de calabozos sangrientos, de laberintos o de castillos embrujados. La entrada a lo fantástico se hace “por el margen”, por un deslizamiento sutil del mundo normal hacia la inestabilidad, donde la razón no encuentra más apoyo. Puesto que ella trabaja contantemente con paroxismos, la *nouvelle* era la herramienta soñada por los escritores fantásticos, que la prefirieron sobre otras posibilidades.]

En el surgimiento de la literatura fantástica hispanoamericana en las últimas décadas del XIX también encontramos este apoyo del modernismo narrativo por medio de las formas breves (cuento y

novela corta), no tanto de la novela larga, que es más bien escasa. No me interesa aquí la conocida alianza modernista entre lo fantástico y el cuento como forma privilegiada, aunque la novela corta no está ausente (pienso en novelas cortas fantásticas como *El fantasma blanco* (1911), del hondureño Froylán Turcios, o *Mors ex Vita* (1923), del peruano Clemente Palma). Sin embargo, ninguno dio a la novela corta el lugar tan destacado que le otorgó el modernista mexicano Amado Nervo, quien realmente experimentó con el género en varios libros, sin desatender al cuento y sin experimentar nunca la gran novela, la extensa, ajena a su declarado gusto por la brevedad literaria, considerada por él como la forma apropiada para los tiempos modernos, que dejan el análisis detallado para los géneros más farragosos de la novela o el ensayo, y trabajan más bien con la síntesis y el clímax, como en los casos del cuento, la *nouvelle* y a veces la crónica periodística.

Nervo descubrió la veta fantástica de la *nouvelle* con *El donador de almas*, su tercer título de novela corta, y desde ahí siguió trabajando sus historias fantásticas de asunto erótico, con amadas inmóviles que son casi fantasmas. Dado el esplendor teosófico y espiritista que vivió aquí y en Europa, no es raro que esos temas se reflejen en sus tramas (desdoblamientos, sueños, reencarnaciones). El erotismo está presente en buena parte de lo fantástico nerviano, pero aparece soterrado, contenido. Fue en las formas más realistas, las de *El bachiller* y *Pascual Aguilera* (1905), en las que Nervo se permitió usos más subversivos e impactantes de la sexualidad, por medio de la autocastración, en un caso, y de la violación de una mujer en el otro.

Un importante antecesor de Nervo en el trato narrativo con lo fantástico fue Pedro Castera, que abordó la novela corta en dirección realista y sentimental con *Los maduros* (1882) y en dirección fantástica con *Querens* (1890), que inauguró en México la temática del magnetismo, el poder visionario y el amor imposible en vida, como ya lo habían hecho Hoffmann, Poe o Gautier antes,

en otras comarcas lingüísticas, con lo que se había generado por entonces una cierta literatura de tema mesmerista, centrada sobre todo en la figura del magnetizador, que muchas veces funciona como el villano, o la magnetizada, mujer débil susceptible al trance por medio de la voluntad masculina. Castera mexicaniza el magnetismo europeo, se lo lleva a Tlalpan y lo pone a prueba en una “Venus indígena”, sabia durante el trance, imbécil en la vigilia.

NOVELA CORTA Y EROTISMO

Así como hay una exploración de otros mundos en la novela corta, también se dio un abordaje de lo erótico, propiciado por el romanticismo, la decadencia y el naturalismo. Ya mencioné la castración en Nervo y la violación también en él y en Rebolledo, pero igual podría pensarse en el adulterio, que está presente como siempre en Nervo, pero también en *El pastor Corydón* (1895), de Othón, o en *Un adulterio*, de Ciro B. Ceballos, que incluye su cuota de espanto al burgués con la zoofilia sexual.

La novela corta de Othón llama la atención por su intertextualidad sexual, su referencia desde el título al pastor Corydón de Ovidio, emblema cultural de amor homosexual. Por eso el escritor francés André Gide escribiría su diálogo *Corydon* (1924), en donde examinó el asunto homosexual de forma pionera en el siglo xx. En la poesía, el pastorcillo del que se enamora Corydón se llama Alexis, de aquí que la escritora belga Marguerite Yourcenar escribiera su novela corta *Alexis o el tratado del inútil combate* (1929), en que abordó también la atracción homosexual masculina — presente a la vez en sus largas *Memorias de Adriano* (1951)—. Othón es consciente de este trasfondo mítico-literario entre Corydón y Alexis, pues bautiza como Aleja a la infiel mujer del pastor Odilón, personaje rebautizado como Corydón por un supuesto humanista que aparece en la trama. Othón invierte la

tradición y pasa de una forma homosexual a otra heterosexual, de tipo destructivo, bajo el signo de un destino fatal. Ahora bien, en el cuadro escrito por Othón, en el sufrimiento humano no está presente sólo una dimensión algo metafísica de destino, sino también asoma un posible componente político, tal como se aprecia al final de la historia, con las últimas oraciones: “La oración de los pobres, humildes, sencillos y resignados que piden al cielo ilumine las sombras de la miseria, de la ignorancia y de la abyección en que están hundidos” (185). En alguna versión publicada, después de estas últimas palabras, hay otra entre signos de interrogación, “¿irremisiblemente?” (185), abriendo así la posibilidad del cambio de su triste situación, siquiera para los que sobrevivan, aunque ya sea tarde para el Corydón de Othón, que termina ahorcándose.

Tampoco el erotismo de las novelas cortas de Rebolledo es edificante, todo lo contrario, apuesta a la destrucción de la mujer por el hombre en *El enemigo* y a la del hombre por la mujer en *Salamandra* (1919), texto dominado por el arquetipo finisecular de la mujer fatal y devoradora de hombres. Rebolledo poetiza el placer sexual, su potencia destructora, y lo hace sin la culpa que carga Nervo cuando se mete en estos asuntos, debido a sus principios cristianos.

APUNTES FINALES

El sufrimiento de los personajes de algunas de estas novelas cortas mexicanas se produce no sólo por una suerte de destino social, como en Othón; por las condiciones sociales adversas, como en Castera o Gamboa; por la enfermedad, como en Ceballos, Alberto Leduc y otra vez Castera; o por la política, como en Gamboa

o Azuela. Por cierto que, en este corpus de novela breve, la política va desde tiempos de Maximiliano, como en *El evangelista* (1922), de Gamboa, pasando por el porfirismo en Nervo y también por la Revolución, como en *Domitilo quiere ser diputado* (1918), de Azuela. En cuanto a espacio geográfico, oscila entre lo rural de Othón y Rabasa, a lo urbano de Nervo y Rebolledo, o a formas intermedias en que un ciudadano se traslada al campo, como en Ceballos.

Si bien el ámbito de la novela corta en México en el siglo XIX no ha sido muy trabajado por la crítica, tampoco es terreno yermo sino que podemos encontrar valiosos estudios y antologías como los proporcionados por títulos como *La novela corta en el primer romanticismo mexicano* (1985), de Celia Miranda, o *La novela corta mexicana en el siglo XIX* (1999), de Óscar Mata, que resultan indispensables para su abordaje y ampliación.¹

Un último punto que quisiera señalar se refiere al estrecho vínculo de la novela corta con los nuevos medios de la época: los periódicos y las revistas. El auge de la novela corta en el siglo XIX y principios del XX fue posible gracias al apoyo técnico y comercial de prensa y revistas, a veces incluso con colecciones especializadas, que la hicieron accesible a los lectores que quizá no comprarían un libro. Otras formas narrativas se habían beneficiado de esta nueva modalidad tecnológica, como la novela de folletín o la crónica periodística, que alcanzó un nivel estético notable. Por su condición, la novela corta podía generar una emoción intensa en el lector, ese sentimiento de extrañeza y misterio tan buscado por los románticos. En su momento algunos la vieron como un género popular y “femenino”, lo primero por el número de lectores, lo segundo por ser uno preferido por las lectoras. La estudiosa Goyet sitúa la “edad de oro” de la novela corta en Europa, en general en

¹ A estos títulos se suma el trabajo de edición y estudio realizado a partir del 2009 por el portal *La novela corta: una biblioteca virtual* <<http://www.lanovelacorta.com>>.

el siglo XIX, aunque concentrada sobre todo entre 1870 y 1925, ya pasando al nuevo siglo.

He tratado de presentar algunos referentes teóricos de la novela corta como un género propio, normalmente desvanecido entre la novela y el cuento, sin definición, que en el siglo XIX fue transformado por el romanticismo, que le brindó nuevos desarrollos de tipo fantástico y policíaco, así como por el realismo o por la introspección subjetiva. De lo teórico irresuelto hice una deriva a lo histórico de la novela corta en Europa y Estados Unidos, para arribar finalmente a lo hispanoamericano en general y a lo mexicano en particular, en un período coincidente con la época de esplendor de la novela corta en Europa, aunque no la única, si pensamos en el fortalecimiento de este género en tiempos de posmodernidad (recordemos como *exempla* dos autores notables de hoy en el área hispánica: el argentino César Aira y el mexicano Mario Bellatin).

Hemos seguido así sus huellas y atisbado sus enigmas, sin poder disiparlos. Pese al empeño del teórico, la novela corta se resiste al género y a la taxonomía, gusta de cierta confusión y de androginia, de la unión de los opuestos: el cuento breve y la novela larga. Es el hermafrodita narrativo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Antología de la novela corta alemana. De Goethe a Kafka.* Fernanda Aren, Silvina Rotemberg y Miguel Vedda, estudios preliminares, traducción y notas. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2001.
- CHAVES, JOSÉ RICARDO. "Introducción". *Andróginos. Eros y oculatismo en la literatura romántica.* México: UNAM, 2005: 9-29.
- GOYET, FLORENCE. *La nouvelle 1870-1925. Description d'un genre à son apogée.* París: Presses Universitaires de France, 1993.
- MATA, ÓSCAR. *La novela corta mexicana en el siglo XIX.* México: UNAM, 1999.

- MIRANDA CÁRABES, CELIA. *La novela corta en el primer romanticismo mexicano*. Celia Miranda, estudio preliminar, recopilación, edición y notas. Jorge Ruedas de la Serna, ensayo. México: UNAM, 1998.
- MORÉAS, JEAN. “Manifeste littéraire. Le Symbolisme”. Robert Delevoy. *Le Symbolisme*. Ginebra: Skira, 1982: 71.
- OTHÓN, MANUEL JOSÉ. *El pastor Corydón. Cuentos completos de Manuel José Othón*. Joaquín Antonio Peñalosa, recopilación, introducción y comentario. San Luis Potosí: Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2001: 162-85.
- SCHLEGEL, FRIEDRICH. “Diálogo sobre la poesía”. *Poesía y Filosofía*. Diego Sánchez Meca, estudio preliminar y notas. Diego Sánchez Meca y Anabel Rábade, versión española. Madrid: Alianza Editorial, 1994: 95-149.