

BLANCA

BLANCA

## PORTADILLA

BLANCA

*Una selva tan infinita*

La novela corta en México (1872-2011)

Tomo I

Gustavo Jiménez Aguirre  
*coordinación y edición*

PAG. LEGAL

*INVESTIGACIÓN Y PLANEACIÓN*

*Gustavo Jiménez Aguirre, Gabriel Enríquez Hernández, Raquel Velasco,  
Esther Martínez Luna  
y Salvador Tovar Mendoza*

*EDICIÓN*

*Salvador Tovar Mendoza, Gabriel Enríquez Hernández y Gustavo Jiménez  
Aguirre*

*APOYO ACADÉMICO*

*Christian Sperling, Milenka Flores y Fabiola del Villar*



*Una vez hubo una selva tan infinita que nadie recordó que era de árboles.*

JORGE LUIS BORGES



## NOTAS Y CLAVES PARA UN ENSAYO SOBRE LA NOVELA CORTA EN MÉXICO

GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE  
Universidad Nacional Autónoma de México

*Un lector responsable es aquel que toma en serio la concentración de las herencias de la humanidad en los libros.*

CARLOS MONSIVÁIS

La hora actual de la novela corta en México comenzó hace diez años. Anoto tres hechos básicos del período: el incremento de nuevas obras por autores que continúan o se inician en el género, la reedición de novelas canónicas y otras con aspiraciones de serlo y, no menos importante, el rescate de autores valiosos, aunque marginados. Esta trilogía renovadora alentó la siempre escasa crítica y la continuidad de la reflexión genérica en México, suspendida en la década de 1930.

Espero demostrar que la mayoría de esos avances se debe a tres colecciones impresas y a un portal: La Centena (2001), Relato Licenciado Vidriera (2003), *La novela corta: una biblioteca virtual* (2009) y 18 para los 18 (2010). Antes de comentar con detalle estos proyectos, destaquemos la voluntad de sus editores para poner al día las manecillas de un reloj detenido tiempo atrás,

acaso por vencer la indiferencia que denuncian las palabras de Jorge Luis Borges: “Una vez hubo una selva tan infinita que nadie recordó que era de árboles”. Cómo no leer en ellas el desdén constante de la crítica por las obras y el género en México e Hispanoamérica. En contra de esa presbicia, y conscientes de rehuir la visión simplificadora de un manual o las fronteras cerradas de una historia ortodoxa, los colaboradores de este volumen pretenden algo sencillo, pero igualmente responsable con la tradición de la novela corta: trazar una red de caminos para el (re)conocimiento de aquel territorio selvático, tan intrincado como generoso al apreciar sus especies y recorrer sus bifurcaciones textuales.

Por novedosa que sea, toda expedición nunca es del todo insólita. Siempre hay manera de recuperar noticias de viajeros recientes o legendarios y mapas reales o apócrifos. En el horizonte literario de México, la novela corta es un espacio de exploración apasionante. Ante todo, posee varias de las obras más leídas en el país; aquellas que, según ironizaba Monsiváis, además de clásicos adquieren la plusvalía de libros de texto en un país con bajos niveles de lectura: *Aura*, *La tumba*, *El apando* y *Las batallas en el desierto*, entre las mejor cotizadas. Pero su presencia en el mercado de bienes materiales y simbólicos —por ejemplo, el lugar relevante de aquellas obras en encuestas al estilo de “Las mejores novelas mexicanas de los últimos 30 años”— no garantiza la visibilidad y valoración suficientes para conocer la trayectoria y naturaleza de un género que, desde las primeras décadas del siglo XIX,<sup>1</sup> oscila entre la marginalidad de la crítica y la atención prestigiosa a las obras canónicas.

<sup>1</sup> Por tratarse de obras anteriores a los límites cronológicos de este volumen, no me detengo a ubicar las primeras y discutibles expresiones de la novela corta en México. Chaves y Pavón problematizan en este volumen los deslindes de Mata (29-47) y Miranda (15-51). El primero remonta la génesis a una obra novohispana (*Infortunios de Alonso Ramírez*, 1690) de Sigüenza y Góngora, pues “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” (Chaves xxxx). El segundo ubica los “antecedentes más remotos, allá por la década del diez del siglo XIX, son ‘Ridentem dicere verum, quid vetat?’ (1814) y ‘Los paseos de la Verdad’ (1815), de José Joaquín Fernández de Lizardi” (Pavón xxxx).

Lejos de los extremos improductivos, deben realizarse tareas ineludibles en esta tradición narrativa. Sin establecer prioridades, pero atentos a los márgenes desatendidos por el centralismo literario y cultural, propongo de manera preliminar: 1) periodización historiográfica y delimitación genérica en el marco de la cultura mexicana; 2) análisis comparativos sobre la interacción entre la tradición mexicana y otras occidentales; 3) aportaciones de autores transterrados al ámbito cultural mexicano, digamos: José Luis González, Álvaro Mutis, Gabriel García Márquez, Fernando Vallejo y Roberto Bolaño, además de algunos narradores españoles del primer y segundo exilios; 4) elaboración de catálogos, bases de datos y bibliohemerografías en línea para asegurar su actualización; 5) inventario y estudio de editores, revistas y colecciones fundamentales para el avance y consolidación editoriales, tanto en la Ciudad de México como en otros centros culturales del país; 6) registro y valoración cultural de concursos sobre el género, desde las dos últimas décadas del siglo XIX hasta las primeras del actual, y 7) publicación de antologías panorámicas o temáticas en soportes impresos y electrónicos. Mientras se emprenden los estudios más atractivos y urgentes de esta prospectiva, inspirada parcialmente en las “Tareas para la historia literaria de México”, expuestas por José Luis Martínez en 1954,<sup>2</sup> adelantemos un inventario provisional de los instrumentos de estudio dedicados de manera general a la novela corta mexicana.

Para adentrarse en esa selva mal explorada, hasta el 2000 sólo había cinco antologías panorámicas: *Novelas cortas de varios autores* (Agüeros, 1901), *18 novelas de El Universal Ilustrado* (Monterde, 1969), *Homenaje a los Contemporáneos. Monólogos*

<sup>2</sup> Pueden consultarse en Martínez (433-52). Entre otros señalamientos vigentes, afirmaba el historiador: “En algunos países puede ocurrir que el investigador, el aficionado o el simple estudiante, decididos a iniciar un trabajo de crítica, historia o erudición literaria, se encuentren con que ya todo ha sido hecho y no tienen otro recurso que repetir una tarea o aguzar la imaginación para descubrir una perspectiva no explorada. En México, por el contrario, las creaciones del espíritu se encuentran comúnmente tan desnudas de cultivo como tantas otras riquezas nuestras” (433). Christopher Domínguez consideró mayoritariamente cumplidas en 1988 las “Tareas” de Martínez (14). Curiosamente ninguna de ellas hacía alusión al estudio de la novela corta mexicana.

*en espiral. Antología de narrativa* (Sheridan, 1982), *La novela corta en el primer romanticismo mexicano* (Miranda, 1985) y *La novela lírica de los contemporáneos* (Coronado, 1988). De manera complementaria podían consultarse dos estudios generales: *La novela corta mexicana en el siglo XIX* (Mata, 1999) y *Contemporáneos. La otra novela de la Revolución Mexicana* (García Gutiérrez, 1999). Apenas necesito aclarar que, por razones de espacio, excluyo de mi relatoría investigaciones o antologías que tratan parcialmente la novela corta mexicana. Dos ejemplos significativos: *Los contemporáneos ayer* (Sheridan, 1985) y *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX* (Domínguez Michael, 1989). Desde luego, esta decisión no desconoce las contribuciones particulares a las temáticas de estudio. Valgan también este criterio y su aclaración para trabajos posteriores al corte anunciado: *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana* (Niemeyer, 2004), *Contemporáneos. Prosa* (Ródenas, 2004), *Al final, reCuento I. Orígenes del cuento mexicano: 1814-1837* (Pavón, 2004) y *La ciudad paroxística. Prosa mexicana de vanguardia* (Hadatty, 2009), entre los más citados. En cuanto a las escasas noticias de estudios particulares sobre obras y autores estudiados en el volumen, pueden consultarse las referencias bibliográficas de cada trabajo. Además de la documentación pormenorizada y el tratamiento crítico de los colaboradores, es una labor que se inscribe en otra tarea pendiente: la recepción del género en México. Juzgo poco oportuno realizarla mientras transcurre este período de interés evidente por el género. Es probable que en un par de años no puedan ignorarse las investigaciones que genere la nueva hora de la novela corta en México. Esperamos que paulatinamente se nivele la atención desigual entre las novelas más atendidas por el impulso del canon y las que merecen nuevas lecturas, sobre todo las situadas en los parajes del reciente cambio de siglo.

Visto desde cualquier ángulo, el mapa bibliográfico de la novela corta lucía incompleto hacia el 2000. Nada en sus trazos

indicaba la existencia de obras y autores después de *La rueda de aire* (1930). Un lector interesado en la continuidad del horizonte podía invertir horas para cribar estudios y artículos laterales sobre la narrativa de ciertos autores y movimientos. Otra veta poco generosa eran las clonaciones académicas de los inveterados proyectos para historiar la Literatura Nacional: diccionarios e historias a la zaga de la historiografía modélica de Carlos González Peña. Igualmente desdeñosas con el género fueron las compilaciones faraónicas, al estilo de Julio Jiménez Rueda (*Antología de la prosa en México*, 1931) y Antonio Castro Leal (*La novela de la revolución mexicana*, 1960); en ambas la narrativa breve terminó sepultada en aras de la Historia y la glorificación de crónicas y novelas de “gran aliento épico”. A pesar de la escasez de fuentes o de su poca utilidad, un lector avezado podía suponer que el territorio de la novela corta no se acababa, abruptamente, con la reorientación formal de Azuela en su trilogía de *La malhora*, *El desquite* y *La luciérnaga*, publicada gradualmente desde 1923 hasta 1932. Menos aún podía terminarse la tradición con el corolario magistral de la empresa novelística de Contemporáneos: la novela de Martínez Sotomayor con resonancias en las dos últimas décadas del siglo xx, particularmente en Alberto Ruy Sánchez y Daniel González Dueñas.

Detengo aquí la intención de ilustrar las aportaciones y las carencias de la crítica y la historiografía generales, publicadas hasta finales de la centuria vigesémica. Antes de concluir el recorrido, encuentro justo consignar que, a pesar de los vacíos sobre la novela corta mexicana, la bibliografía mencionada constituye un corpus de referencia indispensable. Sin excepción se encuentra citada en cualquier trabajo que intente desbrozar nuevos territorios. Este volumen no es la excepción. Ciertamente algunos de sus colaboradores cuestionan enfoques y resultados específicos en determinada obra, pero no se pone en duda la oportunidad con la que abrieron cauces para las investigaciones y proyectos editoriales en curso.

Consciente del riesgo de contradecirme con los límites impuestos a este esbozo bibliográfico, tal vez resulte conveniente y benéfico como ejercicio de autocritica para el ámbito académico donde se produce este trabajo, reflexionar brevemente sobre algunas ediciones y estudios dedicados a la novela corta del siglo XIX y a las dos primeras décadas de la centuria siguiente. En tesis y publicaciones llega a reducirse el rescate de obras y autores a la extracción de materias primas. No siempre se asume la necesidad de dotarlos del valor agregado de mercancías manufacturadas. Como afirmaba Gutiérrez Nájera, se olvida que las creaciones literarias sufren la ley de la oferta y la demanda. Valga su imagen premonitória y mordaz para insistir en que la puesta al día de una obra es un proceso que va más allá de la localización, edición y anotación escrupulosas. Dicho proceso implica también tender puentes entre el horizonte original y el de los nuevos y futuros lectores. Para construir el espacio o los instrumentos de diálogo necesarios, cuánto estorba el lastre de análisis sujetos a categorías y conceptos de hace décadas: estudios generacionales y estilísticos, esquemas de corrientes y movimientos y, en el caso de la novela corta, delimitación genérica supeditada a la extensión y al conteo de tantos miles de palabras por novela (Mata 30-2), entre otros enfoques que desvirtúan o empobrecen el corpus de estudio de algunas obras arriba citadas. Esas modalidades de la investigación, el rescate y la historiografía siguen reciclando fórmulas estereotipadas de análisis y fruición textuales: La novela corta romántica, realista y modernista. Para dejar atrás esos enfoques, tan arraigados en cierta academia mexicana que cambia de nombre para seguir haciendo la misma historiografía y filología trasnochadas, tampoco hay que caer en los excesos de los estudios formalistas, culturales, de género y postcoloniales. La valoración textual, genérica y cultural de una obra no pasa por la aduana de todas las modas, pues como recordó Gabriel Zaid, poco antes de la irrupción del imperialismo teórico: “El texto configura el ‘mundo’ de lecturas que admite” (7). Este principio debería ser

igualmente válido para artículos sobre aspectos formales, obras y autores específicos; pero no necesariamente se refleja en la publicación de revistas especializadas mexicanas y extranjeras.

Más allá de la pertinencia crítica, en el caso de la novela corta mexicana e hispanoamericana, tampoco puede hablarse de abundancia académica. Sin pasar al extremo, ocurre lo contrario con la divulgación en forma de prólogos y presentaciones, notas periodísticas, entrevistas y reseñas. Entre la crítica y la promoción, estas modalidades pueden utilizarse en campañas de novedades editoriales y al difundir los resultados de concursos de novela corta o breve. El adjetivo puede ser tan variable como lo requieran los estratégicos espacios editoriales: portadas, cuartas de forros, solapas, cintillos y, desde luego, prólogos y presentaciones. La vacilación nominativa del género también se advierte en convocatorias de concursos públicos o privados. El año pasado se anunciaron en México, por lo menos, diez certámenes de novela corta o breve. El nombre mismo de algunos concursos (Premio Nacional de Novela Corta Juan García Ponce o Premio Nacional de Novela Breve Rosario Castellanos) no parece estar determinado por el promedio de cuartillas solicitadas como mínima aproximación genérica, pues en aquéllos es similar la extensión. Un caso extremo es el Premio Tusquets de Novela Corta que requiere un mínimo de 150 cuartillas, sin especificar el máximo.

Entre las inercias institucionales y el pragmatismo de las casas editoras nacionales y extranjeras, no hay por qué llamarse a engaño o escándalo: corta o breve, la novela no es un género sino una frase publicitaria o un código de barras. Tampoco fue muy distinta la situación en España durante el auge de las colecciones peninsulares de quiosco (1907-1936) y sus repercusiones en ventas y modelos empresariales seguidos en Hispanoamérica, sobre todo en Argentina y México. Aquí, a partir de *La Novela Quincenal* (1919-1920) y de manera más significativa con *La Novela Semanal de El Universal Ilustrado* (1922-1925); allá, con *La Novela Semanal* (1917-1926). Si bien un par de proyectos editoria-

les habían intentado alentar la creación de públicos mayoritarios en México, *El Universal Ilustrado* marcó la diferencia de sopor-tes para la novela corta mexicana.<sup>3</sup>

En cualquier latitud, la novela corta en lengua española ha adolecido de un término impreciso que refleja las denominaciones más inusuales. Así lo documentan en sus respectivos trabajos Cardona-López (“La elusiva ‘novela corta’ o la *nouvelle* moderna”) y Chaves (“Huellas y enigmas de la novela corta en el siglo XIX”). Los títulos son significativos del estado de la cuestión genérica en Hispanoamérica y México. Durante el siglo XIX y las dos primeras décadas de la siguiente centuria, autores y editores mexicanos utilizaron más de doce expresiones para la misma forma narrativa. Entre los más desconcertantes se encuentran: “esqueleto de novela”, “proyecto de novela”, “tentativa de novela”, “apuntes para una novela”, “datos para una novela”, “novelín”, “esbozos”, “bocetos” y “esquemas”, adjetivados de diversas maneras (Mata 32-3). Carecemos de un registro sistemático o una relatoría semejante para el siglo XX. Cuando más, sabemos que los Contemporáneos usaron indistintamente novelas o relatos y que Azuela alude con frecuencia a sus “novelitas”. Después el terreno es más pantanoso. La escasa producción de novelas cortas, antes de que Arreola iniciara su magisterio en Los Presentes, permitiría suponer la agonía del género; o bien, que éste había mutado en especies fronterizas: relatos, cuentos largos, las perennes “novelitas” y otras criaturas dignas de poblar un bestiario fantástico. Al traspasar la media centuria mexicana, el término osciló entre novela corta y breve. Así ha llegado a nuestros días.

<sup>3</sup> Carlos Noriega Hope, director y fundador de La Novela Semanal, publicó la mayor cantidad posible de novelas cortas mexicanas inéditas, aunque después de varias semanas la colección se volvió miscelánea y dio entrada a reediciones de obras extranjeras, al grado de que su director la llamó en una ocasión “ecléctico suplemento de *El Universal Ilustrado*” (4). “Noriega Hope lanzó, infatigable, semana tras semana, los escritos inéditos de unos cuarenta autores mexicanos, en su mayoría jóvenes, aparte las traducciones y reproducciones de obras de escritores de mundial prestigio, a los que acudió cuando no tenía a mano originales nuestros” (Monterde 15).

Un caso tardío y extremo de confusión terminológica y/o genérica es el de *Las batallas en el desierto*. Resumo brevemente la historia. Corría el año de 1980 en la ciudad de México. El 17 de junio el suplemento *Sábado* de *UnomásUno* anunciaba en su portada: “Mínimo homenaje a JEP, quisimos honrarlo y él honra a *Sábado* con su primer cuento escrito en los últimos años: Las batallas en el desierto”. En efecto las tres columnas de las primeras cuatro páginas del semanario difundieron, con ilustraciones de Vicente Rojo, la primera versión completa de la novela corta de Pacheco que, al año siguiente, la editorial Era incorporaba a su catálogo. (En la versión electrónica de éste se anuncia actualmente como “novela corta” / “novela breve”.) No deja de sorprender que los editores del suplemento pasaran por alto que los cuentos publicados en esas fechas por *Sábado*, como “Doña Herlinda y su hijo” de Jorge López Páez, a lo sumo llenaran dos páginas y se anunciaran como tales junto a los títulos, lo que no ocurrió con *Las batallas en el desierto*. Difundida ampliamente en México y en otras latitudes hispánicas como novela corta o breve, traducida a varios idiomas, adaptada al cine y hecha canción por Café Tacvba, al fin aquellas “Batallas” del *Sábado* alcanzaron su forma “definitiva” de novela en 2007, cuando *Las batallas en el desierto* obtuvo el segundo lugar de la votación convocada por la revista *Nexos* para conocer “Las mejores novelas mexicanas de los últimos 30 años”. El primer lugar fue para *Noticias del imperio*, extensa novela sin adjetivos. Volveré después a esta problemática.

Había adelantado que en años recientes algunas modalidades críticas y de divulgación de la novela corta empezaron a modificarse, en buena medida por incidencia de los proyectos mencionados al inicio. Después de tan extenso preámbulo, aclaro que se trata de iniciativas estatales o universitarias. Dos se realizaron en dependencias gubernamentales: La Centena, coeditada por CNCA con la editorial Aldus, y 18 para los 18, en coedición SEP-FCE; el otro par se desarrolla entre las labores de difusión cultural e

investigación de la Universidad Nacional Autónoma de México: Relato Licenciado Vidriera y *La novela corta: una biblioteca virtual*, portal apoyado temporalmente por el CONACYT. Para entender la planeación y dinámica cultural de los cuatro, precisemos el origen de su financiamiento. Los dos primeros estuvieron sujetos a tiempos y demandas sexenales de sus respectivas dependencias. La Centena “brilló” con la pirotecnia renovadora del primer gobierno federal panista; 18 para los 18 se presentó como una colección cerrada, con pocas posibilidades de reeditarse más allá del resplandor publicitario y político de las celebraciones (bi) centenarias a las que se alude en las palabras preliminares de la colección, firmadas por el actual secretario de Educación Pública. En contraste con los tiempos cortos y accidentados de la administración sexenal, pensemos en la productiva permanencia de colecciones como Letras Mexicanas del Fondo de Cultura Económica (1952)<sup>4</sup> o Ficción de la Universidad Veracruzana (1958), ambas fundamentales desde sus inicios para la novela corta mexicana, según veremos después. Debido a su especialización en el género y por inscribirse en ámbitos universitarios, menos propensos a los vaivenes transexenales del país, sería deseable que Relato Licenciado Vidriera y *La novela corta: una biblioteca virtual* prosigan fomentando la edición y el estudio de la novela corta en lengua española y la mexicana en particular. Para lograrlo, sus editores deberán tener presente que las colecciones más perdurables de la literatura mexicana, públicas o privadas, sustentan su trayectoria en la solidez y pluralidad de sus catálogos, por lo general abiertos a registrar las incursiones constantes de la literatura mexicana en territorios y fronteras novedosos. Por ello Relato Licenciado Vidriera y *La novela corta* deben revertir la aparente desventaja

<sup>4</sup> Precisa Monsiváis: “Letras Mexicanas —iniciada con la poesía de Alfonso Reyes— se vuelve con rapidez un gran espacio de la literatura [...] Con Letras Mexicanas se quebranta la tradición de libros que se desvanecen con la distribución mala o pésima. Hay entonces la sensación de los descubrimientos simultáneos de otra literatura, otra visión de la ciudad, *otra* relación con lo moderno” (356-7).

de su especialización, pues hasta ahora ninguna de ellas se ocupa de publicar inéditos. Tampoco está de más recordar que los proyectos estatales o universitarios no pueden ignorar la prolongada tradición de las políticas culturales diseñadas por José Vasconcelos, durante la presidencia de Álvaro Obregón (1920-1924). Obligadas por su financiamiento y función, las colecciones públicas deben crear las mejores condiciones para la adquisición del conocimiento y la fruición lectora. Veamos con cierto detalle cómo han resuelto esas tareas esenciales cada uno de los cuatro proyectos.

La editorial Aldus y CONACULTA lanzaron en 2001 La Centena. La colección se ordenó genéricamente: poesía, ensayo, dramaturgia y narrativa. Esta serie incluyó reediciones de poco más de una docena de novelas cortas de Emiliano González (*Los sueños de la bella durmiente*), Mario González Suárez (*La enana*), Francisco Hinojosa (*Cuatro novelas y otro cuento*), Eusebio Ruvalcaba (*El portador de la fe*) y Enrique Serna (*La Palma de Oro*), entre otros narradores. Ninguno había tenido acceso a las consagratorias Lecturas Mexicanas, colección estatal que, luego de cuatro series, perdió su poder de convocatoria masiva. La Centena se diseñó, entonces, como la plataforma de lanzamiento de un conjunto de “escritores originales y activos, cuyas obras —parte fundamental del panorama de las letras mexicanas— merecen ser mucho mejor leídas y conocidas”, como se anunciaba en las cuartas de forros de toda la colección. Ciertamente se conformó un catálogo atractivo en cada serie, pero la colección tuvo en contra un diseño editorial poco eficaz para irrumpir en el competido mercado transnacional del libro mexicano, La Centena no pudo superar las estrategias promocionales y de distribución de las dos primeras y exitosas series de Lecturas Mexicanas (con tirajes de treinta mil ejemplares en 1985). De diez mil iniciales, La Centena acabó con tres mil en los títulos que cerraron la colección en 2006.

La primera vocación de Relato Licenciado Vidriera fue hispánica. Su título de salida en 2003, la novela ejemplar homónima

de Cervantes, así lo confirma. Durante dos años se mantuvo el propósito de sólo difundir autores hispanoamericanos y españoles; pero en 2006 se incluyeron narradores de otras lenguas, criterio que persiste. Inicialmente predominaron los mexicanos —Fernández de Lizardi, Gutiérrez Nájera, Nervo y Galindo— entremezclados con varios hispanoamericanos y peninsulares. Esa unidad reforzó la intención del fundador, Hernán Lara Zavala: “[La colección] obedece también a un intento de bautizar de una vez por todas, un género que en español ha requerido siempre de explicaciones o aproximaciones: cuento largo, noveleta y novela corta. Y ya que el cuento y la novela están perfectamente identificados ¿por qué no llamarle a este género a caballo simplemente relato?” (Léon [www.revista.unam.mx](http://www.revista.unam.mx)). Provocativa o ecléctica, esta propuesta ha sido coherente con la variada selección de textos, en su mayoría novelas cortas, seguidas de textos narrativos que, pese a su diversidad genérica y extensión media, bien caben en la flexibilidad del término “relato”, como sabían los Contemporáneos: la *Autobiografía* de san Ignacio de Loyola y *Por donde se sube al cielo* de Nájera, hasta llegar a la publicación posterior de mini antologías de cuento como *De obscuras extranjerías* de Yolanda Oreamuno. Si el desplazamiento genérico acabó aceptándose relajadamente para reforzar el nombre de esta colección, la otra marca de casa ha sido también consistente al recordar que la divulgación universitaria no está reñida con la crítica y la información documentada de un porcentaje elevado de sus prólogos. El único antecedente de una colección literaria mexicana con estudios inéditos para obras reeditadas era la tercera serie de *Lecturas Mexicanas* (1990-1994); sin embargo, ésta sólo solicitaba estudios para reuniones de obras o antologías. *Relato* Licenciado Vidriera tiene el doble mérito de prologar todos sus títulos y de ofrecer textos cuidados con un diseño atractivo que obtuvo el Premio CANIEM 2003 al Arte Editorial. Es penoso, por decir lo menos, que una colección con tal oferta de lectura restrinja su distribución al público universitario, pero aún más que

la indiferencia de éste obligue a reducir los tirajes iniciales de dos mil ejemplares a la mitad, cifra que anuncian los títulos recientes y que ya rebasan el medio centenar en la colección.

Editado a partir de septiembre de 2009 en el Centro de Estudios Literarios de la UNAM, el portal *La novela corta: una biblioteca virtual* publica novelas mexicanas de dominio público, escritas durante el período 1872-1922 ([www.lanovelacorta.com](http://www.lanovelacorta.com)). Alojadas en la sección Sala de Lectura, a la fecha se cuenta con poco más de veinte obras, en versiones anotadas y facsimilares, de autores como Sierra, Gamboa, Nervo, Méndez de Cuenca, Othón, Rebollo, Monterde y Azuela, entre otros cultivadores de la novela fantástica y de diversas temáticas sociales y del artista que expresan el tránsito de la modernidad del género entre aquellas centurias. Para cada obra publicada, a partir de las últimas decisiones de los autores, se solicitaron presentaciones, historias textuales y notas biográficas. Estos archivos y los de las novelas son descargables. En la sección Biblioteca se recogen textos en torno a la poética y la crítica del género, así como una investigación bibliohemerográfica con rubros específicos de recepción y crítica de aquel período. Gracias a los recursos del medio, se promueve el diálogo entre la tradición mexicana y las de diversas latitudes hispánicas. Álvaro Enrígue afirmó en 2009 que el acceso gratuito al corpus y a los estudios del portal significan “un salto cuántico en la tradición literaria, que rompe con diferentes esquemas para ofrecer algo nuevo y fresco, inagotable” (Camacho [www.bdigital.buap.mx](http://www.bdigital.buap.mx)). Hasta ahora, la mayoría de las resonancias y comentarios sobre *La novela corta* han sido periódicos o escritos en blogs y otros portales. Pese a la buena recepción del sitio, no puede dejar de señalarse que algunas presentaciones de las novelas reiteran conceptos historiográficos y fórmulas críticas gastados por la misma inercia académica que comenté antes.

Por suerte para los lectores del género, *La novela corta: una biblioteca virtual* no ha sido el único hito novedoso en México

después de Relato Licenciado Vidriera. En 2010 se lanzó la colección 18 para los 18, editada en seis volúmenes para lectores promedio de 18 años. Dos propósitos son explícitos: promover el gusto por la lectura y ofrecer “un menú muy variado de temas, ambientes, personajes y tratamientos literarios [...] [Las novelas] no conforman una tradición literaria de corte oficial, ni un canon que se pretenda incuestionable: las obras son más bien parte de nuestra tradición literaria, animada por la imaginación y la sensibilidad de sus autores” (Lujambio 8). Suena poco convincente la explicación no pedida a un secretario de Educación Pública sobre el carácter “no oficial” de la selección. La acusación manifiesta trata de convencer a sus lectores juveniles con el argumento, poco accesible para ellos, de que las novelas no son parte de “un canon incuestionable”. Ciertamente no lo es porque la primera razón de un canon es su construcción argumentada desde el campo literario, no desde un despacho gubernamental. Tampoco todas las novelas de la colección son cortas, como *El complot mongol*. Por momentos pareciera que en la selección privó el énfasis temático en lo “juvenil” por encima de la calidad literaria, y que la apuesta del diseño editorial y la ilustración está pensada para una juventud de otra época. Aun así, la colección constituye otra oferta notable de novelas cortas, con tirajes de 30 mil ejemplares. La ausencia deliberada de textos de presentación se suple con algunas “Sugerencias de lectura” al inicio de cada obra y una nota biográfica sucinta. Después de la muy publicitada presentación de 18 para los 18 en 2010, continuó la intensa promoción de la serie en el marco de la costosa campaña “Leer para aprender” que realizan la SEP, el Consejo de la Comunicación y el SNTE. Pero no todo es cuestión de campañas mediáticas y presupuestos elevados; sería muy interesante saber si esta colección se ha vendido con la celeridad con la que se agotaba la misma cantidad de ejemplares de las dos primeras series de Lecturas Mexicanas en la década de 1980.

Si se trata de aprender de empresas exitosas del pasado remoto o reciente, cualquier proyecto editorial debe partir de explorar la tradición en la que se inserta. El gran riesgo de petrificarse está en no voltear al pasado y desconocer la labor fundacional y vigente de las colecciones por las que han trascendido los cauces de la literatura mexicana. En este sentido, para la consolidación editorial de la novela corta en México son fundamentales colecciones estatales y universitarias como Letras Mexicanas, Ficción de la Universidad Veracruzana y el Fondo Editorial Tierra Adentro, fundado en 1990 por el CNCA. Sus nutridos catálogos se abrieron a todas las formas literarias, y la que nos ocupa inauguró Ficción con *Polvos de arroz* de Sergio Galindo y *El Norte* de Emilio Carballido. En Letras Mexicanas aparecieron novelas cortas de autores prestigiados: Fuentes, García Ponce y Elizondo. Más tarde, al reunir sus obras en la misma colección o fuera de ella, estos escritores dedicaron tomos al género, sin nombrarlo en ocasiones, ya sea por estrategia mercantil o decisión autoral. En el caso de Fuentes, el volumen respectivo se llama *Imaginaciones mexicanas*; el de Poniatowska, *Narrativa breve*, y los dos de García Ponce: *Novelas cortas*. El escamoteo genérico no es exclusivo de sellos mexicanos; diversas casas españolas y sudamericanas prefieren usar en portada cuentos y/o relatos, antes que novelas cortas. Como hemos comentado, el carácter elusivo del género puede empezar en la portada o en cualquier otro espacio estratégico para configurar las expectativas del lector.

El prestigio consagratorio de Letras Mexicanas y Ficción cerró el paso a los escritores jóvenes de finales de los 50 y los 60. A los de la primera década, Juan José Arreola les ofreció la alternativa de su primera empresa artesanal, Los Presentes: “Por esos años no había en México una editorial con las características de la mía y, desde luego, casi ningún editor que se atreviera a publicar autores desconocidos [...] Los Presentes establecen y aceptan el hecho primario de que todo desarrollo legítimo está basado en la continuidad. El desorden aparente de su catálogo reproduce

con natural fidelidad un panorama literario que es en sí mismo diverso y antagónico” (Arreola 273, 6). Para la novela corta, las dos épocas de esta colección (1950-1955) representan un estallido y un despegue comparables al ruido y efectividad de las vanguardias históricas. Desde entonces, el género no recobraba su vitalidad. En Los Presentes se publicaron 11 novelas cortas, entre las que destacan: *Breve diario de un amor perdido* (Tario), *Lilus Kikus* (Poniatowska) y *Paisa* (José Luis González). Arreola mismo imprimió buena parte de la colección en 1955 con maquinaria adquirida para abaratar costos y precios. En sus dos épocas, la colección llegó al centenar de títulos. José de la Colina evoca las andanzas del editor por la Ciudad de México, procurando los mejores espacios para su colección de poesía, ensayo, novela y cuento:

Compartiendo yo su sacra enfermedad: la pasión por los libros como seres y objetos, lo acompañé a incontables librerías donde buscaba él colocar Los Presentes con muy desigual éxito, pues los casi cuadernillos o *plaquettes* eran rechazados, o en caso de que se aceptaran, había que dejarlos “a comisión” [...] todos los libreros se ponían reticentes, sonreían, se disculpaban, alegaban que ya no había espacio en sus mostradores, que era demasiada responsabilidad cuidar de una mercancía fina que estaría mucho tiempo sin venderse y sería estropeada por el manoseo de los lectores [...] Arreola se desflecaba en alabanzas a la espiritual mercancía, encendiendo toda la cohertería de su labia, la pantomima de su gestualidad, ponderando cada libro como la revelación del momento en las letras mexicanas o de habla española ([www.letraslibres.com](http://www.letraslibres.com)).

En los 60, Arreola prosiguió con Cuadernos del Unicornio (1958-1959) y Ediciones Mester (revista y colección en paralelo). Con ese sello se publicó *La tumba* de José Agustín, a mediados de 1964. Las novelas cortas que pasaron por las manos del maestro editor ganaron prestigio en poco tiempo y hoy confirman sus palabras: “Publiqué autores y títulos que ahora forman parte de la cultura nacional. No sólo editaba sus libros, sino que revisaba, corregía estilo y sugería algunas modificaciones a las obras. Hubo autores

como Carlos Fuentes que se pasaron mañanas enteras trabajando sus primeros textos conmigo” (Arreola 278).

Los escritores de los 70 encontraron otros espacios privados de iniciación. Esta vez en la editorial Joaquín Mortiz, donde Emiliano González publicó *Los sueños de la bella durmiente* en 1978. Antes de concluir el siglo xx, ese impulso paso al Fondo Editorial Tierra Adentro. En su catálogo, cercano a los quinientos títulos, encontramos autores de novela corta que pronto se quitaron la etiqueta de jóvenes promesas (Alberto Chimal y Yuri Herrera), gracias al reconocimiento de sus primeras obras, en particular *Noticias del reino*.

En el ámbito empresarial, el género debe mucho a la labor sostenida de Escritores Mexicanos de la Editorial Porrúa y, en la última década del siglo pasado, a la colección Narrativa de Grijalbo. Pero sin duda la visión de mayor alcance es la de Era y su catálogo de clásicos: *Aura*, *Lilus Kikus*, *Querido Diego, te abraza Quiela*, *El apando*, *El principio del placer* y *Las batallas en el desierto*, entre los más reeditados anualmente. Esta labor meritosa del sector privado continúa, significativamente, fuera de la capital del país, en las prensas oaxaqueñas de Almadía, editorial que ha dado muestras de construir un nuevo canon para el siglo xxi, a partir de los nombres reconocidos de Juan Villoro, Alberto Chimal y Jorge Volpi.

Otras empresas han demostrado que la recuperación del patrimonio literario no es tarea exclusiva del Estado. Ediciones Cal y Arena (Los Imprescindibles) y Factoría Ediciones (La Serpiente Emplumada) aprovecharon el impulso del rescate y la indagación crecientes de la literatura mexicana más allá del siglo xx y sus géneros narrativos canonizados: la novela y el cuento. La crónica, la novela corta y, en menor medida, la poesía han sostenido la presencia prolongada de las dos primeras colecciones en el mercado, ya sea con antologías o recopilaciones. Lo verificable es la ampliación del gusto de los lectores actuales y, pese a ello, la

circulación limitada de colecciones gubernamentales (La Matraca) y universitarias (Rescate de la Universidad Veracruzana y Al Siglo XIX. Ida y Regreso de la UNAM). Con mejor fortuna, Viajes al Siglo XIX (FCE, Fundación para las Letras Mexicanas, UNAM) conjuga experiencias y estrategias de colecciones previas. En varios de sus tomos se han publicado novelas cortas de Fernández de Lizardi, Altamirano, Nervo y Méndez de Cuenca.

En las páginas precedentes traté de esbozar un panorama editorial y crítico para ubicar los contornos de la novela corta mexicana. No fue un fin, sino un principio: el de cobrar conciencia de lo mucho que nos falta para conocer este territorio selvático, intrincado y generoso, infinito y asequible, tanto como nos proponemos explorarlo y abrirlo a nuestra experiencia y a la curiosidad de los lectores más disímiles. Con Carlos Monsiváis y todos los colaboradores de este volumen, tengo la convicción que ésa es una de las responsabilidades que nos atañen como comunidad crítica de las tradiciones literarias mexicanas. La novela corta es una de ellas y su continuidad y calidad bicentenarias le deben asegurar, por lo menos, un documento de identidad que certifique su mayoría de edad y le permita el libre tránsito por el concierto de las tradiciones occidentales de mayor valía. Para ello deberá quedar atrás el regateo que le ha negado identidad y voz propias. A la vez, cierta crítica, a despecho de nuestra indiferencia y molicie, se verá obligada a dejar de repetir el lugar común de que la poesía mexicana es la mejor y más sólida de nuestras tradiciones. No intento subir al podio a ninguna de ellas porque el gusto y el placer literarios no se miden en competencias de corta o larga trayectoria ni se premian con medallas e himnos.

Las limitaciones del mapa provisional que hemos trazado deberán completarse con sucesivas incursiones, individuales y colectivas, al territorio de la novela corta. Para ello los animadores del portal *La novela corta: una biblioteca virtual*, en cuyas tareas editoriales y objetivos de estudio se inscribe esta obra colectiva, concebimos el volumen como la primera etapa de un libro abierto. En

el campo de la historia literaria y la crítica, ninguna obra debería cerrarse. Con ritmo acelerado, la tecnología facilita la continuidad y divulgación del conocimiento. Así, pues, este deberá transformarse, oportunamente (quiero decir, en la medida de la obtención de recursos), en otra sección de dicho portal, y ahí continuar el estudio del género en México y sus vínculos con el dominio hispánico. Pero antes de arribar a la siguiente etapa, deberé contar cómo inició la presente.

Este libro es un ejercicio de la memoria. Celebrado el coloquio internacional Panorama de la novela corta en México (1872-1922), los organizadores del evento empezamos a discutir la idea de publicar los textos de las conferencias y las mesas redondas. Corrían las últimas semanas de 2009. Pronto descubrimos que, para darle coherencia a un libro panorámico sobre la temática que habíamos empezado a estudiar en 2008, se requería solicitar otras colaboraciones, y que, aun así, sólo tendríamos un mapa parcial de los seis tramos del territorio que ya para entonces nos interesaba explorar: 1) el de la fundación de la modernidad de la novela corta mexicana en 1872 y su travesía inicial de cincuenta años; 2) el de las novelas enfrentadas en el campo abierto de las vanguardias y el nacionalismo, durante las décadas de 1920-1930; 3) el de las obras y los autores que circundan el canon del medio siglo en adelante; 4) el de quienes sumaron rupturas y cercanías con lo que quiera decir aquella construcción prestigiosa; 5) el de las obras que dialogan entre sí, rompiendo límites narrativos y temporales, y 6) el de las novelas con paisaje en otro nuevo siglo. Sobre la mesa de las discusiones (literalmente integramos un seminario que sesionó durante 2010 y el primer trimestre de este año), se nos había quedado la conferencia de clausura del coloquio: “Notas largas para novelas cortas”, del narrador veracruzano Luis Arturo Ramos. ¿Dónde poner esa reflexión sobre el género que daba continuidad a la de Nervo en 1918, seguido por las de los Contemporáneos en los treinta? La decisión temporal fue editarla en el portal *La*

*novela corta: una biblioteca virtual*. De su sección Poética de la Novela Corta, una de las más visitadas del sitio, pasa ahora al primer capítulo del libro, “Noticias (in)ciertas desde la frontera”, y se integra a los textos solicitados ex profeso a Juan Villoro, Ana Clavel y Álvaro Enrigue, escritos durante el primer semestre de 2011. Mucho lamentamos que otros autores no respondieran a la convocatoria de escribir “un texto de entre ocho y diez cuartillas en torno al proceso de escritura de sus novelas cortas”, como rezaba la carta invitación girada a... Bueno, por lo visto no es cuestión de nombres sino de actitudes: las de quienes mantienen abiertas sus obras al diálogo con los lectores y las de quienes se niegan a difundir los secretos de su taller.

Ese primer apartado del volumen y el artículo de José Cardona-López que abre el segundo capítulo intentan llenar el vacío en lengua española, particularmente en Hispanoamérica y México, sobre la identidad del género y su vacilante denominación. Al darle seguimiento a nuestras pesquisas novelescas y genéricas, enfrentamos la carencia de un marco teórico con la bibliografía extranjera al alcance. Insatisfechos con especulaciones ajenas a la lengua española y al horizonte cultural mexicano, merodeamos en el dominio hispánico en busca de reflexiones basadas en la experiencia personal de este o aquel autor de novelas cortas. Así llegamos a algunos de los textos recuperados en Poética de la Novela Corta; otros esperan la autorización de sus titulares. Particularmente resultaron de enorme utilidad para el grupo de trabajo las “Notas largas” de Ramos y los “Tres géneros narrativos” de Mario Benedetti, con su acertada convicción, mezcla sensible de teoría y praxis:

En el presente, los géneros se interpenetran, no existen ya fronteras; por otra parte, el desarrollo actual de la *nouvelle* ha servido para confundir aún más los rasgos diferenciales. Verdaderamente, si queremos sacar algo en limpio de esta maraña, no podremos ocuparnos de casos fronterizos sino de aquellos poco menos que inconfundibles y que, al destacar las diferencias, resultan por eso mismo

ejemplares. De todos modos, y cualesquiera sean las distinciones a que arribemos, estamos seguros de que todo lector regularmente enterado y memorioso podrá fácilmente trastornarlas con el más peregrino, con el más inesperado de los ejemplos (16).

Gradualmente comprendimos que, tanto las decisiones sobre la identidad del género como la evolución de sus expresiones en autores de diversos tramos de la tradición mexicana de la novela corta, requerían insertarse en el contexto de la cultura mexicana. Con esa intención, calculamos la posibilidad de incluir trabajos cercanos a las hipótesis de algunas de las tareas pendientes sobre el género, propuestas al inicio de estas notas. Ignoro si de manera afortunada decidimos postergar estudios sobre colecciones y editores (en primer término: La Novela Semanal de *El Universal Ilustrado* y Los Presentes) o novelistas transterrados en México (¿a quién elegir entre Mutis y García Márquez o entre Bolaño y Aub?). Finalmente consagramos el espacio de este libro al estudio exclusivo del mayor número posible de obras de autores nacidos en México.<sup>5</sup>

Si sumamos el tiempo previamente invertido en la planeación y en las tareas editoriales del portal *La novela corta*, después de dos años y medio conformamos un corpus representativo de la riqueza de esta tradición narrativa. Llevada al volumen, esa vertiente narrativa empieza con *Confesiones de un pianista* de Justo Sierra (1872) y llega hasta *Mickey y sus amigos* de Luis Arturo Ramos, publicada en 2010. A propósito de aquella fecha fundacional para la novela corta en México, precisemos que 1872 fue un año determinante para la evolución del género. *Confesiones de un pianista*

<sup>5</sup> En principio para la edición digital de este libro, esperamos concretar los artículos solicitados para este volumen que, por diversas razones, no se entregaron oportunamente. Estaban destinados a estudiar las obras de Cipriano Campos Alatorre, Lorenzo Turrent Rosas y Ramón Rubín; Ana García Bergua y Emiliano González; Guillermo Fadanelli y Yúri Herrera; Ignacio Solares y Héctor Manjarrez. Gradualmente se abordarán en el portal otros autores que por razones de espacio y presupuesto no fueron considerados en esta primera etapa.

y *Antonia* de Altamirano representan un cambio esencial entre estas narraciones de carácter intimista y las tesis nacionalistas de *La navidad en las montañas* (1871) del propio Altamirano. Visto desde otro ángulo: ambas novelas inician el tratamiento de temas y motivos inusitados y perdurables en la narrativa mexicana: la iniciación sentimental y erótica de los adolescentes masculinos, la aparición de la *femme fatale*, estereotipo del período que culmina en *Salamandra* de Rebolledo (1919), la confrontación genérica de la sexualidad, la condición conflictiva del artista en la sociedad, entre otras temáticas y aspectos formales que anuncian y proyectan la novedad y vigencia de la novela corta, más allá de la otra fecha límite del primer tramo del volumen: 1922. Recordemos que ésta es una fecha axial para la novela corta mexicana del siglo xx; o un año bicápite, si se prefiere este término para aludir a su ambigüedad. Al tiempo que se diluyen las últimas expresiones de la narrativa finisecular en novelas como *El evangelista* de Gamboa, se aprecian en el horizonte las primeras manifestaciones estridentistas en *La señorita Etcétera* de Arqueles Vela, publicada a finales de aquel año en La Novela Semanal de *El Universal Ilustrado*.

Siempre atentos a las atmósferas culturales de escritura y publicación de las obras, en distintas reuniones se consideraron novelas canónicas y marginales y se confrontaron las lecturas del seminario con las de la investigación bibliohemerográfica realizada. Entre otras conclusiones, tuvimos la certeza de que, hasta ahora, la riqueza de este filón de narrativa mexicana no corresponde con los escasos y esporádicos acercamientos que la crítica especializada y la divulgación periodística han producido dentro y fuera del país. Salvo las obras generales y antologías comentadas, lo evidente es la ausencia de una visión de conjunto que permita conocer con profundidad las características formales de las obras y su inserción en la historia, la crítica y la poética de la novela corta mexicana.

Finalmente, concebimos un volumen con visiones panorámicas y revisiones genéricas, así como estudios comparativos de características formales o temáticas entre diversas obras. Los autores canónicos o inclasificables se estudian por separado. Los participantes de esta obra coral buscamos tender una red de significados críticos y matices textuales sobre las tendencias narrativas, las actitudes de grupo y las expresiones personales, los lugares de encuentro y los puntos de fuga entre los autores y las obras más representativos de tres siglos de quehacer creativo y editorial en torno a la novela corta mexicana.

*Una selva tan infinita* convocó diversas maneras de dialogar sobre la novela corta en México. Sus treinta y cinco colaboraciones expresan visiones y versiones de narradores, ensayistas y académicos nacionales y extranjeros, en torno al género. Conscientes de la riqueza de esta diversidad autoral, los editores asumimos la imposibilidad de uniformar de manera rigurosa el sistema de referencias bibliográficas que, en un principio, propusimos a los colaboradores, a partir del sistema de la Modern Language Association (MLA). Esta decisión fue más flexible aun con quienes decidieron enfocar ensayísticamente sus textos, y totalmente abierta con los narradores que reflexionan sobre su quehacer narrativo en “Noticias (in)ciertas desde la frontera”.

Si las páginas preliminares de este libro consignan créditos al trabajo de editores y colaboradores, estas palabras postreras no son menos explícitas para externar nuestro agradecimiento a José Luis Alonso, José Arenas, Luis Juan Carlos Argüelles, Luz María Cortés, Malva Flores, Carlos Alberto Gutiérrez, Verónica Hernández, Américo Luna, Claudia Perches, Jorge Pérez, Sergio Pitol y Sara Poot. Aunque bien pude haberlos nombrado en orden inverso, la gratitud y el reconocimiento a su solidaridad, expresada de tan diversas maneras con este proyecto, son los mismos para todos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGÜEROS, VICTORIANO. *Novelas cortas de varios autores*, 2 tt. Victoriano Agüeros, advertencia del editor. México: Imp. de Victoriano Agüeros, 1901.
- ARREOLA, ORSO. *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*. México: Jus-Universidad de Guadalajara, 2010.
- BENEDETTI, MARIO. *Sobre artes y oficios*. Montevideo: Alfa, 1968.
- CAMACHO MARTÍNEZ, JAVIER. “Inauguran la primera biblioteca virtual para novela corta”. Web. 15 jun 2011. <<http://www.bdigital.buap.mx/blog/?p=350>>.
- CASTRO LEAL, ANTONIO. *La novela del México colonial*, 2 tt. México: Aguilar, 1964.
- COLINA, JOSÉ DE LA. “Arreola: El loco por la literatura / 1”. *Letras Libres*. Web. 1 jun 2011. <<http://www.letraslibres.com/beta/blogs/arreola-el-loco-por-la-literatura-1>>.
- CORONADO, JUAN, selección. *La novela lírica de los Contemporáneos*. México: UNAM, 1988.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, CHRISTOPHER. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, t. 1. México: FCE, 1989.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, ROSA. *Contemporáneos. La otra novela de la Revolución*. Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1999.
- JIMÉNEZ RUEDA, JULIO. *Antología de la prosa en México*. México: UNAM, 1931.
- La novela corta: una biblioteca virtual*. Web. 12 may 2011. <<http://www.lanovelacorta.com>>.
- “Las mejores novelas mexicanas de los últimos 30 años”. *Nexos*, año 29, XXIX.352 (abr 2007): 22-38.
- LEÓN CRUZ, IRMA. “Relato hispanoamericano: género predilecto para la imaginación. Colección Relato Licenciado Vidriera”. *Revista Digital Universitaria* 5.7 (10 sep 2004). Web. 30 may 2011. <<http://www.revista.unam.mx/vol.5/num8/res/res3.htm>>.

- LUJAMBIO, ALONSO. “Invitación a la lectura”. Salvador Elizondo. *El sinore: un cuaderno*. Elena Poniatowska. *Querido Diego te abraza Quiela*. Ignacio Solares. *Anónimo*. México: SEP-FCE, 2010.
- MATA, ÓSCAR. *La novela corta mexicana en el siglo XIX*. México: UNAM, 1999.
- MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS. *La expresión nacional*. México: Oasis, 1984.
- MIRANDA CÁRABES, CELIA. *La novela corta en el primer romanticismo mexicano*. Celia Miranda Cárabes, estudio preliminar, recopilación, edición y notas. Jorge Ruedas de la Serna, “La novela corta de la Academia de Letrán”. México: UNAM, 1985.
- MONSIVÁIS, CARLOS. *La cultura mexicana en el siglo XX*. México: El Colegio de México, 2010.
- MONTERDE, FRANCISCO. “Prólogo”. *18 Novelas de “El Universal Ilustrado” [1922-1925]*. México: Ediciones de Bellas Artes, 1969: 7-16.
- NIEMEYER, KATHARINA. *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2004.
- NORIEGA HOPE, CARLOS. “Prólogo del director”. Arqueles Vela. *La señorita Etcétera. El Universal Ilustrado* 1.7 (14 dic 1922): 1-31.
- PAVÓN, ALFREDO. *Al final, reCuento 1. Orígenes del cuento mexicano: 1814-1837*. México: UAM-I-BUAP, 2004.
- RÓDENAS DE MOYA, DOMINGO, selección. *Contemporáneos. Prosa*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2004.
- SHERIDAN, GUILLERMO. *Homenaje a los Contemporáneos. Monólogos en espiral. Antología de narrativa*. México: INBA-SEP, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Los Contemporáneos ayer*. México: FCE, 1989.
- ZAID, GABRIEL. *Leer poesía*. México: Joaquín Mortiz, 1976.



**I. NOTICIAS (IN)CIERTAS DESDE  
LA FRONTERA**



## NOTAS LARGAS PARA NOVELAS CORTAS

LUIS ARTURO RAMOS<sup>1</sup>

MARCO MÁS NECESARIO QUE TEÓRICO

Los géneros, de suyo tan vapuleados por la crítica contemporánea, cumplen una función referencial para quienes, como yo, escriben dentro de una tradición. Y entiendo esta tradición como la de contar historias verosímiles e interesantes a un público lector consciente de esta premisa.

De lo anterior, destaco dos palabras: intención y convención. Dicho de otra manera, lo que el escritor pretende hacer, inmerso como está en un contexto de lectores experimentados y con referentes literarios.

A partir de este planteamiento, asumo los géneros literarios que practico como una propuesta de lectura que tiene que ver con la extensión, el argumento, los recursos de construcción, los ritmos de lectura y otros etcéteras por el estilo. Escribo cuento, relato, crónica, novela y libros para niños, y para hacerlo, respeto convenciones más o menos generalizadas (no serían convenciones si no fueran generalizadas), sin que por ello me amilanen al extremo de obligarme a su cumplimiento exhaustivo o al servilismo total.

<sup>1</sup> Conferencia de clausura del Coloquio Internacional Panorama de la Novela Corta en México (1872-1922), impartida el 8 de octubre de 2009 en el aula magna del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Pretendo que mi futuro lector sepa desde el primer contacto con el texto que eso que tiene ante los ojos, es un cuento o una crónica y no una novela o un cuento infantil. También mis editores lo saben y promocionan desde la contraportada su oferta genérica. “Esto que ves aquí y espero que compres, querido lector, es un libro de cuentos”. Y el futuro lector acepta la oferta y compra el libro y se apoltrona para leerlo consciente de los códigos inherentes al género.

El lector sabe por experiencia que sus presunciones acerca del género podrían resultar sacudidas por el particular estilo del autor y sus manifiestas o veladas intenciones. Las premisas de género, asume, pueden ser demolidas, respetadas o enriquecidas y, tal vez, ya sea por sus atrevimientos o por su incondicional respeto a la tradición, opta por comprar el libro de un autor y no de otro.

#### PRIMEROS COQUETEOS

Aunque empecé escribiendo cuentos cortos (de tres a cinco cuartillas) aderezados con el implacable final sorpresa al que los autores bisoños apelan para impresionar al lector y, de paso, ocultar sus carencias literarias, mi afecto por textos cuyo número de páginas desaconsejaba considerar novelas o cuentos, se remonta al principio. Primero fue la curiosidad por entender la razón por la cual un autor lograba sostener mi atención a lo largo de 40 o 50 páginas. La causa resultaba evidente. Además del argumento, había una clara intención por diseñar personajes y construir ambientes y paisajes adecuados al devenir de la historia. Sin embargo, mi descubrimiento menguaba ante la comparación obligada: ¿no acaso todo eso caracteriza también a las buenas novelas? Sí, en efecto, pero no en tan escaso número de páginas.

Aunque temblorosa, mi ingenua síntesis: “densidad y profundidad novelística en el marco de un comparativamente escaso nú-

mero de páginas”, sostuvo durante algún tiempo mis conclusiones al respecto. En ellas basé mi decisión de optar en 1972 a la beca del Centro Mexicano de Escritores con el proyecto de escribir tres novelas de tal cuño. Por fortuna, nadie me pidió que analizara el fenómeno como resulta ahora el caso, porque lo que funcionaba para mí, seguramente no lo haría para terceras personas, y mucho menos si éstas son expertas en el tema. Valga decir en favor de mi vanidad que el proyecto fue aceptado y escribí tres noveletas de las que sólo subsiste una: “Junto al paisaje”.

NO OBSTANTE “EL TAMAÑO SÍ IMPORTA”

Considero que la NC no es ni una “novela chiquita” ni un “cuento largote”. Su categorización no puede caer bajo el rigor de una simple suma de palabras o de una arbitraria cuantificación de páginas. Mismas que, por si fuera poco, corren a cargo de la decisión del editor. Muchas veces leemos un texto al que la caja, el puntaje y el interlineado, vuelven más extenso de lo que en realidad es y, por lo tanto, defraudan al lector con el gato de un cuento largote, por la liebre de una novela chiquita.

Apoyo mi afirmación con las mismas razones por las cuales tampoco creo en el “cuento breve”, y mucho menos en el “brevísimos”. Al menos, me opongo a la noción que llama “cuento” a una simple viñeta, epigrama o textito con pretensiones. Un cuento resulta tal, por razones también ajenas al número de páginas.

No veo a la novela corta como un simple intermedio entre la novela y el cuento; sino como una propuesta autónoma con respecto a las que la constriñen. Una entidad escritural consciente de sí misma y por lo tanto disciplinada, pero jamás sumisa a sus propias convenciones y que ya alcanza, si no el estatus, al menos la noción de género independiente.

En la actualidad, y este Congreso lo demuestra, su prolongada presencia en la historia literaria, le otorga merecimientos

suficientes como para ser bautizado con un nombre que lo identifique, sin apellido que lo des-califique: “nouvelle”, “noveleta” o, con humor unamunescos, “nivola”.

## CREDO

Se sostiene en dos principios. El primero: Creo que hay ideas para cuentos y para novelas, y aunque ambas se construyen y sostienen mediante recursos y técnicas similares, su uso y aplicación resulta diferente en cada género. El segundo: Creo en el dictum biológico que afirma que la función determina la forma. Y no sólo lo veo vigente en literatura, sino que lo suscribo y aplico: la función, o sea, mi intención, determina la forma o el género. En el caso que nos ocupa, lo que yo entiendo por novela corta.

Ejemplifico con mi caso personal. (Y me atrevo a hacerlo porque tal fue la condición de mi presencia en este Congreso.) Desde hace cerca de veinte años tenía en la cabeza una idea, que no un argumento, que sintetizaba todos sus alcances en un rotundo final. La protagonista, una negra de 1.30 m de estatura, moría en brazos del narrador de la historia: un fotógrafo de un centro de atracciones. Intenté varias veces comenzar mi cuento sin resultados apetecidos. La historia no caminaba, las palabras no aparecían, el tono de la voz narrativa quedaba desleído, desintencionado. De pronto, una madrugada, como sucede en las películas o en algunas novelas, ocurrió la revelación. “Imbécil”, me calificué (confieso que utilicé otra palabra más mexicana que no me atrevo a pronunciar aquí), esta historia no cabe en un cuento. Para llegar a ese final que anda revoloteando en tu cerebro, tienes que 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 (el cual, aunque lo parezca, no es nada cursi. Lo prometo). Y para ello, necesitas varias, tal vez muchas páginas, no sé cuántas;

pero cuando menos, las suficientes para dar forma y volumen a las tres instancias de contenido (anécdota, personaje y ambiente), sin provocar con ello que el exceso te expulse del género con el que te comprometes. A partir de tal epifanía, la historia (ahora terminada y con 98 cuartillas de longitud), marchó sobre las ruedas del género al que pertenecía.

#### TENSIÓN vs. VOLUMEN

El cuento *debe* terminar en un punto preciso; esto es, en el obligado punto al que lo conducen los acontecimientos precedentes. En términos de estricta extensión, el cuento concluye porque la trama *no da para más*, y no puede prolongarse sin que sufra la totalidad del texto.

La novela larga *puede* continuar debido a que, por lo general, es un relato y en los relatos la distancia que media entre el principio y el fin, está determinada por el interés, la razón y significación de los acontecimientos intermedios.

Estos acontecimientos intermedios pueden ser tan numerosos o escasos como el talento y la imaginación del escritor los vuelva, a la vez, necesarios e interesantes. Inclusive, pueden alterar su orden sin que esto atente contra la totalidad. Y esto ocurre porque la organización novelística, a diferencia de la del cuento, no depende necesariamente, aunque pueda hacerlo, de una estructura basada en la causalidad.

A este respecto, la NC puede organizarse de ambas maneras. Causalmente, como lo hace el cuento; o al margen de la secuencia causa-efecto, como generalmente lo hacen la novela y el relato. No obstante, el número de acontecimientos involucrados, sean estos organizados causalmente o alterado su orden temporal, deben ser los estrictamente necesarios para sostener y desarrollar las principales instancias de contenido mencionadas con anterioridad.

Es en este punto donde la NC se separa del cuento y se acerca a la novela porque sacrifica en tensión, lo que gana en volumen y densidad. El cuento se caracteriza por un prefijado número de acontecimientos organizado de manera causal que determina, a la vez, un previsto tiempo de lectura. Imposible desacatar ambas condiciones sin sacrificar la unidad del texto, o interrumpir la lectura sin atentar contra la tensión.

Esto lo supieron desde siempre los maestros del género y lo han planteado con distintas palabras; pero me acojo a la conocida frase de Cortázar: “El cuento debe leerse (y *poder leerse*, agrego yo) de un tirón”. Y esto sería imposible sin el conveniente y necesario número de páginas.

#### VELOCIDAD VS. CADENCIA

Si cuento es tensión, novela es volumen. Y las NC, aunque algunas o muchas puedan leerse “de un tirón”, sin prisas ni problemas, no esperan ni mucho menos exigen, que deban ser leídas de tal manera. Por el contrario, creo que una de las características de la NC estriba precisamente en la cadencia de lectura que el género propone.

La NC es una propuesta que invita al lector, desde los primeros párrafos o mediante capítulos numerados o fragmentos divididos por blancos tipográficos, a ponderar el texto a profundidad y no sólo horizontalmente. El rompimiento premeditado del orden causal desde el cual se organiza el cuento (pero no necesariamente el relato ni la novela), posibilita y hasta sugiere la lectura reposada orientándola hacia detalles o aspectos que no aparecen o suelen pasar inadvertidos en el cuento.

La NC no privilegia, con el énfasis con que lo hacen la mayoría de los cuentos, ninguna de las tres instancias de contenido que subsisten en todo relato (trama, personaje, ambiente); sino que las entrelaza en una apretada simbiosis. Esto es, personajes y ambiente

potenciados por un argumento que permite trascender su mera presencia funcional. Cada una de estas instancias nutre a las otras y es sobre este andamiaje tripartito, donde queda sostenido el texto. Las tres se ganan su lugar en las páginas de la NC y sugieren, invitan o exigen del lector, la meditada vigilancia de los personajes y detenerse a ponderar la significatividad del espacio que transitan.

*El viejo y el mar*, por título y diseño, es un buen ejemplo del género. Hemingway se detiene en la construcción de un personaje: el viejo, y de un espacio: el mar Caribe. La anécdota, que podría resumirse en la salida al mar, el encuentro, la captura y el traslado de un pez hasta la costa, resulta sumamente sencilla vista en su ordenada concatenación de acontecimientos. Mas a pesar de su aparente simpleza, la anécdota potencia al máximo los componentes de la novela, de ahí que sea imposible, sin menoscabo del texto, ponderar por separado o priorizar alguna de las tres instancias comprometidas. Resulta evidente el interés del autor por profundizar en el mar (caribeño, insisto) y volverlo metáfora en la cual se monta el Hombre como eterno protagonista del drama universal.

La construcción mística y mítica del entorno marino, las reflexiones acerca del ser y los elementos naturales, no serían posibles sometidos a la velocidad del cuento. Más todavía, resultarían chocantes, impertinentes en un género que aprecia hasta la usura la economía de recursos y valora cuantiosamente la estamina y tensión de la velocidad. En novelas como la aludida, la tensión aparece creada por la profundidad; esto es, verticalmente, y no por el ritmo horizontal, sucesivo, de los acontecimientos.

¿Por qué, me pregunto, Hemingway manda a su pescador al mar Caribe y no al río o al arroyo a pesar de conocerlos todos? Obviamente porque para alcanzar sus intereses literarios el espacio es tan importante como el personaje y la historia misma. Y éste, el espacio, hay que construirlo en su apariencia externa y en su significatividad metafórica.

Por lo que a mí respecta, la NC transparenta las sinuosidades de una vereda premeditadamente colmada de detenciones, desvíos y aparentes digresiones. En este sentido, su intención no es alcanzar la meta con rapidez y economía de recursos; sino de marcar un ritmo, una cadencia que utilice y hasta propicie las detenciones en la lectura, para luego volver a ella tal vez con otro ánimo, como sucede regularmente en la novela.

### MIS NOVELAS CORTAS

Aunque acepto que el número de páginas condiciona la denominación del género y hasta cierto punto adelanta la duración de su lectura, no pretendo que sea la extensión, sino el desarrollo de los tres elementos de contenido (anécdota, personaje, espacio) lo que determine las mías.

Mis textos narran lo que le sucede a un personaje, a veces a dos, como por lo general ocurre en el cuento; pero siempre, como sucede en el cuento, montados en una misma línea argumental que los significa y potencia. No obstante, para construir aquélla y perfilar a éste, 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.

Esta estrategia no sólo tiene el objetivo de fortalecer al personaje central, sino de enriquecer su historia con afluentes que pretendo válidos e interesantes en sí mismos; pero cuya función primordial es nutrir con asomos de realidad y verosimilitud el argumento central que vertebra al texto de principio a fin.

Lo anterior, a semejanza de lo que ocurre en las novelas (en las buenas novelas al menos), donde una historia nunca discurre solitaria y en despoblado. Por las mismas razones, incluyo la descripción más o menos minuciosa del ambiente exterior a fin de que el protagonista se desenvuelva y signifique. La creación de atmósfera

resulta importante porque al formar una unidad indisoluble con el argumento (en el sentido de que la historia no podría ocurrir tal cual es, en otro sitio), propone o sugiere visos metafóricos y/o simbólicos semejantes al que traté de ejemplificar con las alusiones a *El viejo y el mar*.

Todo esto, bien lo sé, resulta una impertinencia en los territorios del cuento porque extravía el libre discurrir del argumento con los aparentes callejones sin salida de las digresiones o lo enreda en la madeja de las subtramas.

Pretendo que los primeros párrafos propongan al lector no sólo una mesurada velocidad de lectura, sino que se conviertan en una invitación a ponderar, desde otra cadencia y perspectiva, la presencia y función de los elementos antes mencionados. Los párrafos iniciales, así como la extensión física de un texto, son un atisbo de las condiciones sugeridas por el autor para ejercer el acto de la lectura. No creo ser el único que mira el número de páginas antes de comenzar un cuento o una novela (no lo hice con *Terra Nostra* y aún no termino de lamentarlo), ni tampoco en preguntarse acerca de la manera en que su autor lo colmará de tapa a tapa a entera satisfacción del lector.

Yo también intento, desde el principio, hacer tales sugerencias acerca de la velocidad y cadencia de la lectura de mis NC, hecho que pretendo ejemplificar con la lectura de los tres párrafos iniciales de mi primera novela corta: “Junto al paisaje”.

Pero antes, una digresión seguramente im-pertinente.

Ahora que lo veo, no sé si debo entrecomillar o subrayar el título de mi texto. La duda viene a cuento porque, a mi parecer, una novela corta es una oferta independiente que puede aparecer en solitario (esto es, como libro) o en una colección de novelas cortas, sin responder, en este segundo caso, a reclamos relacionados con la falta de unidad temática o estilística que muchos exigimos a los textos reunidos en un libro (que no colección) de cuentos.

Si estoy en lo cierto, la NC, a pesar de su extensión, es un texto que puede aparecer solo o acompañado, al margen de o sin res-

ponder a la exigencia de unidad, que le pedimos al cuento cuando aparece con otros entre las pastas de un libro y bajo el mismo título.

Fin de la digresión y regreso a mi ejemplo.

*Junto al paisaje* apareció publicada por primera vez en 1973. Tiene una longitud física de 25 páginas impresas y está dividida en ocho capítulos numerados. Leeré el primero, compuesto apenas por tres párrafos. Escojo de propósito este texto no sólo para poner a prueba mi aserto ante un público de distinguidos expertos, sino también para demostrar que mi fidelidad al género parte desde el principio de mis intenciones literarias.

El tren corre junto a un paisaje que cambia constantemente de color, que varía en su forma, que se desplaza en secuencias rápidas y caprichosas, que se contrae y extiende como un abanico de mano. La acelerada marcha del tren impide apreciar un mismo objeto más allá de una milésima de segundo. Sin embargo, confundido tras una atmósfera vaporosa y un cielo raído, intuyo la presencia del mar más allá de las dunas, del brillo que la luz saca al resbalar por la cuesta de los médanos.

Los brillos chocan contra tu cara y afilan tu perfil con los tajos de una luz amarilla que te hace arder a fuego lento en el reflejo del vidrio de la ventana. Te miro absorta en un paisaje irreconocible por la rapidez con que discurre junto a tí. Sé que te encantaría poder mirarte así: suspendida en el aire por el halo de luz y color que te rodea. Siempre has tenido esa vocación arrevesada de santa o de reina que te permite ser, al menos en tu imaginación, distinta a los demás.

Tu mano se apoya en el cristal de la ventana. Tus manos de dedos afilados que tanto cuidas y muestras a la menor provocación. “Es lo que más me adorna”, dices en ocasiones. Pero hasta tú reconoces que es mentira. Hay otras cosas que te vuelven bella: tu voz, el ademán con que retiras el mechón de pelo que te estorba. Tus ojos. Aquella vez que enumeré tus atributos sonreíste y me reprochaste el haber sido “tan espiritual”. Ahora el sol se concentra en tu sortija. Brilla y lanza destellos de oro. Los haces de luz proyectados por el anillo se extienden frente a ti hasta formar una reja lejana e inasible.

Espero que después de lo anterior, un lector más o menos experimentado alcanzará a musitar: “Esto va para largo” y lo sabe no sólo por el número de páginas, las cuales seguramente ya ha contabilizado, sino por el tono y cadencia de la voz narrativa en la presentación del inicio de la trama, personajes y lugar donde se ubican. Viene luego la decisión inmediata, suspender o continuar la propuesta de lectura. Si persiste en ella, tácitamente se habrá firmado un trato: el del género y, por lo tanto, las condiciones de su lectura. Vendrá después la valoración final: aburrido, mal escrito, cursi, inverosímil, previsible y otros etcéteras parecidos. O, por el contrario, los antónimos de todos o algunos de los adjetivos enumerados que por pudor no me atrevo a enlistar.

Lo que sí quiero enlistar para poner punto final a estas “Notas largas”, son las que a mi juicio constituyen las características fundamentales de mis incursiones en el género. No las enlisto con la pretensión de establecer un decálogo (puesto que son once y no diez), ni siquiera con el ánimo de proponer una lista de condiciones afines a la NC, sino apurado por el ingrato y a la vez egoísta propósito de confrontar su validez contra mi propio trabajo escritural. Van entonces.

1. Un relato vertebrado sobre una sola línea argumental. Por lo tanto con un protagonista, aunque pueda haber más.
2. Su argumento, como en el caso del cuento, puede resumirse en breves líneas.
3. El argumento no está obligado a una continuidad de orden causal.
4. Se detiene en la construcción de atmósfera; aunque no lo hace de manera tan enfática comparado con la construcción del o de los protagonistas.
5. Enfatiza la construcción psicológica del protagonista.
6. Digresiones premeditadas y con función específica.
7. El argumento permite y hasta sugiere el formato por capítulos o trozos separados por blancos tipográficos.

8. No exige lectura ininterrumpida. El formato por capítulos invita a suspenderla a placer sin que la interrupción atente contra el interés del lector o contra la unidad de efecto.
9. No busca la tensión y velocidad del cuento, sino la densidad y volumen de la novela.
10. Tiene tantas páginas como sean necesarias y tan pocas como sean suficientes para construir e interrelacionar las tres imprescindibles instancias de contenido.
11. Es una oferta de lectura independiente ya sea como libro o como parte de una colección.

En síntesis, creo que la novela corta es la representación de un camino de veredas entrecruzadas por las que es posible transitar sin extraviar la ruta. La NC se desplaza horizontal y verticalmente. Tiene un discurrir que avanza con la gaseosa consistencia del vapor y no, como muchos exigen al cuento, con la velocidad y dirección de una rauda saeta dirigida al blanco. Y como sucede con otros géneros narrativos que echan mano de los mismos recursos, la NC se acomoda con toda flexibilidad al énfasis que la particular intención de su autor quiera imprimir a cualquiera de sus instancias de construcción.

Termino estas notas irresponsablemente largas y premeditadamente arbitrarias, con el recordatorio de que fueron pergeñadas tras el chaleco blindado de mi opinión personal. No obstante, me alivia la certidumbre de que fueron escritas sin el propósito de convencer a nadie, y sí de compartir una serie de reflexiones acerca de un tema que, supongo, nos interesa a todos los aquí presentes.

Gracias.

## LA NOVELA CORTA: NOTICIAS DESDE LA TIERRA DE NADIE

JUAN VILLORO

Entrevista de Anadeli Bencomo

*Cuando se habla de novela corta se apunta en algunas ocasiones hacia el rol del editor como agente clave dentro de la distinción genérica. En otras palabras, algunos escritores han señalado que la decisión acerca del formato genérico de un relato que lo califica como cuento o como novela corta recae en la intervención editorial que justifica a partir de un determinado número de páginas, un interés particular o alguna otra razón, tal calificación. En tu opinión, ¿qué tan determinante es la razón editorial en la clasificación de un relato? ¿O es el juicio autoral el que cobra más peso a la hora de una (in)oportuna definición genérica?*

En el caso de *Llamadas de Ámsterdam* no tenía muy claro el género al que pertenecía el texto. No fue algo que me preocupara en el momento de escribirlo. Supongo que todo comenzó con la necesidad de cambiar de perspectiva. Estaba trabajando en la novela *El testigo*, la obra más extensa que he escrito, y de pronto sentí la necesidad de contar una historia con una tensión distinta. *El testigo* mezcla muchas tramas; el pasado del país afecta la cotidianidad del personaje y la historia se escribe hacia delante y hacia atrás (lo que le está pasando a los personajes afecta el porvenir y lo que el protagonista recuerda de sí mismo y lo que investiga sobre la guerra Cristera y la vida de Ramón López Ve-

larde hace que el pasado marque el presente). A veces me sentía ante un mandala organizado de un modo esotérico, a veces ante el reverso de un tapiz donde tenía que arreglar hilos confusos para que la figura se destacara al otro lado. Escribir una novela extensa es un desafío de retentiva; tienes que tener presentes numerosos detalles que tarde o temprano deben vincularse o “rimar” en forma sosegada para que todo encaje en su sitio. Pasé cuatro años metido en esa tarea. Estaba por concluirla cuando decidí hacer una pausa. Vivía en Barcelona y desde hacía algún tiempo me rondaba una historia sobre una pareja que había querido vivir en Europa y que hipotecó toda su relación en ese hecho. Me sedujo escribir algo donde tuviera el material entero a la vista. Era una tentación de control después de la exploración, necesariamente divagatoria, de una novela extensa. En fin, buscaba una trama que fuera lo opuesto a la ramificación de *El testigo*. Curiosamente, no escribí un relato breve. El texto creció más de lo esperado. Cada historia tiene la escala que le corresponde. Resulta imposible decidirlo *a priori* y muchas veces te equivocas en las cosas que suprimes o en las que agregas. Las películas no pueden durar más de dos horas porque nadie las exhibiría. La narrativa no tiene ese límite externo, lo cual es un principio de libertad pero también una condena, porque las limitaciones estimulan a refundar la libertad dentro de una estructura.

Al terminar *Llamadas de Ámsterdam* se me ocurrió armar un libro con unas cuatro narraciones largas. Tal vez por estar inmerso en el gigantismo de *El testigo*, no pensé que pudiera tratarse de una historia autónoma. Un año después, el escritor y editor argentino Damián Tabarovsky me pidió un texto para editorial InterZona. Me preguntó qué estaba haciendo y le mandé *Llamadas*, como muestra de un cuarteto en proceso. Me dijo que la historia debía publicarse así. Como bien dices, la decisión editorial puede ser decisiva para definir un género limítrofe, a medio camino entre el cuento y la novela.

*En cuanto autor de prosa breve, tu escritura ha incursionado en distintos registros de la economía narrativa (cuentos, crónicas y ensayos). Dentro de esta familia discursiva, ¿cómo concibes el caso de la novela corta? ¿Dirías que el parentesco de una novela como Llamadas de Ámsterdam hay que buscarlo dentro del conjunto de tu prosa breve o más bien del lado del ejercicio de la novela, género igualmente importante dentro de tu producción literaria?*

La novela breve está condenada a cierta indefinición. Escribo esta respuesta desde Corea, donde una franja de tierra que divide las dos Coreas desde la guerra de los años 50 se conoce como Zona Desmilitarizada. Es una tierra de nadie, sólo habitada por animales salvajes, que se ha convertido en una reserva natural involuntaria. Me recuerda a la franja entre Berlín Oriental y Berlín Occidental. Viví tres años en esa ciudad y cada vez que me acercaba al Muro me gustaba ver a los conejos que corrían entre las minas y las ametralladoras automáticas. Los conejos y las liebres tenían el peso ideal para no activar los explosivos. Eran los dueños de la frontera. Creo que la novela corta se mueve en una zona similar; es una tierra de nadie conquistada por accidente. “El perseguidor”, de Cortázar, fue publicado como cuento pero podría haber aparecido como novela breve, y *Los adioses*, de Onetti, podría estar en un libro de relatos largos.

Sin forzar mucho las definiciones, creo que la novela breve requiere de la economía del cuento pero se permite cierta relajación. Aunque no opera, como la novela, por acumulación ni tiene zonas de trámite que sirven como pasajes para conectar rumbos distintos de la trama, admite devaneos descriptivos o introspectivos que estorbarían en el cuento. Las disquisiciones del Perseguidor sobre el jazz (“esto lo estoy tocando pasado mañana”) y su hondura psicológica le sobran un poco al cuento, pero tonifican la novela breve. En lo que toca a *Los adioses*, es un relato narrado por un maledicente, una historia contada desde el prejuicio, por alguien

que no entiende su entorno. Lograr esto requiere de cierta dilatación. Es necesario que el lector deje de creer en el narrador, que desconfíe de él y le niegue autoridad, y poco a poco advierta que la verdadera historia es otra. Sería difícil lograr esto en un relato breve.

Cuando publiqué *La casa pierde*, varios críticos dijeron que los relatos tenían algo de novelas condensadas porque se ocupaban de experiencias que, con cierta relajación, podrían alargarse. *Llamadas de Ámsterdam* se extendió de manera natural, hacia esa zona intermedia, el tenso paraíso donde los conejos pastan entre ametralladoras.

*En alguna oportunidad te referiste a que los escritores indecisos tienden a las formas narrativas híbridas y en una entrevista con Pablo Chacón afirmaste que Llamadas de Ámsterdam era un texto híbrido. Según tu opinión, ¿es la novela corta un género propio de los escritores indecisos?*

*Llamadas* es híbrido pero sólo respecto a la extensión. El cuento es un género tenso. *Llamadas* es un cuento que se relajó en novela breve. Sin embargo, no mezcla recursos formales de diversos géneros. En ese sentido, mis crónicas son más híbridas porque combinan el ensayo, las memorias, la entrevista, el reportaje, el relato y hasta la dramaturgia. Fiel a mi signo zodiacal, Libra, soy indeciso: buscar el equilibrio es la mejor forma de no tenerlo. Me interesan muchas cosas a la vez y me atrae enfrentar distintos estímulos y nerviosismos; por eso escribo en varios géneros.

Todo defecto tiene una virtud oponente (salvo la mezquindad, como dice Kenzaburo Oé). Probar distintas cosas por curiosidad o indecisión te puede llevar a un defecto ostensible, la dispersión, pero también a virtudes surgidas de ese defecto, como la versatilidad o evitar el tedio de repetirte. Los indecisos no son monotemáticos.

No creo que la incertidumbre o la vacilación tengan que ver con interesarse en la novela corta. Al contrario, se necesita mucha decisión para aceptar que un texto sin pasaporte definido puede viajar por su cuenta. Carlos Fuentes es el autor menos indeciso que conozco y escribió *Aura*.

*Dentro de los géneros ficcionales, el cuento y la novela, los elementos narrativos se desarrollan de manera determinante: la trama, los personajes, la ambientación y el tema. A tu juicio, ¿hay un modo particular de funcionamiento de estos elementos dentro del modelo de la novela corta? ¿Podemos hablar de una particularidad narrativa o estructural específica al género de la novela corta? ¿Qué distingue a una novela corta de un cuento y de una novela?*

Todas las preceptivas son reductoras; es bueno tener cuidado al respecto; no hay instrucciones de uso para género. A lo más a lo que podemos llegar es a disponer de intuiciones útiles. Borges dijo en forma muy sugerente que la novela es dominada por los personajes y el cuento por la trama. La novela breve sería, en ese sentido, un cuento que se dilata en torno a un personaje o un grupo de personajes (nunca demasiados). “El perseguidor” es un gran ejemplo al respecto. En *Llamadas de Ámsterdam* hay ciertos pasajes que yo llamaría “laterales”; por ejemplo, la aparición de un amigo que fue secuestrado y que revela el violento clima de la ciudad, la casa donde vivió un crítico literario (el único que apostó por el protagonista), ciertos detalles de la actividad política del suegro del protagonista, la revista que sólo se distribuye en las salas móviles del aeropuerto. Todo eso crea una atmósfera, pero podría suprimirse si se tratara de un cuento. Los temas esenciales son otros. La acción se ubica en la calle de Ámsterdam, que es circular porque sigue el antiguo trazo del hipódromo. Me interesaba escribir un relato sobre la fortuna y las carreras de caballos

simbolizan eso (en otro tiempo la suerte de la gente se decidió en ese circuito). El amor es, en muchos sentidos, un juego de azar. Apuestas algo y recibes recompensas o castigos que no necesariamente mereces. Además de jugar con la forma de la calle quería jugar con su nombre. Pensé en una pareja que hubiera deseado ir junta a *Ámsterdam*, como un proyecto de vida, un poco en la manera de *El retorno de África*, la película de Alain Tanner. Cuando, muchos años después y ya separados, el protagonista le llama por teléfono a su antigua pareja y le dice que “habla de *Ámsterdam*”, está mintiendo y diciendo la verdad al mismo tiempo. Habla desde la calle que así se llama y donde ella vive. Los dos llegaron a otra versión de *Ámsterdam*. Esa encrucijada imaginaria es la clave de la historia. Hay muchas narraciones de rupturas o conquistas amorosas pero pocas de la posteridad que puede tener el amor. ¿De qué manera se siguen queriendo los que se han separado? Todo esto es lo esencial: un cuento no podría prescindir de las llamadas, la ambigüedad de los dos *Ámsterdam*, la visita de él como falso fumigador para conocer la nueva casa de su antigua mujer. Sin embargo, *Llamadas de Ámsterdam* también se abre a otras zonas: la ciudad, la violencia, la situación del país, Frida Kahlo, la situación de un artista. El itinerario esencial se mantiene pero aparecen otras rutas posibles. El relato es una flecha. La novela breve es una flecha a la que le salen plumas en el camino.

*¿Podrías mencionar algunas obras y/o autores paradigmáticos dentro de una aproximación lectora al género de la novela corta?*

*¿Estarías de acuerdo en considerar a la novela corta como expresión contundente de maestría narrativa? ¿Se trata de un género menor o mayor dentro de las formas ficcionales?*

Desde luego, el género requiere de un dominio esencial de la condensación y de las *posibilidades* de la dispersión. La novela puede incluir otras novelas en su interior; es un género volunta-

riamente amorfo. Una receta, un ensayo, una página negra o un dibujo caben ahí. Puede tener la estructura de un diccionario, una enciclopedia, una página web o un laberinto. La novela breve alude a esas posibles ramificaciones, pero no las ejecuta, o no del todo.

Algunas piezas maestras en la literatura latinoamericana: *La casa de cartón* de Martín Adán, *Pedro Páramo* de Rulfo, *Crónica de una muerte anunciada* y *El coronel no tiene quien le escriba* de García Márquez, *La invención de morel*, *El pozo* y *Los adioses* de Onetti, *El juguete rabioso* de Arlt, *Nombre falso* de Piglia, *El perseguidor* de Cortázar, *Estrella distante* y *Nocturno de Chile* de Bolaño, *Un episodio en la vida del pintor viajero* y *Cómo me hice monja* de Aira, *Las batallas en el desierto* de Pacheco, *La obediencia nocturna* de Melo, *El lugar sin límites* de Donoso, *El libro vacío* de Vicens, *Aura* de Fuentes...

En otras lenguas: *Las tribulaciones del joven Törless* de Musil, *La casa de las bellezas dormidas* de Kawabata, *La metamorfosis* de Kafka, *Werther* de Goethe, *Dr. Jekyll y Mr. Hide* de Stevenson, *Otra vuelta de tuerca* y *Los papeles de Aspern* de Henry James, *Retrato del artista adolescente* de Joyce, *Las nieves del Kilimanjaro* de Hemingway, *Michael Koolhas* de Kleist, *Magd Zerline* de Broch, *La mujer de arena* de Kobo Abe, *Wozzeck* de Büchner, *El extranjero* de Camus, *El jugador* de Dostoievski, *La muerte de Iván Ilich* de Tolstói, *Mi enemigo Mortal* de Willa Cather, *Desayuno en Tiffanys* de Capote, *El cazador en el centeno* de Salinger... la nómina es interminable.

*Si aceptamos las convenciones tradicionales que adjudican a la prosa cuentística el rasgo de economía expresiva, mientras a la prosa novelesca le corresponden la naturaleza expansiva y/o explicativa, ¿qué rasgos sobresalientes reconocerías como propios de la prosa de la novela corta?*

Hay distintas actitudes al respecto. Recuerdo una larga conversación con Roberto Bolaño en la que él comentaba que mi novela *Materia dispuesta* estaba escrita con la textura estilística de un cuento. No era un juicio de valor, sino técnico; por eso lo comento. Para Bolaño, la energía del lenguaje debía dosificarse, sin tensarlo demasiado. Esto le permitió escribir historias torrenciales y dejar una obra enorme a los 50 años. Yo no puedo escribir de ese modo. Las frases me interesan mucho, tal vez demasiado. Ahora que existe Twitter me divierte escribir ideas o disparates con el límite de 140 caracteres. Pero desde siempre mis libros están llenos de breves zonas de sentido. No sé si lleguen a ser aforismos, eso debe ser decidido por la lectura no por la escritura. En mi opinión, los mejores epigramas son las frases que alguien subraya en un libro. Me parece pretencioso escribir deliberadamente sentencias definitivas. Lo importante, para mí, es que haya esos momentos de condensación. Cuando Billy Wilder vio *Hamlet* por primera vez dijo: “¡Está llena de citas!”. Siguiendo esa idea podríamos decir que *El testigo* está lleno de “tuits”. Hace unos momentos hablaba de mi dispersión. Eso atañe a los temas y a los géneros, pero no a la actitud hacia el lenguaje. En un cuento infantil o en una novela larga busco más o menos lo mismo: una naturalidad del habla que al mismo tiempo sorprenda e inquiete. Me gustan mucho los versos de Pacheco: “Ven, Gato, acércate:/ Eres mi oportunidad de acariciar al tigre”. El lenguaje que me cautiva es así: un gato doméstico que puede ser un tigre.

Todo esto, más que una decisión de estilo, es una imposición de carácter. No puedo tratar a las palabras de otro modo. Tal vez esto no sea conveniente en ciertas zonas de la narración. Por eso me interesaba tanto esa plática con Bolaño. Cuando él decía que *Materia dispuesta* estaba escrita, frase a frase, como un cuento, se refería, obviamente, a un cuento escrito por mí. Si lees los de Roberto, y algunos de ellos son espléndidos (en especial los de *Llamadas te-*

*lefónicas*), advertirás que tampoco ahí hay mucha tensión en la adjetivación o el fraseo. Su lenguaje como cuentista tiene la misma condición que su lenguaje como novelista: muestra una especial capacidad para hacer convincente la experiencia, para narrar desde lo que parece realmente vivido, pero no es alguien que trabaje a partir de símiles, metáforas, adverbios curiosos, etcétera.

La discusión con Roberto apuntaba a un punto esencial: ningún narrador puede escapar a su melodía interior. Borges convirtió el idioma en un campo de fuerza de tal intensidad que no hubiera podido escribir una novela sin padecer combustión interna.

*De manera semejante se distingue entre el efecto del final de los cuentos y el de los desenlaces novelescos. ¿De qué manera concibes el cierre dentro de la novela corta y cómo se compara con el rol del final narrativo en estos tres géneros?*

No puedo generalizar. *El testigo* desemboca en una frase que es una suerte de condensación del sentido de pertenencia, un encuentro con la tierra que tiene un sentido realista (el personaje al fin se incorpora a su país) pero también un sentido simbólico y casi esotérico (la patria que ha estado buscando es algo íntimo, próximo, que puede ser bebido).

Acabo de terminar otra novela que concluye con la solución de un crimen. No es una obra fundamentalmente policiaca, pero depende de que se cierre el enigma de un asesinato. Se trata, pues, de una clausura fuerte. En cambio, *El disparo de argón* no resuelve un enigma en la última línea sino que lo crea. En lo que toca a *Materia dispuesta*, que es una antinovela de aprendizaje, el desenlace es un rito de paso, un tránsito hacia otra edad del personaje, sin que sepamos muy bien cuál es. Este repaso ilustra que en un mismo autor los finales de novela pueden responder a criterios distintos.

Con el cuento me ha sucedido una cosa curiosa. Empecé a escribir convencido de que los cuentos “modernos” tenían un final abierto. Eran un juego de póker donde el lector disponía de la última baraja para armar el juego. *La noche navegable* y, en menor medida, *Albercas* fueron concebidos de ese modo. El ambiente de esos cuentos es más importante que la trama. Me interesaba en tal forma dominar atmósferas, crear un tono literario propio, que la historia en realidad era el pretexto para la atmósfera. Años después quise, por el contrario, trabajar los cuentos a partir de la trama y empecé a planear relatos de atrás hacia delante. Sólo cuando tenía un final deseable comenzaba a escribir. Ese fue el proceso con *La casa pierde* y *Los culpables*. En fin, en la trayectoria de un mismo autor hay distintos criterios para finalizar historias. En lo que toca a *Llamadas de Ámsterdam* me interesaba que la última página fuera una especie de vuelta a la vida. Chéjov es el gran maestro de esa técnica. Cuenta una historia, la resuelve y luego hace que sus personajes se encaminen de vuelta a su normalidad. Es lo que hace el protagonista de *Llamadas*: empieza a llover y él cruza hacia otra calle, hacia fuera de la historia. Es un final que se disuelve con la lluvia que cae. No creo que esta solución esté condicionada por el género; podría usarse en un cuento o en una novela.

*¿Estás de acuerdo en calificar a Llamadas de Ámsterdam como ejemplo de novela corta o breve, según la adjetivación que prefieras?*

Obviamente, por la extensión supe desde un principio que estaba ante lo que, con cierta pedantería, se llama *nouvelle*, es decir, ante un texto que no encaja con facilidad, una camisa sin talla definida. Philippe Ollé-Laprune me pidió un cuento para una revista. Le mandé *Llamadas*. Aunque se sorprendió de la extensión, decidí hacerle espacio. Poco después Tabarovsky publicó el mismo texto como novela breve. Nunca tuve duda de que se tratara de una *nouvelle*, pero pensé que debía publicarla con otras más.

Más allá de las definiciones, me interesa cómo gana independencia un texto. Lo más importante que le puede pasar a un escritor respecto a lo que hace es que las obras adquieran autonomía. Cuando un pasaje mío me parece escrito por otro siento que comienza a funcionar: tiene una legalidad propia, que no me pertenece. Esto es cierto para la lectura pero también para la forma de circulación. J. R. R. Tolkien era un erudito de Oxford que jamás pensó en escribir para jipis, y sin embargo, la *flower generation* se apropió de *El señor de los anillos*. Al margen de la opinión de Tolkien, se convirtió en un clásico de la psicodelia. Las fábulas de Esopo no fueron ideadas para niños pero desde hace siglos son lecturas básicamente infantiles. Comento esto porque mi opinión importa poco en comparación con el hecho palmario de que *Llamadas* existe como obra independiente; se ha socializado como novela breve. La concebí para convivir con otras noveletas, pero la edición de InterZona cambió mi percepción. El libro conectó de manera singular con los lectores, la cineasta Sandra Gugliotta decidió filmarla, hubo críticas muy estimulantes, en fin, fue como descubrir que tenía una hija que vivía por su cuenta en Argentina. Mi definición importa menos que el hecho de que ella circula como novela breve: lleva mi nombre pero ya no me hace caso. Cosas de la paternidad.



## PONERLE LA COLA A LA QUIMERA (POÉTICA INCIERTA DE LA NOVELA CORTA)

ANA CLAVEL

Como todos los géneros anfibios, la novela corta se resiste a las categorías fijas. El poema en prosa, las sirenas y el andrógino comparten esa naturaleza ambigua y escurridiza a las definiciones y a las identidades sedentarias, pero no por ello dejan de ejercer su fascinación en el pensamiento normativo.

Tendido entre dos extremos reconocidos por la tradición —el cuento y la novela—, nuestro animal fantástico es también puente colgante, delta, frontera, interfase, plancton, horizonte tenue. Me sorprenden las clasificaciones recientes que buscan distinguir entre novela corta y novela breve. Antes eran sinónimos y me parece una labor banal adjudicar a la novela breve una tensión y cohesión acumulativas que, según estos taxonomistas extremos, la novela corta no posee porque cifran su radical diferencia en la extensión. Dicen: ni tan corta como un cuento, ni tan larga como una novela. Entienden por “corta” una función adjetiva, no nominativa. Creo más bien que hay novelas cortas o breves bien urdidas y que hay otras historias de cierta extensión que, sin llegar a convertirse en novelas, son más bien cuentos largos o, lo que de manera tradicional antes solía considerarse llanamente como relatos. Atribuir el término “novela” a todo relato de cierta extensión, me resulta incongruente: una novela requiere un trabajo de composición, de

armado, de estructuración que no puede reducirse al acto de narrar acumulativo de un relato. Para explicarme mejor, desarrollaré dos ideas que juzgo pertinentes a la hora de intentar ponerle la cola a la quimera.

#### LA “VERTICAL HORIZONTALIDAD” DE LA NOVELA CORTA

La frase tiene ecos de “la incurable *otredad* que padece lo uno” de don Antonio Machado. No sólo por su sonoridad evidente, sino por las correspondencias de alteridad que guarda toda ontología que se precie de serlo y más tratándose de una categoría anfibia como la que nos ocupa. Todos hemos oído hablar alguna vez de la horizontalidad de la novela y de la verticalidad del cuento. Morosidad del *tempo* de la novela frente a la epifanía fulgurante del cuento. Universo sombra de la novela frente al agujero negro del cuento.<sup>2</sup> La novela río frente al cuento tigre. La novela que gana por decisión mientras el cuento lo hace por *knockout*.

Si pensamos en una gráfica de ejes “x – y” como la que todos hemos visto en secundaria, en la que “x” fuera la variable de tiempo y “y” la variable de trama-intensidad, la novela se desarrollaría con subidas, planicies, picos y caídas, por supuesto registrados en el eje de la “y”, pero sobre todo a lo largo del eje de la “x”. El cuento, en cambio, ofrecería una gráfica más concentrada y sus desplazamientos se verificarían sustancialmente en el eje de la “y” y en un breve tramo del eje de la “x” porque, en principio, desarrolla un solo conflicto, aunque muchas veces esté entramado

<sup>2</sup> Es una suerte de poética personal sobre la estética del cuento y su densidad concentrada de agujero negro y la novela como universo sombra de alteridad entramada, en gran medida retomando conceptos de la física más reciente y puede leerse en A. Clavel, “El universo narrativo de la sombra”, en *Posdata*, supl. de *El Independiente*, México, 19 de julio de 2003: 7-8. Aparece también, aunque ya orientada sobre el tema de la novela en particular, con el título “La novela como género de incertidumbre”, en Cristina Rivera Garza, comp. *La novela según los novelistas*, México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

como si contara dos historias.<sup>3</sup> Pues bien, la novela breve conjunta ambos universos, se extiende en el eje temporal pero se adensa en el eje de la intensidad. Su figura no es la de un gráfico acentuado ni la de una gráfica dilatada, sino una figura extensa a la vez que concentrada —una *res ex-tensa*—. Por eso es que textos de extensión morosa que no llegan a tramarse e intensificarse como si cada parte jugara un papel crucial, no me merecen la calificación de novelas cortas. Son, vuelvo a repetirlo, cuentos largos, extensos, meros relatos. O capítulos o apuntes de novelas, pero no novelas cortas. Nada que ver con la maestría de *La muerte de Iván Ilich* o *Crónica de una muerte anunciada*, piezas en las que la “incurable otredad” de ser verticalmente horizontales va de la mano con una cohesión esferoide.

(Refiriéndome a mi propio trabajo: según esos nuevos taxonomistas mi novela *El dibujante de sombras* sería una novela corta por su extensión de apenas doscientas páginas; sin embargo su aliento totalizador, su intención de dar una idea panorámica y de decirlo todo respecto a un personaje tocado por el misticismo del arte y del amor en el Zúrich de finales del siglo XVIII, la convierten decididamente en una novela en toda la extensión de la palabra. En cambio, *Las Violetas son flores del deseo* sería una novela breve no sólo por su extensión, sino por la fuerza o la violencia de sus nudos que me llevó, en algo más de un centenar de páginas, a dar cuenta a profundidad de esos abismos a los que es posible asomarse cuando se asume que el deseo es un territorio que nos vuelve otros.)

#### LA “COHESIÓN ESFEROIDE” DE LA NOVELA CORTA

Cuando hablo de cohesión viene a mi mente de inmediato la imagen de una esfera y sus poderosas fuerzas y vectores centrípetos.

<sup>3</sup> La idea de que un cuento siempre cuenta dos historias la desarrolla Ricardo Piglia en *Formas breves*, México: Anagrama, 2000.

Pero una esfera es una figura abstracta e ideal: no existen esferas en la naturaleza. Nada me disgustaría tanto como celebrar una cohesión esférica, inerte, irreal porque la perfección no tiene que ver con la literatura. Así, aunque suene a distorsión esquizoide, prefiero el término “esferoide”.

Según la ecuménica Wikipedia, un esferoide es “un elipsoide de revolución, es decir, la superficie que se obtiene al girar una elipse alrededor de uno de sus ejes principales  $c$ , también llamado eje de simetría”.

Un esferoide puede expresarse matemáticamente de esta forma:

$$S = 2\pi a \left( a + \frac{c}{e} \arcsen e \right)$$

Siendo  $e$  la excentricidad de la elipse,  $a$  y  $c$  los semiejes, y estando situado  $c$  en el eje de coordenadas posibles. Esta terminología que aparenta ser inerte y exacta me resulta idónea para hablar de la cohesión de los elementos de la novela breve por su incertidumbre perfecta: pensarla algo así como directamente proporcional a los grados de tensión de sus partes o vectores y a la excentricidad de su propuesta. En resumidas cuentas: un cuerpo con sus propios centros de gravedad, sus pulsiones de garras verticales, su ronroneante horizontalidad.

## MOROSIDAD INCANDESCENTE

A riesgo de imprecisión, dispararé una definición de cercanías: la novela corta es una novela en toda la extensión de la palabra a la que se le han suprimido todas las caídas y todas las planicies. Una suerte de morosidad<sup>4</sup> perentoria e incandescente que sabe que no posee todo

<sup>4</sup> El concepto de “morosidad en la novela” es inaugurado por don José Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela* (1925).

el tiempo del mundo para buscar y recuperar lo perdido, sino unos pocos capítulos. O es un cuento que ha crecido en el desarrollo de alguno de sus elementos, ganando en densidad más que en simple extensión. En ella, la novela breve, masa y densidad son proporcionales. No como en el cuento tigre, sin un gramo de grasa extra,<sup>5</sup> o como el *iceberg*, cuya masa aparente debe ser inversamente proporcional a la densidad oculta, según la conocida teoría de Hemingway. Pero como el cuento, se limita a decir o sugerir lo indispensable: nunca de más. Pero como la novela, aborda otros aspectos que el cuento apenas apuntaría, o dejaría como sugerencia. En resumidas cuentas que la poética de la novela corta es la de la ambigüedad y una incierta certeza: la de su certera incertidumbre pues cada novela breve, si buena, es siempre excepcional: impone sus propias leyes.

#### LAS VIOLETAS: UNA NEOBOTÁNICA DEL DESEO

Este libro surgió de un sueño que me fue confiado. Su hechura se realizó en cuatro meses febriles, pero para escribir su primera línea: “La violación comienza con la mirada”, tuve que esperar más de veinte años a que *Las Hortensias* que había leído en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en una clase del escritor Gonzalo Celorio florecieran con una extraña voluptuosidad; así como tuve que recordarme mirando mirar a los hombres: lecciones silenciosas del deseo y sus anatomías que contemplé en la mirada de hermanos y primos mayores desde que era niña.

Muy al principio, cuando apenas estaba urdiendo el corazón del texto, sabía que se avecinaba una historia de mayor aliento: una novela, no un cuento. Un cuento no me habría bastado para entramar el relato en primera persona de un hombre y sus deseos

<sup>5</sup> La idea creo haberla leído en un texto sobre el cuento del autor dominicano Jorge Onelio Cardoso, pero no he podido verificarlo. Tal vez lo soñé.

clandestinos por su hija adolescente; la ritualización de ese deseo en una serie de muñecas sexuadas, primas menores de las Hortensias; el universo de percepción y fantasía masculinas; el enraizado mundo de una hermandad que se cierne amenazante para erradicar toda huella de perversidad... Pero tampoco imaginé que lo que se venía era una novela corta. Creo que fue la historia, los conflictos que había que anudar y dar a luz, las historias concéntricas que podían adensar los territorios de deseo, frustración y fantasía del protagonista Julián Mercader y los personajes incidentales en su vida (uno de mis favoritos: el personaje de la perfumista Clara que ayuda a Julián con la confección de un perfume particular para cada Violeta), supongo que fue todo eso lo que me hizo considerar una urdimbre mayor con una cierta amplitud horizontal y morosa. Pero fue todo eso también lo que determinó el aliento incandescente y perentorio, la brevedad de los capítulos y sus cierres sugestivos a veces como de final sorpresa, otros abiertos, otros de tono profético y contundente de quien cuenta algo con el peso de saber toda la historia, cierres que había trabajado desde mi experiencia con el cuento, en resumidas cuentas esa verticalidad acumulativa e incierta, quiero creer, un poco rizomática y excéntrica, de esta neobotánica del deseo, a la que obliga la lectura hurgante de *Las Violetas*. Como dice mi amigo el microbiólogo Juan Arciniega al enterarse de las reacciones revulsivas que esa novela provocaba: "... no es fácil que la gente se atreva a plantarse sin trepidación ante un espejo literario para examinar sus propios sentimientos enjaulados". Y es esa densidad morosa, obsesiva y divagante, incandescencia horizontal, la que obliga a una cohesión esferoide, a una gravitación en fuga hacia abismos inciertos de seducción, alejada por completo de una esfericidad perfecta, indiferente y equidistante, para conformar, en cambio, una figura articulada, con miembros y floraciones extrañas, orientados en semiejes, cuya correspondencia y cohesión es la de una perfecta asimetría. Es decir, aquí, irrepetible, sólo válida para

*Las Violetas son flores del deseo*, un cuerpo, un simulacro, una Violeta la novela misma.

Es todo lo que tengo que decir al respecto. Sólo como *coda* añadiré que la cola de la quimera es particularmente elusiva. Por eso, para quien no haya quedado claro alguno de los escurridizos conceptos aquí vertidos, no tengo más remedio que proponerle entonces más que una poética, esta receta *sui generis*.



CODA 1

**Caldo largo  
de cola  
de quimera**

Ingredientes:

*1 quimera, vivita y coleando.*

*Agua de mar.*

*1 jitomate.*

*1 cebolla.*

*4 dientes afilados de ajo.*

*Hierbas de olor.*

*Culantro muy picado.*

Sabido es que el pez por la boca muere,  
pero a la quimera hay que atraparla con  
un anzuelo en el que habrá de  
disponerse un espejo de  
ámbar. Una vez que  
la haya reservado  
en la pileta de la  
cocina como si  
se tratara de  
una sirena  
cualquiera,  
cúidese de  
mirarle la  
punta de la  
aleta caudal,  
o  
de lo contrario  
nunca llegará  
a preparar el  
delicioso  
caldo de  
cola de  
quim-  
era

\*



## CODA 2

La novela *in extenso* suele ser imperfecta y basar en la desmesura su deslumbramiento acumulativo: pienso en *Ulises* o *Noticias del Imperio*. Antes señalé que la perfección no tiene que ver con la literatura. Pero me gusta contradecirme: como el cuento tigre, la quimera novela corta adolece de perfección (*Aura* y por supuesto *Las Hortensias*).



## NUNCA HE ESCRITO UNA NOVELA LARGA

ÁLVARO ENRIGUE

### TEORÍA DE LA SOMBRA

Francisco Suárez, jesuita y iusnaturalista español, profesor en la Universidad de Salamanca, prepara su clase sobre derecho canónico. La lección que escribe medita sobre el asesinato del rey Eduardo en Inglaterra. Siguiendo el método más ortodoxo y utilizando sólo categorías admitidas por las conclusiones del concilio de Trento, demuestra que en algunos casos, deshacerse de un déspota, aun mediante el asesinato, no es pecado. La clase resulta tan interesante, exitosa y adecuada a los proyectos de la Compañía de Jesús que se imprime en 1597 como un tratado: *De iuramento fidelitas*. Alguna vez pedí la primera edición del libro que lo contiene, *Disputationes metaphisicae*, en la sala de lectura de libros raros de la Biblioteca del Congreso en Washington D. C. y me la llevaron 45 minutos después, sin protocolos de seguridad. Es un libro modesto, definitivamente inofensivo. Hay en él una hermosa frase que terminó siendo incendiaria: “El que ha ocupado el trono no por justo título, sino por la fuerza y contra toda justicia, no es rey ni soberano, sino que simplemente usurpa el puesto y se comporta como su sombra”.

200 años después de que el tratado fue impreso, otro jesuita con menos fortuna, Francisco Xavier Clavijero, aprovechó las tremendas miserias de su exilio en Roma después de la ex-

pulsión de 1767 para escribir la monumental *Storia antica di Messico*, un tratado que definía a la Nueva España —antes de Humboldt—, como un espacio que se diferenciaba de la metrópoli por ser una ecología única, compleja y completa. Clavijero, que debió ser buen lector de Suárez, deja ver una y otra vez a lo largo de su *Storia antica* que esa ecología no podía depender de Europa porque su gobierno había sido usurpado a los naturales de la región: la corona española se comportaba como “su propia sombra”. Su libro causó tal convulsión entre sus colegas exiliados hispanoamericanos que pronto todos estaban escribiendo sus propias historias antiguas. La del jesuita mexicano no se imprimió hasta 1821, pero circuló traducida en manuscrito por él mismo —Miranda la leyó en Granada—. Las de sus compañeros alcanzaron pronto la prensa en sus regiones de origen, menos controladas que en la Nueva España. Clavijero inventó Latinoamérica y su invención desató las guerras de independencia del año 10.

Sea yo quien sea, en tanto una persona que ostenta un pasaporte expedido por un estado latinoamericano, lo soy por una sola frase escrita por Suárez. Mi caso lo comparten 117 millones de mexicanos, 360 millones de latinoamericanos; todos somos lo que somos porque Clavijero argumentó nuestra diferencia basado en la teoría de la sombra de Suárez.

Escribir narrativa es hacer un esfuerzo por combatir a la sombra, por poner luz en “lo que por la fuerza y contra toda justicia” ha dejado de ser verdadero. La narrativa es metonímica porque aspira a definir la parte de verdad en el todo confuso de la experiencia humana. En las novelas y los cuentos la parte A es igual al todo B porque algo se comporta, diría Francisco Suárez, como la sombra de lo usurpado.

TAL VEZ LA NOVELA NO EXISTA

Pero las novelas son mucho más que una metonimia. Y también mucho menos. Tienen —o deberían tener— un grupo de reglas,

costumbres temáticas, una forma general que las hace identificables. Sabemos cuando algo es una novela y cuando no: igual que nunca decimos “Mira una novela” cuando pasa un perro, tampoco decimos “estoy leyendo una novela” cuando revisamos un reportaje o un libro de cuentos. Hay, necesariamente, una particularidad en el género que lo hace distinguible de lo demás que está escrito.

La mayoría de los grandes libros de ficción cuenta intrigas de amor, muerte, o amor y muerte. Son la sombra usurpada de la experiencia emocional —Borges decía que todos los seres humanos tienen todas las experiencias humanas—. La muerte a veces es sólo simbólica, como en *La cartuja de Parma*, de Stendhal y el amor puede ser desatado por ciertos emblemas, como en *La guerra y la paz* de Tolstói, pero el fin de la intriga siempre es el mismo: grandes pasiones con finales trágicos. Tal vez todas las novelas siempre se traten de lo mismo.

Además son libros vastos en donde se plantean relatos que a menudo ya sabemos en qué van a terminar: Raskolnikov o Madame Bovary están claramente condenados desde que inicia el relato de sus historias, de modo que la disciplina que motiva al lector a detenerse unas horas al día para saber cómo se desenlazan sus desdichas viene de un sitio que no es la curiosidad. Por más que la lectura de una novela pida siempre, como sintetizó Coleridge, un ejercicio de suspensión de la incredulidad, si el deseo de contemplar en detalle una caída fuera el motivo principal para leer un libro, al terminarse el realismo se habrían terminado los lectores.

Es posible decir que las novelas cuentan la organización de la vida interior en períodos específicos de tiempo, pero eso las limitaría a material de investigación para antropólogos e historiadores de la vida privada. También está el argumento de la ejemplaridad cervantina, según el cual las novelas tendrían algo de ilustración sobre la situación de los valores en el tiempo en que la pieza fue escrita. Es cierto que una buena novela siempre es un relato moral

—que los escritos bestiales del Marqués de Sade hayan afirmado la posibilidad de una manera de vivir intensamente rebelde a las convenciones axiológicas judeocristianas no los hace ejemplares, pero sí tan morales como una fábula de Esopo—. Y sin embargo, también es cierto que nadie lee novelas como parte de un proceso de edificación interior.

Muy probablemente la lectura de novelas civilice, illustre, pula; nos haga ciudadanos más competentes en la medida en que ofrecen experiencias e ideas que no hemos tenido; a lo mejor gramaticalizan y norman a un nivel neuronal nuestra relación con el medio que nos intriga y somete, pero definitivamente leer novelas no nos hace mejores. No somos una especie que escarmiente en cabeza ajena, menos si la cabeza usurpa una sombra.

La literatura pregunta sobre las convenciones morales del período en que fue escrita —las cuestiona, las tuerce, se ríe de ellas—, pero si tiene éxito es precisamente porque nunca dicta un programa de recomposición para la sociedad que la produjo; y cuando lo hace tiende a disolverse después de un auge que más tarde no se entiende. La novela, entonces, tampoco es un mecanismo de demostración sociológica.

¿Quién lee hoy en día los relatos ultraprogramáticos del realismo socialista de los que se imprimieron miles y miles de ejemplares? —en caso de que alguien los haya leído alguna vez—. Los escritores de Europa del Este que seguimos leyendo murieron en el exilio o en la cárcel; y en el caso latinoamericano, la literatura cubana vigesémica que se sigue leyendo es la que resistió de manera abierta o soterrada al régimen de los Castro. El caso no es privativo de los totalitarismos de izquierda: de este lado de la cortina de acero, ya nadie se acuerda de que Jean-Paul Sartre fue considerado un escritor digno del Nobel por una novela como *La náusea*; un relato con tesis que causó tanto furor en su hora como olvido en la nuestra. Todavía más cerca de los lectores hispanoamericanos, *Santa*, de Federico Gamboa, sigue siendo una novela vibrante en la que la postura moral del narrador con respecto al problema de

la prostitución no está clara más que en su desprecio a los usos del positivismo de entresiglos, mientras que *Nacha Regules*, de Manuel Gálvez, que vendió centenas de miles de ejemplares en su momento y que proponía todo un sistema de higiene social a partir del mismo tópico, está perfectamente olvidada y con toda justicia: es simplemente ilegible porque lo que cuenta es un método y no lo que quiera que haga de lo literario algo resistente.

José Emilio Pacheco ha dicho que las novelas son el único mecanismo que le permite a una persona ponerse en el sitio de otra: vislumbrar un exterior desde un interior distinto al propio. Tiene razón, pero también es cierto que no leemos sólo para desatar sentimientos de solidaridad histórica. Jonathan Franzen, que ha dedicado muchos de sus esfuerzos como ensayista a desentrañar las razones del desprestigio reciente de la lectura, intentó encontrar, por vías similares a las de Pacheco, el grado cero del sentido de la escritura de ficción: llevarle al lector las noticias de lo real que un ser humano único —con su propia voz, su propia experiencia y su propia información genética— puede entregar. También tiene razón, pero eso no explica por qué unas voces resuenan a escala mundial y para siempre y por qué otras fracasan en su intento igual de legítimo por alcanzar a los lectores.

Las novelas son sólo novelas y lo único que se puede medir en ellas es el número de páginas, pero creo —aunque ya nadie hable nunca de ello— que su goce al final es solamente estético —en el mejor sentido de la palabra—. Las leemos para ver cómo fueron organizadas, cómo se podía contar esa historia que sí es moral y sí es ejemplar, que sí nos pone en el lugar del otro y sí nos trae noticias de lo real, que reseña una escisión en el tiempo en la que un pequeño gesto es metonimia de todo el universo —su sombra— pero que no podría ser contada de otra forma que aquella en que lo fue.

Vargas Llosa encontró una dicción, una sintaxis, un ritmo, una sabiduría privada que empataban a la perfección con la historia íntima de un grupo de muchachos a los que les disgustaba su

país y fracasaron tratando de cambiarlo. Escribió *Conversación en la catedral*. Lo mismo le pasó a Bolaño con el Distrito Federal de los años sesenta: *Los detectives salvajes* cuenta la historia del poeta ficticio Mario Santiago, pero sobre todo se cuenta a sí misma; relata de la única forma en que se podía relatar exitosamente la vida copiosa y revuelta de los personajes que lo rodearon.

Seguimos leyendo novelas porque suponen curiosas propuestas para la organización de las teorías de otros sobre el mundo —algo minúsculo—. Pero pasa que, como además cuentan historias con las que a menudo es posible empatizar, las leemos como si fueran emocionantes.

Dije en otro lado, a propósito de la forma en el cuento, que algunos de los que más me han impactado después de Chéjov son involuntarios. Cité uno magistral que recibí como documento adjunto en un correo electrónico: el currículum de un viejo amigo que comenzaba con posgrados en economía en universidades de clase mundial, seguía con toda clase de cátedras y puestos directivos —fue gerente general de la Sinfónica Nacional de México o director para toda la región oriental de México del banco del gobierno— y terminaba de pronto en una sola línea, escueta y brutal, anterior en diez años al envío: “Monje benedictino, Monasterio de Cristo en la Montaña, Nuevo México”. Lo que me admiró del relato era su perfecta autonomía con respecto a las retóricas de la narración tradicional: un currículum vítae es una forma de economía inmejorable si la vida que cuenta tiene un giro que la transforme en metonimia de algo más grande.

Por los días en que recibí ese currículum yo mismo desesperaba por encontrar una forma que me permitiera contar la historia de un parricida que recordara sus reencarnaciones y, en una de sus vidas, fuera capaz de sobreponerse al vicio tan desafortunado de asesinar al padre y así perpetuar su gobierno. De lo que se trataba era de demostrar, de esa manera oblicua que nunca nadie entiende porque al parecer cada quien lee en la ficción lo que se le da la gana, que el monoteísmo sólo vino a jodernos porque llenó el

mundo de fanáticos —religiosos, nacionalistas, capitalistas— y que estábamos mejor cuando Dios eran muchos —que es casi igual a ser ninguno—. Quería que fuera un cuento compacto, de diez o doce cuartillas, en las que el lector fuera como relámpago del futuro al pasado y de ahí a otros pasados y otros futuros hasta que el temporal le impidiera saber en qué período estaba realmente plantado el narrador, aunque fuera capaz de inferir la intensa felicidad de quien finalmente ha desechado la noción de jerarquía.

Quedé a deber ese cuento, que tal vez no quepa en ninguna forma, pero mientras probaba trazarlo como un currículum, se me fue aclarando que la única manera de contar esa historia era mediante una serie de novelas cortas que, sin dejar de serlo, se fueran trenzando y dispersando, atando y disolviendo. Una serie de novelas cortas que se interfirieran como cuando, en la carretera, la estación de radio de una ciudad a la que nos acercamos se superpone a las emisiones de nuestro iPod y se sostiene ahí hasta que dejamos el territorio que gobierna su frecuencia.

Nada se modificó sustancialmente en *Vidas perpendiculares* entre el momento en que pensé en escribir el cuento del parricida y la hora en que apareció publicado como una novela, salvo la forma. El personaje siempre fue el mismo, sus vidas perpendiculares también —aunque por supuesto había más en el proyecto original—, y eran más breves: entradas curriculares y no relatos de varias decenas de páginas con principio y fin. Pero no hubiera sido posible contarla si no hubiera encontrado una fórmula —en el sentido químico del término—, una estrategia sólo formal.

Contra lo que solemos pensar una vez que nos la creemos, componer canciones, escribir novelas o intervenir paisajes sólo sirve para que los paisajes sean intervenidos, las novelas sean escritas y las canciones compuestas. Eso es suficiente porque la marca del arte es parte de la sustancia humana, vale por sí misma. Está en el código.

¿EN QUÉ MOMENTO SE JODIÓ EL ESTILO?

Me parece, por ejemplo, que toda la obra de Sergio Pitol —el escritor tutelar para mi generación en México— ha asediado con variaciones el problema de que lo real sólo adquiere sentido cuando se transforma en algo contado, pero no porque lo haga más digerible: leer una novela, a fin de cuentas, sólo sirve para que una experiencia humana deje un testimonio inútil, pero organizado. “La inspiración —anota Pitol en *El mago de Viena*— es el fruto más delicado de la memoria”.

César Aira llega a las mismas conclusiones por la vía exactamente contraria. En las páginas preliminares de *La costurera y el viento* el autor le dedicó una meditación a los motivos de las letras: “Si he escrito —dice— es para interponer el olvido entre mi vida y yo. Ahí tuve éxito. Cuando aparece un recuerdo no trae nada, sólo la combinatoria de sí mismo con sus restos negativos”.

Sentarse a contar y a atender lo contado es un ejercicio elemental para el que sobran los demás pretextos. Escribimos sobre cosas que nos han rozado con la esperanza de que puestas en clave narrativa signifiquen algo más. Una historia es el saldo de una conciencia y nada más, un testimonio que no conduce a ningún lado, porque es un juramento sobre lo que no sucedió, pero podría haber sucedido —si no, no sería ficción.

Ahora bien: el pulso de los grandes escritores es siempre clarísimo, pero igualmente difícil de centrar: ¿por qué los libros de Vila-Matas terminaron gustándonos a todos aunque en nuestra primera lectura los encontráramos tan extravagantes?, ¿por qué creemos todos tan fervorosamente en Rodrigo Rey Rosa sin que nadie esté seguro de que lo entiende? Hay algo en la buena escritura que cualquiera con la formación literaria indispensable puede reconocer al vuelo, pero eso revolucionario que tiene un autor tarda muchos libros y muchos críticos en poder ser definido claramente: la sabiduría vital, la capacidad

para renovar la sintaxis, una dicción sorprendente, una peculiaridad en la voz que implica siempre una inflexión moral.

Y esos elementos y cualesquiera otros que conformen una gran escritura tampoco garantizan su permanencia, porque si no, serían reproducibles. El García Márquez de *El coronel no tiene quien le escriba* sigue siendo dueño de una potencia formidable que se renueva con cada lectura de las generaciones que nos persiguen, mientras las obras de quienes fueron exitosos epígonos suyos —*Como agua para chocolate* de Esquivel, *La casa de los espíritus* de Allende, *El viejo que leía historias de amor* de Sepúlveda— se han desdibujado a pesar de que hasta película tuvieron.

La pregunta, al final, es dónde está un autor en sus novelas, en sus cuentos, en las notas de crítica que va regando como cacas de oveja en el prado. Como ha dicho Umberto Eco, enunciarlo es anticuado, pero el autor está en su estilo: la manera irrepetible en que renueva el lenguaje disponiendo términos que a nadie más se le hubieran podido ocurrir. Poesía, escribió García Lorca, es decir: “Ciervo vulnerado”.

Borges pensaba que el estilo era una pura superstición y tal vez haya estado en lo cierto, en el sentido de que la gente escribe como escribe y ya. Un autor piensa lo que quiere decir y trata de decirlo. La forma en que adapta su idioma para trasladar una idea o una imagen a la letra es la resta de lo que pretendía y lo que le salió, porque a fin de cuentas el estilo es como las huellas digitales: todas son distintas y nadie es responsable por las que le tocaron, aunque sí de por dónde las deja impresas.

La literatura existe sólo porque la dicción y la sintaxis tienen la facultad de ser únicas, pero la buena literatura es sólo la que dice algo inteligente de esa manera necesariamente personal. Ensayo, entonces, otra definición: En el arte de la novela la intuición argumentativa y la longitud que alcanza una imaginación dan un estilo. Y un estilo es una forma de inteligir al mundo.

Cada escritor tiene su preceptiva y parte de su éxito depende de que se mantenga leal a ella. Sin embargo, todos los lectores conocemos la sensación de chasco y tristeza que acompaña al descubrimiento de que el héroe de ayer se imita a sí mismo: ha perdido el nervio que hace de las buenas novelas una realidad más real que la de todos los días. Queremos que Saramago sea Saramago, pero que no se esfuerce mucho en serlo. ¿Por qué? El problema es de orientación.

#### LAS ESCALERAS NO SE PUEDEN PONER DE CABEZA

Un pastor de cabras se duerme y sueña con una escalera. Sueña la lucha con el ángel y, cuando despierta, está herido en el costado. El pastor se llama Jacob y su historia no es ni remotamente ejemplar: engañó a su hermano, a su padre, a su pueblo, pero en su sueño lo tocaba un ángel y ese tacto fue profético: despertó maltrecho. La parte es igual al todo y cuenta una historia donde lo que se vislumbraba, se cumple. Una historia contada apropiadamente es, a partir del cuento de Jacob y su escalera, una explicación del presente no por medio del pasado —épico, mítico— sino del futuro: aplastante.

El discurso profético de los autores del Antiguo Testamento supuso la invención de un tipo de narrativa, en la que lo escrito no servía para dejar constancia de lo que debería trascender a la memoria de quienes lo vivieron, sino para marcar un camino hacia el futuro, en el que A iluminara el territorio de sombra, la verdad usurpada sobre B en el tiempo.

Ahora bien: el problema con el futuro es que no podemos recordarlo. Vemos el mundo como un embudo, cuyo remolino es el presente. Lo de atrás es lo unívoco y lineal y lo de adelante un delta de resquicios casi infinitos. Es por eso que todas las culturas tienen especialistas en conocer el porvenir, aunque sólo a una se le haya ocurrido proyectar su historia sagrada de adelante para

atrás, dándole más importancia a lo que estaba por suceder que a lo que ya se había verificado. Y más notable todavía: ciñó el relato de su historia al hecho de que todas las profecías se cumplirían en lo real. *La Ilíada* no tenía que terminarse, tampoco el *Popol Vuh*. Los relatos bíblicos, en cambio, avanzan fervorosamente hacia un final espléndido porque están orientados por un futuro unívoco en el que todo cuadra y tiene sentido.

Escribir historias que empiezan y terminan, en las que se cuenta todo lo relacionado con A y los lectores saben que en realidad de lo que se habla es de B, es hacer profecías, pero hablar proféticamente del pasado es escribir novelas: conjeturar en el tiempo verbal incorrecto.

Las novelas son historias contadas con el órgano de la profecía, aunque no pretendan describir el futuro con precisión, sino todos los deltas morales a los que se puede enfrentar un ser humano en una situación común. Son relatos de amor y muerte a veces gordos y a veces flacos, a veces conservadores y a veces experimentales, escritos con una voz única, en los que alguien organiza un pasado desde el futuro: cuando las escribimos no sabemos cómo vamos a llegar al final, pero sabemos cuál va a ser el final.

Un novelista es un profeta parado de cabeza: una persona a la que se le van los días acumulando hechos que permitan a sus personajes alcanzar el futuro que justifica su existencia, lo único que, como Jacob, el autor conoce.

#### NUNCA HE ESCRITO UNA NOVELA LARGA

La novela más larga que he escrito es *La muerte de un instalador*, que últimamente ha sido catalogada como novela corta, aunque nunca la pensé así: era sólo una historia que duraba lo que dura porque no podía decir más que lo que dice.

He publicado libros de ficción con mucho más páginas —*El cementerio de sillas* o *Decencia* generan la impresión de ser no-

velas de aliento dilatado, *Vidas perpendiculares* parece corredora de media distancia— pero todos son libros compuestos por unidades narrativas cortas que parecen largas gracias a estrategias que son más visibles en el libro que a todos les gusta: *Hipotermia*. A mí no me gusta ninguno.

En *Decencia*, por ejemplo, se alterna una novela corta sobre un secuestro —novela lineal en la que el tiempo y el espacio se mueven en la misma dirección, como en *La muerte de un instalador*—, con una serie de episodios que serían cuentos aquí y en China. Todos pudieron haber sido publicados independientemente sin que el lector sintiera más vértigos que el producido por un arranque chejoviano *in medias res* —publiqué alguno incluso como artículo, porque la información que contenía era verificable.

El modelo del libro es *La Dorotea*, de Lope de Vega, una novela kilométrica compuesta también por relatos independientes, ensayos y poemas. Hacia el fin de su vida, un Lope por primera vez quebrado tras la muerte de Marta de Nevares —“Resuelta en polvo ya, mas siempre hermosa”— finca una casa en la que convive con doña Juana, su lavandera, y se confiesa siguiendo al pie de la letra las instrucciones de los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio de Loyola. Cuenta su historia de amor trágico con Helena Osorio, actriz, a la que llama Dorotea. En esa novela compuesta de fragmentos, la línea argumental principal la lleva una novela corta y dialogada en la que Monstruo de la Naturaleza debate con sus fantasmas: sus influencias italianas, la crítica, los poetas contemporáneos suyos a los que reconoce mejores que él pero aun así detesta, la gente que no entendió las sutilezas de su teatro.

Creo que *Hipotermia* es el libro más reputado que he escrito no porque sea el más rebelde a los métodos convencionales de contar —es eso lo que dice la crítica, no es que yo tenga ninguna teoría ni ninguna categorización sobre lo que hago—, sino porque es un libro y sus instrucciones. Era esa la forma que pedía. E *Hipotermia* —que no termina de estar claro para mí si es un libro de cuentos o una novela— guarda en su centro una novela corta

—esa sí en toda regla— que se llama “Mugre”. Las instrucciones para leer el instructivo. Esa novela corta que se llama “Mugre” reproduce la forma exacta de *La muerte de un instalador*, pero de manera más compacta, tal vez más experimentada.

Siempre escribimos el mismo libro, que nunca nos termina de gustar. Escribimos un segundo para mejorar el primero y así. O en términos platónicos: siempre estamos tratando de escribir un solo libro porque nada de lo que escribimos se parece al denso ser de lo real, sino a su sombra.

Distintos autores tienen distintas poéticas, diferentes métodos, estrategias de supervivencia únicas. Las novelas que he escrito son siempre una serie de conjeturas basadas en una sola imagen, por eso los relatos que cuentan son cortos y, si el libro es largo, muchos.

Hay un abismo entre la maqueta que uno construye y la edificación final que el editor y los lectores creen que es la novela y en realidad es sólo un residuo de torpezas que nunca llegaron a tocar su proyección ideal, pero que para ser buenas deben cumplir un destino modesto: encontrar la única forma que permitiría narrar algo. La novela empieza en un punto que podría conducir a esa imagen y crece en torno a ella. El pasado se construye desde el futuro.



## **II. TRAVESÍA DE LA MODERNIDAD**



## LA ELUSIVA “NOVELA CORTA” O LA *NOUVELLE* MODERNA

JOSÉ CARDONA-LÓPEZ  
Texas A&M International University

En el siglo XIX en México los periódicos y las revistas desempeñaron un papel importante y necesario para la circulación de las creaciones literarias, ambos medios favorecieron a que en las páginas de la prensa muchos escritores publicaran novelas cortas.<sup>1</sup> La producción de estas narraciones fue abundante en México, como también en España. En los dos países los escritores acudían a diversos nombres para denominar sus narraciones. En México se le llamaba “novelita”, “pequeña novela”, “esbozo de novela”, “proyecto de novela”, “esquema de novela”, “tentativa de novela”, “ensayo de novela”, “leyenda de costumbres”, “apuntes para una novela”, “novelín”, “esqueleto de novela” (Mata 32-3). En España se acudía a “relación”, “cuento largo”, “boceto de novela”, “novela en germen”, “esbozo novelesco”, “novela corta” (Ezama 142). Durante las primeras tres décadas del siglo XX, época en que en España esta forma narrativa obtuvo una enorme y asombrosa acogida por parte de escritores, editores y público, se la llamaba “novelita”, “novela breve”, “intento de novela”, “casi novela”, “pequeña novela”, “esbozo de novela”, “novela menor”,

<sup>1</sup> Respecto del desarrollo de la “novela corta” en México en el siglo XIX ver Miranda y Mata. Ambos autores hablan del papel que la prensa tuvo en la difusión de los textos de muchos escritores mexicanos del siglo XIX que escribieron “novelas cortas”.

“novela reducida”, “cuento-novela”, “novela relámpago”, “novela comprimida”.<sup>2</sup> Como puede verse, en un siglo y otro, en un país y otro, los escritores de un tipo de narración cuya extensión oscila entre la del cuento y la novela, con una especie de tono de modestia llaman a lo suyo como algo que se parece a la novela o que aspira a ser novela.

El término “novela corta” apareció en España durante la Restauración (Ezama 142), y será utilizado allá y en Hispanoamérica hasta nuestros días. Sin embargo, ya en 1893 Leopoldo Alas, Clarín, “duda entre cuento y novela corta para referirse a *Torquemada en la hoguera* (1889), de Galdós; a la vez que se lamenta de que en España no se usen más que dos palabras (cuento, novela) a diferencia de otros países como Francia”, y precisamente *nouvelle* era el nombre preferido por él (Martínez 19, 41).

Por fortuna para la literatura y los lectores, la *nouvelle*, que en español ha tenido nombres tan diversos y ambiguos, es la forma narrativa en que los escritores lucen todo su dominio de la escritura, por lo que muchas veces en ella se encuentra lo mejor de sus producciones literarias. Henry James, quien optaba por usar el término *nouvelle*, decía que ésta era la *estrella* que permitió “*the best of Turgenieff’s, of Balzac’s, of Maupassant’s, of Bourget’s, and just lately, in our own tongue, of Kipling’s*” (220) [lo mejor de Turguéniev, de Balzac, de Maupassant, de Bourget, y un poco más tarde, en nuestro idioma, de Kipling].<sup>3</sup>

Al nivel de la escritura de aquella *estrella*, en la narrativa hispanoamericana de la primera mitad del siglo xx destacó María Luisa Bombal con *La última niebla* en 1935, texto que se adelantaba a señalar nuevos rumbos sobre todo en la manera de tomar la realidad como referente narrativo. Por su parte, Juan Carlos Onetti siempre cultivó la escritura de nouvelles. *El pozo* (1939), *Para*

<sup>2</sup> Una discusión sobre la ambigüedad terminológica para llamar a la *nouvelle* en lengua española aparece en Martínez Arnaldos.

<sup>3</sup> Traducción propia. En lo sucesivo, todas las traducciones de citas en otros idiomas son de mi autoría.

*una tumba sin nombre* (1959), *Los adioses* (1954), *La cara de la desgracia* (1960), *Tan triste como ella* (1963), *La novia robada* (1973), entre otras, son obras en que la estructura y el tratamiento del asunto narrativo van en correspondencia con los propios de la *nouvelle*. Respecto de las *nouvelles* de este autor, Norma Klahn plantea que “no es raro que dada la preferencia de Onetti por mostrar la inevitable degeneración humana evidencie cierta preferencia por la forma de la novela corta que Springer denomina como ‘La tragedia patética o degenerativa’ ” (207).<sup>4</sup> Sostiene que tal predilección de Onetti “por la novela corta afirma su preferencia por la creación de seres particulares en situaciones únicas” (214). Igual a como lo hizo Onetti, en la narrativa contemporánea Álvaro Mutis también frecuentará la escritura de *nouvelles*. Ha publicado, entre otras, *La nieve del almirante* (1986), *Ilona llega con la lluvia* (1987), *La última escala del Tramp Steamer* (1988) *Un bel morir* (1989) y *Abdul Bashur, soñador de navíos* (1991).

Otros destacados autores hispanoamericanos también han escrito grandes *nouvelles*: *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares, *El túnel* (1948) de Ernesto Sábato, *El perseguidor* (1958) de Julio Cortázar, *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) de Gabriel García Márquez, *Aura* (1962) de Carlos Fuentes, *Los cachorros* (1967) de Mario Vargas Llosa, *Polvos de arroz* (1958) de Sergio Galindo, *La presencia lejana* (1968) y *La vida perdurable* (1970) de Juan García Ponce, *No pasó nada* (1980) de Antonio Skármeta, *Las batallas en el desierto* (1981) de José Emilio Pacheco, *Luna caliente* (1983) de Mempo Giardinelli y *Domingo* (1987) de Luis Arturo Ramos. Todas ellas son verda-

<sup>4</sup> Mary Doyle Springer analiza y clasifica varias *nouvelles* de diversas literaturas a partir de considerar cinco categorías: la trama seria de personaje (de revelación, de aprendizaje y de beneficio del proceso de aprendizaje); la tragedia degenerativa o patética (el protagonista se degenera en la continua miseria o la muerte); sátira (ridiculización de objetos o de personajes que están fuera del texto); apólogo (con los personajes se propone crear un “mensaje”, probar la validez de una proposición); el ejemplo (una subclase del apólogo en la que los personajes favorecen un fin didáctico) (12-3).

deras joyas narrativas por su perfección y la elaboración de los significados múltiples que encierran.

A un texto narrativo cuyo tamaño oscila entre el del cuento y el de la novela, en el mundo hispano hoy en día continúa llamándose “novela corta”, y con cierta frecuencia ese nombre se une al de “cuento largo” mediante una conjunción disyuntiva. Al usarse ambos términos para nombrar este tipo de narraciones, en el fondo parece encontrarse la duplicación del reconocimiento del carácter elusivo que poseen en español, mismo que ya antes ha aparecido en uno y otro nombre. En inglés “short novel”, nombre que suele usarse, denota igual carácter. En otros idiomas esta forma narrativa tiene un nombre que por lo menos no ofrece alguna duda frente a ella. En francés se le llama *nouvelle*, en italiano *novella*, en alemán *novelle*, en ruso *povest* y en rumano *nuvelă*.<sup>5</sup>

La *nouvelle* ha sido y es objeto de estudio y discusión por parte de escritores, críticos y académicos de diversos países, entre los que destaca Alemania, donde se ha desarrollado la *Novellen-theorie*, teoría que en el siglo XIX tuvo sus mayores y fundacionales avances. Frente a las discusiones que por esta forma narrativa se daban en Alemania y con las que poco a poco va a desarrollarse la *Novellentheorie*, ya en 1829 Wilhelm Meyer se refería a la *nouvelle* como un “*chameleon that continually changes colors, mocks all attempts at definition, and refuses to be clapped into the irons of theory*” [camaleón que continuamente cambia de color, finge toda intención de definición, y rehúsa a estar encerrado tras los

<sup>5</sup> Hay que hacer la salvedad de que hoy en día en Francia la palabra *nouvelle* suele usarse más bien para nombrar al cuento, lo que no sería nada nuevo, pues igual situación ocurría en el siglo XIX. Según Michel Viegnes, en Francia los mismos escritores mostraban “*une ambigüité foncière entre les terms de ‘conte’ et de ‘nouvelle’ [...] Ceci tient a una raison relativement simple: bien que les ‘nouvellistes’ du dix-neuvième siècle aient été conscients de la littérature de leur oeuvres, ils se sont plus à maintenir un trait typique du conte, qui est d’être un récit parlé*” (5-6) [una ambigüedad profunda entre los términos “cuento” y “nouvelle” [...] Esto obedece a una razón relativamente simple: aunque los “nouvellistas” del siglo XIX hayan sido conscientes de la literaridad de sus obras, ellos insistieron más en guardar un rasgo típico del cuento, que es el de ser un relato *hablado*].

barrotes de la teoría] (Weing 159). Más tarde, en 1967, y en un cuadro general que involucra a tres agentes del producto literario llamado *nouvelle*, Dean S. Flower argumentará: “*Nobody wants to define what a short novel is. Definitions smack of prescription, needless formality, and arbitrariness. Who is to say, after all, what a short novel should be? Neither critics nor publisher nor writers themselves can agree about even a name for the form*” (7) [Nadie quiere definir qué es novela corta. Las definiciones tienen un dejo de prescripción, de formalidad superflua, y de arbitrariedad. ¿Quién va a decir, después de todo, lo que una novela corta debe ser? Ni críticos, ni editores ni los escritores mismos pueden ponerse de acuerdo ni siquiera para el nombre]. Lo dicho por Meyer y Flower correspondería al carácter elusivo que en español e inglés tiene la *nouvelle* al llamársele “novela corta” (o “cuento largo”) y “*short novel*”.

Si pudiera asignarse un motivo exacto y pertinente para la aparición de la *novella*, no sería más que el de la peste negra de 1348 a 1353 que asoló gran parte de la población europea. Los textos que componen el *Decamerón* son narrados por siete mujeres y tres hombres nobles para vencer el aburrimiento que deben enfrentar al encerrarse en las afueras de Florencia, huyendo de la peste. Esta situación es el pretexto en el que se inscriben las narraciones del libro de Boccaccio. Más tarde, a finales del siglo XVIII empieza a desarrollarse en Alemania la *nouvelle*.<sup>6</sup> Similar al motivo amenazador de la peste negra para el *Decamerón*, en esta oportunidad la amenaza la brindará la historia. Brigitte Eggelte compara ambos hechos al discutir la aparición y desarrollo de la *nouvelle* en Alemania, y toma en cuenta que en las postrimerías

<sup>6</sup> Siegfried Weing dice que respecto de la aparición inicial de la *nouvelle* en Alemania “*the dominant opinion postulates that the novella did not become part of the German genre repertoire until Goethe published his Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten in 1795*” (9) [la opinión dominante postula que la *nouvelle* no llega a ser parte del repertorio alemán del género sino hasta cuando Goethe publicara sus *Conversaciones de emigrantes alemanes* en 1795].

del siglo XVIII en ese país se vive “una situación también extrema, debido a las invasiones napoleónicas. El orden natural estaba amenazado, y las ataduras sociales comenzaban a romperse” (75).

Durante el siglo XIX en Alemania la *nouvelle* conoce una enorme popularidad entre escritores y el público lector, gracias a que los escritores disponían de periódicos y revistas para publicar sus *nouvelles*. Igualmente en Francia, Estados Unidos e Inglaterra habrá una amplia producción de *nouvelles*, con lo que se contribuirá a la afirmación y consolidación del género en el siglo XIX. En Alemania el estado que en aquel siglo llegó a alcanzar la *nouvelle* estuvo acompañado del surgimiento de la *Novellen-theorie*. La *nouvelle*, pues, e independientemente de su difusión en la prensa, va a constituirse como una forma narrativa moderna producto del siglo XIX.<sup>7</sup>

Hablar de *nouvelle* moderna es ubicar una particular forma narrativa que ha llegado a ser lo que es por su desarrollo a través del tiempo y frente a la teoría de los géneros literarios, la que es de gran elasticidad, tal como René Wellek y Austin Warren lo planteaban. En *Teoría de la literatura*, aparecido en 1949, Wellek y Warren señalaron que “la moderna teoría de los géneros es manifiestamente descriptiva. No limita el número de los posibles géneros ni dicta reglas a los autores. Supone que los géneros tradicionales pueden ‘mezclarse’ y producir un nuevo género” (282). Así, cualquier aproximación a una obra literaria desde el punto de vista de los géneros debería limitarse a describir las características de las obras. Por su parte, Werner Krauss plantea que respecto de los géneros no queda otra alternativa que reconocer su historicidad, la que tiene tres principios. Uno de ellos es precisamente el de que “los géneros se mezclen y se transformen continuamente”

<sup>7</sup> Ver la *nouvelle* moderna como una expresión narrativa producto del siglo XIX es también lo que se concluye de los trabajos de Gerald Gillespie, Judith Leibowitz y Mary Doyle Springer.

(84), como mencionaran Wellek y Warren.<sup>8</sup> Los otros dos son “el que considera cada obra nueva como elemento nuevo de su género” y el “que los mismos géneros tengan su destino, sometidos al cambio de tiempos y épocas” (84-5). En este tercer principio de Krauss para la historicidad de los géneros puede ubicarse el desarrollo que ha tenido la *nouvelle* moderna, con sus raíces en las *novelle* de Giovanni Boccaccio, las que a su vez se inscribían y recogían una tradición narrativa románica.

La *nouvelle* moderna ha tenido diversas aproximaciones para definirla.<sup>9</sup> Según Siegfried Weing, son tantas las definiciones brindadas por quienes se han acercado a estudiarla que pueden alinearse en tres grupos: “*Rigorists, who insist that the novella has a distinct set of formal features; latitudinarians, who either dismiss all features or advance the idea that the novella is a narrative of medium length; and moderates, who fall between these two groups and postulate, in undogmatic fashion, that there is such a genre as the novella and that it tends to have several recognizable features*” (XII) [Los rigoristas, que insisten en que la *novella* tiene un distintivo grupo de características formales; los latitudinarios, que o bien desechan todas las características o avanzan en la idea

<sup>8</sup> Al hablar de los géneros literarios y la relación de la *nouvelle* con aquéllos, Mario Benedetti dice: “En el presente, los géneros se interpenetran, no existen ya fronteras; por otra parte, el desarrollo de la *nouvelle* ha servido para confundir aún más los rasgos diferenciales” (15-6). De esta manera, la elusiva *nouvelle* interviene en la literatura actual como dispositivo cuestionante en y de las clasificaciones genéricas.

<sup>9</sup> Definición y exposición de las características de la *nouvelle* aparecen en textos de diversos teóricos, críticos e historiadores de la literatura. Robert McBurney Mitchell se ocupa de los planteamientos teóricos en Alemania desde finales del siglo XVIII hasta Paul Heyse. Una exhaustiva presentación de las teorías alemanas sobre la *nouvelle* aparece en E. K. Bennett. Por su parte, Donald LoCicero desarrolla un acercamiento crítico hacia las teorías alemanas. Siegfried Weing expone y discute una presentación cronológica sobre la teoría de la *nouvelle* en Alemania desde el siglo XIX y hasta los más recientes planteamientos, enriquecida con argumentos de críticos británicos y norteamericanos. En este libro, Weing presenta una bibliografía amplia y valiosa de estudios y artículos sobre la *nouvelle*. Una visión de los aspectos teóricos en Francia, con énfasis en el siglo XX, aparece en Michel Viegnes. Respecto de planteamientos de los formalistas rusos sobre la *nouvelle* ver Bann y Bowlit; Todorov.

de que la *novella* es una narración de longitud media; y los moderados, que se inscriben entre estos dos grupos y postulan, de una manera no dogmática, que existe un género como la *novella* y que éste tiende a tener varias características reconocibles].

Donald LoCicero, severo diseccionador de la *Novellen-theorie*, termina por adscribirse a la postura moderada. Luego de reconocer la dificultad de ubicar bajo definiciones categóricas el campo viviente y en continuo desarrollo que es la literatura, reconoce: “*The proper way to treat genres, particularly the Nouvelle, is to approach the subject with intellectual humility and a considerable lack of dogmatism. We must concern ourselves less with positive answers than with positive questions*” (114) [La manera apropiada para tratar los géneros, particularmente la *nouvelle*, es aproximarse al asunto con humildad intelectual y con una considerable falta de dogmatismo. Nosotros mismos debemos preocuparnos menos con respuestas positivas que con preguntas positivas].

Al parecer hoy en día la función que para el desarrollo de la *nouvelle* moderna representó la prensa, ha sido remplazada por la que ejercen los concursos literarios que buscan promover su escritura. Con frecuencia en México y otros países del mundo hispano aparecen convocatorias a concursos de novela corta y entre las bases se indica la extensión en páginas escritas a doble espacio. Por ejemplo, el Premio Nacional de Novela Breve Rosario Castellanos de México solicita envío de manuscritos a doble espacio de entre 70 a 120 páginas, el Concurso Novela Corta Julio Ramón Ribeyro de Perú de entre 120 a 150, el Premio de Novela Corta Juan Rulfo que patrocina Radio Francia Internacional de entre 80 a 120 páginas. Es obvio que para un concurso no puede haber otro rigor a cumplir. En efecto, una *nouvelle* es de poca extensión, especie de rasgo fenotípico sobre el que recae el carácter elusivo que ella tiene. Pero si la crítica académica y especializada se detiene en el análisis de un texto llamado *nouvelle*

o novela corta, se debe trascender la extensión de la narración y tenerse en cuenta la consideración de otras características formales y estructurales que ella posee.

La *nouvelle* es una forma narrativa específica, autónoma y diferente de la novela y el cuento, y de la que los escritores son los primeros en tomar conciencia. Al respecto, Howard Nemerov dice que para cuentistas y novelistas “*a short novel is something in itself, neither a lengthily written short story nor the refurbished attempt at a novel sent out into the world with its hat clapped on at the eightieth page*” (229) [una novela corta es algo en sí misma, que no es ni un cuento escrito alargadamente ni el intento restaurado de una novela arrojada al mundo con su cierre de aplausos en la página ochenta]. Por su parte, Boris Eichenbaum, al hacer comparaciones de la *nouvelle* con la novela, argumenta que una y otra “no son formas homogéneas sino, por el contrario, formas profundamente extrañas entre sí” (167).

Desde los comienzos del romanticismo y durante los años del llamado realismo poético, en Alemania se escribían textos que por su extensión o tamaño eran más largos que un cuento pero no tanto como una novela. Los autores, entre quienes se contaban Friedrich Schlegel, August Wilhelm Schlegel, Wolfgang Goethe, Ludwig Tieck, Paul Heyse, Theodor Storm, Friedrich Spielhagen y el suizo Conrad Ferdinand Meyer, reflexionaban sobre las características de una *nouvelle*. Tales reflexiones van a ser las bases primordiales para la *Novellentheorie*. En otros países la *nouvelle* también mereció especial atención por parte de Charles Baudelaire, Prosper Mérimée y Henry James. En el siglo xx los formalistas rusos se ocuparon de ella, y destaca lo discutido por Boris Eichenbaum, Viktor Shklovsky y A. A. Reformatsky. Otros críticos y académicos hicieron lo mismo, entre los que sobresalen Howard Nemerov, Dean S. Flower, Donald LoCicero, Judith Leibowitz y Mary Doyle Springer. Respecto del mundo hispano

hay que mencionar a Walter Pabst, Mariano Baquero Goyanes, Gonzalo Sobejano y Mario Benedetti.<sup>10</sup>

E. K. Bennett, historiador de la *nouvelle* alemana, establece un resumen de los planteamientos de la *Novellentheorie* (1-20). LoCicero toma como base las consideraciones de Bennett y da la siguiente lista de las características de la *nouvelle*:

*1. Is an epic form, in prose; 2. Essentially deals with a single event, conflict or situation; 3. Is fatalistic in tone and therefore irrational; 4. Usually deals with an unusual event, which is presented as if were keeping with reality; 5. Is severe in form and artistry; 6. Has a central turning point; 7. Has a definite and striking subject matter which separates it from all other Novellen; 8. Contains a striking subject which is frequently a concrete object; 9. Is outwardly objective, but inwardly very subjective; 10. Deals with few characters; 11. Has a cultured society for a setting (24-5)* [1. Es una forma épica en prosa; 2. Tiene que ver esencialmente con un sólo evento, conflicto o situación; 3. Es fatalista en el tono y por lo tanto irracional; 4. Usualmente tiene que ver con un evento inusual, el que es presentado como si estuviera a tono con la realidad; 5. Es severa en la forma y en su calidad artística; 6. Tiene un punto de giro central; 7. Tiene un asunto definido y asombroso que la distingue de todas las otras *novellen*; 8. Contiene un significado asombroso que es frecuentemente un objeto concreto; 9. Externamente es objetiva, pero internamente muy subjetiva; 10. Tiene que ver con pocos personajes; 11. Tiene una sociedad culta como escenario].

Las características identificadas por la *Novellentheorie* también aparecen en el cuento y en la novela. Algunas, como el evento central y la severidad en la forma y en la calidad artística, pueden hallarse también en un drama y un poema. Aunque al comienzo de

<sup>10</sup> Una discusión sobre la *nouvelle*, que incluye los planteamientos hechos en Francia, la *Novellentheorie*, los de los formalistas rusos, Henry James, algunos críticos estadounidenses y lo señalado por escritores y académicos del mundo hispano, como también un análisis de cinco textos hispanoamericanos contemporáneos a la luz de los argumentos teóricos sobre esta forma narrativa, aparece en mi libro *Teoría y práctica de la nouvelle*. Para el presente artículo he tomado algunos pasajes de ese libro.

su exposición de las características dadas por la *Novellentheorie* Bennett dice que una *nouvelle* es “usualmente más corta que una novela” (1), en las páginas que resumen todo aquel cuerpo teórico olvida mencionar la brevedad de esta forma narrativa.

Entre la lista de características que proporciona LoCicero a partir de lo dicho por Bennett sobre la *Novellentherorie*, conviene destacar tres de ellas, que son las que más aparecen en la crítica al momento de referirse a la *nouvelle*.

El evento inusual que es presentado como si estuviera a tono con la realidad parte de la famosa declaración de Goethe sobre lo que es la *nouvelle*: “*An event which is unheard of, but has taken place*” (Bennett 9) [Un evento que es inaudito, pero que ha tomado lugar].<sup>11</sup> Luego August Wilhelm Schlegel hará énfasis en que, no obstante que el evento narrado debe ser extraordinario, la *nouvelle* “*should portray reality in its everyday, pedestrian manifestations*” (Weing 29) [debe retratar la realidad en su día a día, en sus manifestaciones comunes y corrientes].

El punto de giro central que se halla en una *nouvelle* fue estudiado por Ludwig Tieck y a su teoría se le conoce como la *Wendepunkttheorie*. Tieck planteaba que toda *nouvelle* “*presents in a clear line a happening of greater or less importance, which, however easily it may occur, is yet strange, and perhaps unique. This twist in the story [...] develops consequences which are nevertheless natural and entirely in keeping with character and circumstances*” (Bennett 11) [presenta en forma clara un suceso de mayor o menor importancia, el que, a pesar de que fácilmente puede ocurrir, es extraño aún, y tal vez único. Este giro en la historia [...] desarrolla consecuencias que sin embargo son naturales y corresponden totalmente con el personaje y las circunstancias]. Tieck sostenía que el punto de giro, más allá de ser un elemento

<sup>11</sup> Goethe lo expresó en una conversación que el 29 de enero de 1827 sostuvo con su secretario y confidente Johann Peter Eckermann, quien además también era escritor. De Eckermann es famosa su obra en tres volúmenes *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida (1836-1848)*.

técnico “*for setting the nouvelle as a genre apart [...] also has the greatest significance for the content of each separate story and serves to set the one nouvelle off against every other in the memory of the reader*” (McBurney 34-5) [para colocar la *nouvelle* como un género aparte [...] también contiene el gran significado del contenido de cada historia particular y sirve para colocar una *nouvelle* frente a otra en la memoria del lector]. Ya antes, August Wilhelm Schlegel había planteado que en una *nouvelle* había varios puntos de giro y constituían un dispositivo técnico que permitía asociar este género con el drama.

El significado asombroso que es frecuentemente simbolizado por un objeto corresponde a la *Falkentheorie* de Paul Heyse. A partir de su análisis de la *novella* nueve de la jornada quinta del *Decamerón*, en el que el halcón que prepara Madam Giovanna trae la felicidad de Federigo y la muerte del hijo de ella, Heyse postula que en la historia narrada en una *nouvelle* debe aparecer una silueta fuertemente marcada (por lo general un objeto concreto) que actúa como motivo central y que contiene el significado profundo de la *nouvelle*. El símbolo del halcón de Heyse sirve “*to distinguish the nouvelle from all other literary genres, and it sets the one nouvelle apart from every other in the mind of the reader*” (McBurney 85) [para distinguir la *nouvelle* de todos los otros géneros, y hacer que una *nouvelle* en particular se distinga de las otras en la mente del lector].

Conviene señalar que la asociación entre la *nouvelle* y el drama que hacía August Wilhelm Schlegel y el punto de giro que discutía Tieck, en Theodor Storm serán la base para argumentar que la *nouvelle* moderna es:

*a serious art form and no longer simply the brief, gripping account of an unusual event with a surprising “Wendepunkt”. Like its sister, the drama, the modern nouvelle can deal with the most profound and significant questions of life. Just like the drama, the nouvelle requires a conflict at midpoint that organizes the whole work. Both genres also require a tautness of style that excludes all essentials.*

*For these reasons the nouvelle is the strictest and most demanding of the prose genres* [una forma seria de arte y no es simplemente el breve y apasionante relato de un evento inusual con un sorprendente “punto de giro”. Al igual que su hermano, el drama, la *nouvelle* moderna puede hacer frente a las preguntas más profundas y significativas de la vida. Como su hermano, el drama, la *nouvelle* necesita un conflicto en mitad de camino que organice toda la obra. Ambos géneros también requieren una tirantez de estilo que excluye todo lo esencial. Por estas razones la *nouvelle* es el más estricto y más demandante de los géneros en prosa] (Weing 49).<sup>12</sup>

Todas las argumentaciones de la *Novellentheorie*, válidas o no, están dirigidas hacia una expresión literaria cuya extensión va en función de su condensación narrativa, característica esencial que en la *nouvelle* James llamaba como su “*frugal splendour, its ideal of economy*” (231) [esplendor frugal, su ideal de economía]. Desde una perspectiva actual conviene reconocer que la *Novellentheorie* ha introducido en las discusiones literarias de Occidente la atención hacia obras narrativas cuya extensión oscila entre las del cuento y las de la novela, que en ellas ha identificado características comunes, y que sus postulaciones han servido de base para los posteriores desarrollos de la *nouvelle*.

Otra precisión necesaria sobre los argumentos de la *Novellentheorie* es que ninguna de las características que ella postula para la *nouvelle* puede ser considerada en forma aislada, una va acompañada de otras, con las que naturalmente guarda relación. Por último, la presencia de cada una de estas características en una *nouvelle* deberá dar cuenta de sus particulares funciones en ella, labor de

<sup>12</sup> Más tarde Flower dirá que en razón de la acción que se desarrolla en la *nouvelle*, ésta posee una inevitable analogía con el drama, por lo que muchas *nouvelles* son adaptadas con libretos teatrales “*more often than either short stories or novels [...] Reasons are not far to seek: the short novel depends on limitations similar to those of the theater: limited cast, setting, time, theme, and an action as Aristotle said ‘complete and entire.’*” (17) [más a menudo que los cuentos o las novelas [...] Las razones no están lejos para buscarse: la novela corta depende de limitaciones similares a las del teatro: reparto limitado, escenario, tiempo, tema, y una acción como decía Aristóteles, “completa y entera”].

interpretación y crítica para la que van a convenir los planteamientos teóricos hechos por autores y críticos del siglo xx.

James descolló como escritor de *nouvelles* y su labor creativa estuvo acompañada por la reflexión teórica sobre esta expresión literaria.<sup>13</sup> En la *nouvelle* encontraba que su “*main merit and sign is the effort to do the complicated thing with a strong brevity and lucidity —to arrive, on behalf of the multiplicity, at a certain science of control*” (231) [su mérito y signo principal es el esfuerzo por hacer la cosa complicada con brevedad y lucidez fuertes —para llegar, en nombre de la multiplicidad, a una especie de ciencia del control]. Tales “brevedad y lucidez fuertes” poseen relación directa con la severidad y la maestría señaladas por la *Novellentheorie*, requisitos que son necesarios con el fin de lograr la efectividad y el poder de convicción de la *nouvelle* (Bennett 18).

En inglés, *short novel* es un término muy extendido entre la academia y la crítica estadounidenses. A pesar de su predominio, la palabra *novella* ha sido utilizada por algunos críticos que se aproximan a interpretar la *nouvelle* (Judith Leibowitz, Mary Doyle Springer, J. H. E. Paine). Gerald Gillespie también favorece *novella* al utilizarlo en sus argumentos.<sup>14</sup> Vladimir Nabokov usaba *novella* y aún hoy en día lo prefieren diversos autores, entre quienes por su claridad asombrosa al usar este término destaca George Fetherling: “*The novella though short is not just a novel that isn’t quite long enough. As I’ve said before, that’s like insisting that a pony is a baby horse*” ([www.sevenoaksmag.com](http://www.sevenoaksmag.com)) [La *novella* si bien es corta no es sólo una novela que no es lo sufi-

<sup>13</sup> Sus planteamientos sobre la *nouvelle* se encuentran en los prefacios que escribió para presentar sus textos y en artículos publicados en revistas literarias. Los prefacios han sido reunidos en *The Art of the Novel*. Un estudio detallado sobre la *nouvelle* en Henry James, a partir de analizar y discutir seis de sus prefacios, se encuentra en Cowdery.

<sup>14</sup> En su artículo Gillespie hace una exhaustiva revisión de estos términos, que son los más usados por la crítica. Va desde un análisis de las palabras romance y novela y su aparición en la literatura, hasta una exposición de planteamientos de la *Novellentheorie* y su aplicación en el análisis somero de algunas obras.

cientemente larga. Como lo he dicho antes, eso es como insistir en que un poni es un potrillo].

En el ámbito de las letras hispanas, la *nouvelle* ha sido estudiada en España, llamándola “novela corta” y con énfasis en el tipo de narración que precedió y acompañó al surgimiento de la novela moderna, la que justamente se caracterizó por ser de corta extensión. Mariano Baquero Goyanes discute que, luego de entrar el término *novela* en la lengua española, vocablo ya registrado en la edición castellana de 1494 del *Decamerón*, el “nombre posteriormente aparecido de *novela corta* parece aludir a un simple problema de extensión, sin más implicaciones” (*Novela*, 1961 23). El nombre “novela corta”, desde que surgió en el último cuarto del siglo XIX, ha prevalecido en el estudio de la *nouvelle* de la literatura española del siglo XVII. A esas narraciones se les ha llamado novelas cortas, como en efecto lo eran por su número de páginas. Empero, cabe mencionar que el académico francés Didier Souillier llama *nouvelles* a las *Novelas ejemplares* de Cervantes, como también a las otras novelas cortas escritas por María de Zayas, Félix Lope de Vega, Tirso de Molina y Alonso del Castillo Solórzano (43-52).

Cervantes será quien se aleje del marco narrativo planteado en las *novelle* de Boccaccio, en tanto que los otros cuatro autores que menciona Souillier continuarán usándolo. Para todos ellos lo que escribían se llamaba novela, como lo menciona Cervantes en el prólogo a sus *Novelas ejemplares* (1613): “Me doy a entender, y es así, que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa” (52). Respecto del uso de la palabra novela por parte de Cervantes, es significativo el comentario de Walter Pabst al decir que éste término “no corresponde ni al italiano de ‘*novelle*’ ni a esa abstracción conceptual delimitada por los más divergentes intentos de definición, que es la palabra ‘*Novelle*’, novela corta, creación de los dog-

máticos modernos, y especialmente alemanes” (214). La creación novelística en España durante los siglos XVI y XVII, sostiene Pabst, estuvo acompañada por “la antinomia entre teoría y práctica de la novela corta en los puntos críticos y culminantes del desarrollo histórico-literario”, antinomia que comprometía los términos *ejemplo* y *novela*. El primero, agrega, equivalía a “enseñanza seria y a pío cuento ejemplar, [pero también a] una designación de enmascaramiento, tras de la cual se ocultan lo agudo e ingenioso y la patraña, lo festivo y lo frívolo, la historia de mentiras y la jácara de libre invención” (292). El significado de *novela* variaba entre los autores y entre los teóricos “hasta que su capacidad expresiva palideció y se disolvió bajo la presión de una carga de sentido teñida de menosprecio, en esa ductilidad moderna que excluye cualquier tipo de precisión teórica y abarca a diversos campos del arte de la narración” (293).

Baquero Goyanes plantea que la diferencia de la novela corta con la novela es algo más que un mayor o menor número de páginas, probablemente es la índole de los temas, más que las dimensiones, lo que podría servir de clave para diferenciarla, y sostiene que la novela corta es más afín con el cuento que con la novela (*Novela*, 1961 23). Precisa que la novela corta no es “un *cuento dilatado*; es un *cuento largo*, cosa muy distinta, ya que el primero se refiere a un aumento arbitrario “con personajes secundarios, interferencias propias de la novela extensa”, y el segundo alude a un asunto para cuyo desarrollo no son necesarias digresiones, pero sí más palabras, más páginas” (*Novela*, 1988 127). Tal como ocurre en el cuento “la novela corta ha de actuar en la sensibilidad del lector con la fuerza de una sola, aunque más prolongada, vibración emocional” (*Novela*, 1988 127). En 1991, al analizar la obra de Leopoldo Alas, Gonzalo Sobejano señala que la “novela corta” contiene “un suceso notable y memorable; un tema puesto de relieve a través de ‘motivos’ que lo van marcando, un punto o giro decisivo que ilumina lo anterior y lo ulterior en el destino de un personaje; una estructura repetitiva y composición

concentrada que le infunde una calidad dramática” (Martínez 44). En esta caracterización aparecen rasgos ya señalados por la *Novellentheorie*, así como el de la estructura repetitiva que expone y discute Judith Leibowitz.<sup>15</sup>

Al igual que otros autores, Mario Benedetti prefería llamar *nouvelle* a la novela corta y dijo que “no tenemos en español una denominación propia (como no sea la inexacta *novela breve* o la errónea y desagradable *novelita*)” (14). Argumenta que la “*nouvelle* es el género de la transformación” (21), característica derivada de que el *proceso* es la palabra que la definiría, contrario a la *peripecia*, que conviene al cuento: “Al hecho, al estado de ánimo, al simple retrato, que en el cuento aparecen a modo de instantánea, se les agrega aquí [en la *nouvelle*] su evolución (parcial, naturalmente, ya que la evolución total sólo cabe en una estructura de novela)” (19). En razón de aquella característica, en la *nouvelle* “no importa demasiado dónde se sitúa el resorte aparente de su trama (a diferencia del cuento y la novela, donde ella es casi siempre un dato esencial)” (21). Contraria al cuento, que actúa sobre el lector en función de la sorpresa, la *nouvelle* “recurre a la explicación” (20). En el lector, el cuento actúa “por *estupor*; la *nouvelle* mediante una conveniente *preparación*. El efecto del cuento es la sorpresa, el asombro, la revelación; el de la *nouvelle* es una 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” (22). Con respecto al ritmo que el escritor otorga a su creación, Benedetti dice que de manera general el del “cuentista es tajante, incisivo, el relato se mueve a presión. El autor de *nouvelles*, en cambio, tiende a lograr una tensión paula-

<sup>15</sup> La estructura repetitiva es una técnica que por lo general sirve para condensar la acción en la *nouvelle* mediante la repetición de motivos del tema y la exposición de situaciones paralelas (Leibowitz 17). Esta estructura, agrega Leibowitz, es aparentemente un medio mayor para que la *novella* [*nouvelle*] alcance su objetivo narrativo. Presentando la misma situación dos veces en diferentes términos capacita al escritor a desarrollarla más intensamente sin necesitar una evolución secuencial y progresiva, como en la novela (39).

rina. El novelista, por último, obedece a un ritmo necesariamente más lento” (28).

Benedetti presenta planteamientos juiciosos y que avanzan en explicar aún más la totalidad del efecto que en esta forma narrativa encontrara Charles Baudelaire, y señala otras características relativas a lo que se narra en la *nouvelle* (un proceso) y la manera como el autor elabora la tensión en ella.<sup>16</sup>

Como se ha expuesto, la “novela corta” (*nouvelle* moderna) es todavía elusiva para su interpretación en español y aún en inglés, a pesar de que en otras lenguas no lo es. Sin embargo, si ella es considerada como *nouvelle* (*novelle*, *novella*), forma narrativa específica y autónoma, diferente del cuento y la novela, se dispone de la *Novellentehorie* de Alemania y de lo dicho por autores y críticos de otros países. Acogiendo lo que sea necesario y pertinente de tal cuerpo teórico al examinar *nouvelles*, puede encontrarse que en éstas hay aspectos estructurales, formales y de significaciones que quizá antes no han sido explorados de manera suficiente. A la vez, los mismos hallazgos logrados por otras voces podrán verse a la luz de diferentes y nuevas revelaciones surgidas en el proceso de análisis e interpretación de una *nouvelle* en particular.

<sup>16</sup> En 1859, Charles Baudelaire define lo más sustancial de la *nouvelle* francesa de su tiempo. Al comentar la obra de Théophile Gautier, en contraposición con las amplitudes que se permite la novela, dice: “*La nouvelle, plus reserrée, plus condensée, jouit des bénéfices éternels de la contrainte: son effet est plus intense; et comme le temps consacré à la lecture d’une nouvelle est bien moindre que celui nécessaire à la digestion d’un roman, rien ne se perd de la totalité de l’effet* (678) [La *nouvelle*, más comprimida, más condensada, goza de los beneficios eternos de la contención: su efecto es más intenso; y como el tiempo consagrado a la lectura de una *nouvelle* es menor que aquel necesario a la digestión de una novela, nada se pierde de la totalidad del efecto].

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BANN, STEPHEN y JOHN E. BOWLT, edición. *Russian Formalism: a Collection of Articles and Texts in Translation*. Nueva York: Barnes and Noble, 1973.
- BAQUERO GOYANES, MARIANO. *Qué es la novela. Qué es el cuento*. Murcia: Universidad de Murcia, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Qué es la novela*. Buenos Aires: Columba, 1961.
- BAUDELAIRE, CHARLES. *Curiosités esthétiques. L'Art romantique*. Henri Lemaitre, edición. París: Éditions Garnier, 1962.
- BENEDETTI, MARIO. *Sobre artes y oficios*. Montevideo: Alfa, 1968.
- BENNETT, E. K. *A History of the German Novelle*. Londres: Cambridge University Press, 1970.
- CARDONA-LÓPEZ, JOSÉ. *Teoría y práctica de la nouvelle*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2003.
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE. "Prólogo al lector". *Novelas ejemplares*. Harry Sieber, edición, t. 1. Madrid: Cátedra, 1985: 50-3.
- COWDERY, LAUREN T. *The Nouvelle of Henry James in Theory and Practice*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1986.
- EGGELTE, BRIGITTE. "Desarrollo histórico de la 'Novelle' en la literatura alemana". *Boletín del Departamento de Literatura Española, Universidad de Valladolid* 20 (1995): 71-84.
- EICHENBAUM, BORIS. "Novella, nouvelle, cuento: sobre la teoría de la prosa". *Eco* 19.2 (1969): 161-78.
- EZAMA GIL, ÁNGELES. "Algunos datos para la historia del término 'novela corta' en la literatura española de fin de siglo". *Revista de Literatura* 55.109 (1993): 141-8.
- FETHERLING, GEORGE. "Briefly, the case for the novella". *Seven Oaks a Magazine of Politics, Culture and Resistance*, 22 feb 2006. Web. 22 mar 2011. <[http://www.sevenoaksmag.com/commentary/94\\_comm1.html](http://www.sevenoaksmag.com/commentary/94_comm1.html)>.

- FLOWER, DEAN S. "Introduction". *Eight Short Novels*. Nueva York: Fawcett Premier, 1967: 7-20.
- GILLESPIE, GERALD. "Novella, Nouvelle, Novelle, Short Novel? A review of Terms". *Neophilologus* 51.2,3 (1967): 117-27, 225-30.
- JAMES, HENRY. *The Art of the Novel. Critical Prefaces*. Richard P. Blackmur, edición. Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1934.
- KLAHN, NORMA. "La problemática del género 'novela corta' en Onetti". *Texto crítico* 18-19 (1980): 204-14.
- KRAUSS, WERNER. "Apuntes sobre la teoría de los géneros literarios". *AIH. Actas IV (1971)*. Web. 3 mar 2011. <[http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/04/aih\\_04\\_1\\_010.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/04/aih_04_1_010.pdf)>.
- LEIBOWITZ, JUDITH. *Narrative Purpose in the Novella*. París: Mouton, 1974.
- LOCICERO, DONALD. *Novellentheorie. The Practicality of the Theoretical*. La Haya: Mouton, 1970.
- MARTÍNEZ ARNALDOS, MANUEL. *La novela corta murciana. Crítica y sociología*. Molina de Segura: Real Academia Alfonso X el Sabio, 1993.
- MATA, ÓSCAR. *La novela corta mexicana en el siglo XIX*. México: UNAM, 1999.
- MCBURNEY MITCHELL, ROBERT. *Heyse and His Predecessors in the Theory of the Novelle*. Frankfurt: Joseph Baer, 1915.
- MIRANDA CARABES, CELIA. *La novela corta en el primer romanticismo mexicano*. México: UNAM, 1985.
- NEMEROV, HOWARD. *Poetry and Fiction: Essays*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1963: 229-45.
- PABST, WALTER. *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*. Rafael de la Vega, traducción. Madrid: Gredos, 1972.
- PAINE, J. H. E. *Theory and Criticism of the Novella*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1979.

- SOUILLIER, DIDIER. *La nouvelle en Europe de Boccace à Sade*. París: Presses Universitaires de France, 2004.
- SPRINGER, MARY DOYLE. *Forms of the Modern Novella*. Chicago: The University of Chicago Press, 1975.
- TODOROV, TZVETAN, edición. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ana María Nethol, traducción. México: Siglo XXI, 1991.
- VIEGNES, MICHEL. *L'Esthétique de la nouvelle française au vingtième siècle*. Nueva York: Peter Lang, 1989.
- WELLEK, RENÉ y AUSTIN WARREN. *Teoría literaria*. José M. Gimeno, traducción. Madrid: Gredos, 1993.
- WEING, SIEGFRIED. *The German Novella: Two Centuries of Criticism*. Columbia, SC: Camden House, 1994.



## 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 hispánicos 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 el xx—, 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 policíacas 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 policíaco, pues lo breve intensifica lo dramático, lo lleva al clímax. Parecido recurso a la novela corta (no a lo policíaco) 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 policíaco, 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: “Desdénosa 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

tradicción 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 tam-

bién 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.<sup>17</sup>

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 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

<sup>17</sup> 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>>.

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 policiaco, 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 oclutismo 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, 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.



## GENEALOGÍAS DE LA NOVELA CORTA EN LA ENCRUCIJADA DEL ROMANTICISMO Y EL DECADENTISMO MEXICANOS

CHRISTIAN SPERLING

Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco

Una mirada de conjunto sobre las novelas cortas más representativas de Justo Sierra, Efrén Rebolledo y Ciro B. Ceballos permite establecer una continuidad de motivos, temas y características específicos de la narrativa durante el último tercio del siglo XIX y las primeras dos décadas del siglo XX, ya que no existe una esencia de esta forma literaria en el sentido de una poética normativa o una forma original de la que se deriven las narraciones posteriores. Pese a la “elusividad” de la novela corta ante los intentos de definición (Cardona-López 17, 19), la crítica suele señalar una serie de rasgos para establecerla como forma literaria independiente. En este sentido, cabe mencionar la condensación que entrelaza el tejido narrativo con uno o varios símbolos clave; el punto de giro que prepara un desenlace sorprendente; la limitación de la cronotopía y la reducción de la cantidad de personajes. En cuanto a la totalidad del efecto y la posibilidad de una lectura ininterrumpida, las restricciones narrativas de la novela corta a menudo corresponden con un enfoque en un conflicto único o una situación crucial para un solo protagonista. Es decir, se relaciona la extensión con la complejidad del mundo diegético y la trama se dirige hacia un acontecimiento singular, hacia un clímax que da sentido a todos los elementos narrativos y simbólicos en

juego (Aust 1-55; Cardona-López 15-51; Vedda 5-24). Si bien es cierto que pueden oponerse los aspectos de la totalidad, representada en la novela “larga”, y el segmento, enfocado en la “corta”, es imprecisa y estéril la concepción de la novela corta como relato de extensión mediana, pues no logra identificar los rasgos formales y estéticos (Vedda 8-9).

Además de los motivos, los temas y las técnicas narrativas que permiten establecer genealogías entre las novelas cortas de Sierra, Rebolledo y Ceballos, señalaré dichos aspectos específicos, sin que ello implique que sean válidos para todas las novelas cortas de estos autores, y menos aún, que definan de modo ahistórico una esencia, una poética o un tipo ideal. Asimismo, cabe desdibujar otras limitaciones, pues respecto de los géneros literarios implicados, algunos críticos aproximan la novela corta y la tragedia, enfatizando en ambos casos la intensidad dramática por la linealidad de la acción, la trama cerrada y circular, así como el aspecto del punto de giro como culminación y cambio del destino del protagonista (Aust 13, 29; Vedda 11). Por otro lado, los procedimientos descriptivos líricos y la desaceleración de la trama en la narrativa a finales del siglo XIX aproximan la poesía y la novela corta pese a que no está versificada. Con todo, esbozaré la especificidad histórica y la continuidad de dicha forma literaria.

La obra narrativa de Justo Sierra (1848-1912) cuenta con un texto paradigmático en el desarrollo de la novela corta de su época. Su primera novela extensa e inconclusa *El ángel del porvenir* (1869) todavía no alcanza la intensidad dramática, la condensación y el rigor en la forma. *Confesiones de un pianista* (1872-1873), en cambio, puede considerarse un texto fundacional de la novela corta mexicana, ya que prevalecen esos rasgos. Aunque no se ha podido documentar la recepción de este texto, el hecho de que se publicara en tres ocasiones en periódicos antes de ser compilado por el propio autor en *Cuentos románticos* (1896), aboga por la alta estima que le tenían los lectores. A pesar de la distancia temporal entre este texto y la narrativa modernista y decadentista

de Rebolledo y Ceballos, no existen límites tan claros entre el romanticismo y la narrativa de fin de siglo (Viñuales 197-214).

Sobre todo, la conciencia del lenguaje permite trazar genealogías entre dichos autores; el lenguaje se convierte en un juego autoconsciente por encima de la ilusión mimética (el “efecto de lo real”). En otras palabras, los autores modernistas centran su atención en el artificio del lenguaje en detrimento de los pasajes dialógicos, de la descripción de un mundo diegético y de la progresión de la trama. Como veremos, algunas novelas cortas modernistas entretejen un nivel metanarrativo en el cual se ficcionalizan otras obras de arte, y paralelamente se hace una introspección en la psicología de los personajes. Es decir, se despliega un nivel psicológico en la narrativa por medio de la interacción de la subjetividad, el deseo y el gusto refinado de los personajes. Por ello, y a pesar de todas las diferencias, cabe clasificar la narrativa de esa época como antecedente de la representación literaria de procesos mentales, como se aprecia posteriormente en el *stream of consciousness* y en la *écriture automatique*.

*Confesiones de un pianista* muestra el cambio de un compositor al transitar de la provincia a la metrópoli. Por medio de un juego semántico entre lo natural y lo artificial, y entre la identidad y su pérdida, este diario íntimo es emblema de la ruptura entre tradición y modernidad que se ejemplifica con las confesiones en primera persona. El proceso iniciático del artista culmina con la escenificación exitosa de su ópera en el desenlace, momento acompañado de un contrapunto narrativo que relata cómo su amada agoniza y fallece en un hospital. Para expresar esta transición contradictoria, la novela corta tiene una arquitectura de dicotomías rígidas que condensan todos los recursos narrativos y simbólicos para dramatizar la formación del artista. Por ejemplo, lo acompañan un poeta y un científico, que simbolizan la oposición entre las artes y las ciencias exactas; se trata de una pareja típica que resurgirá en la narrativa modernista. Asimismo, el compositor transita entre dos mujeres, la auténtica amada de su juventud y la mujer moderna, oposición que apunta hacia la mujer fatal y

la mujer frágil en el modernismo, aunque en el texto de Sierra no se encuentre plenamente formulada. A estos aspectos se suman la simbología del agua y las alusiones a la música, elementos meta-narrativos que consignan el desarrollo del artista por medio de un constante cambio del significado durante la lectura: el mar bravo se convierte en agua domesticada de una fuente, mientras que la música, expresión de la atmósfera de la casa materna y el apego a la naturaleza romántica, se vuelve medio de realización del artista en una sociedad urbana, superficial y frívola que él abomina. El juego con estas coordenadas culmina tanto en el punto de giro, representado en el fracaso inicial de la primera función de la ópera, como en el desenlace irónico que cierra la estructura circular marcando la pérdida de identidad inicial y la traición de su origen. Por medio de esta experiencia, *Confesiones de un pianista* plasma el nacimiento de la figura del artista moderno que carece de un asidero metafísico, y por ello se aproxima a la locura; aspecto que cobra suma importancia a finales del siglo XIX:

Siento cómo van gradualmente hinchándose las membranas parietales de la aorta; siento el golpe de la ola de sangre; cuando me agito un poco me viene una poca a los labios, tengo ganas de gritar para respirar y me parece que Dios hace en mi derredor el vacío material como hizo el vacío moral; pero pasa la sofocación, y me encuentro casi bien, a fuerza de serme todo indiferente (567).

En el cambio del siglo, el malestar en la cultura se enuncia en el modernismo por medio de enfermedades como la neurosis y la histeria. Estas epidemias literarias en boga consignan la sensibilidad excepcional del creador hiperestesiado que se rodea de paraísos artificiales y se regocija con sinestesias. De este modo, la cosmovisión artística de los modernistas denuncia la falta de valores espirituales en un mundo racionalizado; ante el pragmatismo y el materialismo, la locura, sinónimo de extravagancia, se convierte en el refugio simbólico del artista.

La estética de la poesía erótica, a la cual debe su fama Efrén Rebolledo (1877-1929), también es fundamental en su prosa. Entre ella se encuentran seis textos que tienen características de novelas cortas. Cabe mencionar que en todas las narraciones situadas en un contexto exótico, la descripción lírica del mundo diegético tiende a obstaculizar el desarrollo de la acción, a tal grado que difícilmente encontrará lectores actuales. En estos textos las tramas avanzan por medio de la secuencia de cuadros poéticos que inhiben la intensidad dramática, como en *Nikko* (1910) y en *Hojas de bambú* (1910). Estos diarios de viaje ficcionalizados hacen patentes la filiación parnasiana y la fascinación por la literatura de los hermanos Goncourt y de Pierre Loti. Asimismo, reflejan la experiencia del viaje a Japón de Rebolledo en la incorporación de léxico japonés. Resulta curioso observar este exotismo cuando la narrativa cambia de escenario, mas no de dinámica descriptiva, como en *Saga de Sigrida la Blonda* (1922), donde Rebolledo abarca los matices polifacéticos de los paisajes invernales escandinavos. La prosa poética se presenta como una “sinfonía en blanco mayor”:

Blanda, suave, quietamente caen los copos de nieve, más ligeros y delicados que si fueran plumas de cisne.

Desde que impera el invierno de barba florida y manto de armiño, la montaña se ha convertido en un alcázar de alabastro de cuya pompa blanca y fría huyeron las aves. La llanura se extiende como una alfombra de tiza, se antojan de mármol los techos que eran de pizarra, pieles de osos árticos tapizan los jardines, estiran los destolados árboles sus secas ramas que fingen estar cubiertas de azúcar y los escaparates se arrebujan con un velo de escarcha. En el horizonte entoldado de plomo, el sol, frío, como si fuera una luna, apenas osa mostrar su disco escarlata (280).

Además de la importancia que adquieren los pasajes descriptivos en su novelística, se aprecia una constante: las figuras femeninas son objeto del deseo de protagonistas caracterizados por una sensibilidad artística refinada. A menudo los artistas operan como

receptáculo de impresiones externas y al mismo tiempo son el agente subjetivo del mundo narrativo. Debido a esta reflexión, las narraciones adquieren un carácter subjetivo y psicológico. Dicha relación erótica es clave en *El enemigo* (1900) y en *Salamandra* (1919), ya que ambas novelas cortas enfocan la mirada y la psicología de sus personajes masculinos; mientras que la superficie descriptiva y el discurso metaficcional representan a las mujeres, los protagonistas proyectan sus deseos carnales y sus anhelos artísticos sobre ellas.

De acuerdo con lo anterior, las novelas cortas de Rebolledo se presentan bajo el aspecto de tema con variaciones; la progresión narrativa por medio de cuadros poéticos que relatan la relación erótica encuentra su máxima expresión en *Salamandra*, la obra maestra del autor y la realización más consecuente del erotismo en la narrativa modernista en México. Aquí, las pinceladas descriptivas integran una secuencia de escenas que recuerdan cuadros cinematográficos y permiten un desarrollo rápido de la acción. Cabe mencionar que *Salamandra* muestra un alto grado de elaboración, pues las numerosas modificaciones en la segunda edición<sup>18</sup> comprueban la diligencia de Rebolledo para perfeccionar el dibujo de la protagonista erótica y mortífera.

*El enemigo* relata la relación entre un artista de sensibilidad enfermiza —típico antihéroe abúlico del modernismo—, Gabriel, y Clara, una mujer frágil, prerrafaelita cuyos atributos principales son la delicadeza y la pasividad. El protagonista inicia a su discípula en las lecturas piadosas con el fin de prepararla para el ingreso a un convento. Por medio de esta relación, se plasma el conflicto de la cultura de fin de siglo entre la carne y el ideal, entre la pulsión sexual y la sublimación en el arte. En consecuencia, Clara figura como “obra de arte” y se convierte en símbolo clave cargado de intenciones contrarias a lo largo de la lectura. Pese a que Gabriel proyecta en ella su anhelo de salvación espiritual es traicionado

<sup>18</sup> Ésta puede consultarse en el portal *La novela corta: una biblioteca virtual*.

por su propia animalidad, pues en el desenlace viola de modo bestial a su discípula y así destroza su “obra”.

En esta novela corta se combinan eclécticamente el legado del naturalismo, es decir, el determinismo relacionado con la figura de la bestia humana presa de sus bajos impulsos, con elementos simbolistas, como la deformación subjetiva del cosmos narrativo por medio de los sentidos de un protagonista único y la veneración religiosa del arte. Además, la elaborada descripción parnasiana juega con el fracaso del protagonista por contener su deseo; por ejemplo, el punto de giro de la novela corta muestra minuciosamente cómo la mirada deseosa del personaje recorre el cuerpo de Clara que se acerca al éxtasis orando. En esta escena situada en un oratorio, el narrador comenta que ambos personajes llegan al paraíso terrenal, aunque para el protagonista se trata más bien de una experiencia orgásmica. En este sentido, la imagen percibida por el personaje se convierte en símbolo de su estado psíquico, es decir, se corresponden el interior y el exterior. La focalización de la narración psicológica, o psicoanalítica si se prefiere, describe las operaciones del inconsciente del personaje. La ambigüedad entre el campo semántico religioso y el erótico penetra en todos los niveles del texto y condensa el conflicto psicológico y la aspiración de elevación espiritual.

En *El enemigo* la experiencia de lo irracional relacionada con el instinto y el inconsciente se enuncia por medio de “los libertinajes del sueño” (187), cuando la discípula aparece como seductora en los sueños del protagonista:

Comienza entonces una vida fantástica: aseméjase el cerebro a un país encantado; salen de por negros abismos fantasmas de imágenes; marchan en tumultuoso desfile los recuerdos; todas las sensaciones no despertadas en la vida surgen entonces; vagas, incoherentes, desperdigadas, o emergen las ya nacidas con mayor relieve, apareciendo solas; miles de fragmentos de impresiones, de sonidos, de colores, de aromas, como los irregulares prismas de los caleidoscopios [...] el Deseo, resultado en el amor de la tendencia sexual

que no se difunde ni se extravía, sino se guarda para un solo objeto, despertaba, manifestábase después de una larga labor latente, exclusivo formado por el aluvión incesante de pequeñas irritaciones acumuladas (186).

*El enemigo* se publica el mismo año que la *Interpretación de los sueños* (1900) de Sigmund Freud, donde el vienés describe la condensación y el desplazamiento, dos mecanismos que desfiguran el contenido latente del inconsciente en los sueños y las alucinaciones. Sin que Rebolledo conociera esa obra fundadora del psicoanálisis, se aproxima a idénticos mecanismos por medio de la subjetividad onírica y delirante del protagonista, proceso que culmina en la pérdida de control y la violación. En el mismo sentido, el tejido simbólico-narrativo se vale de una ambigüedad sobre las intenciones de Gabriel para con su discípula, una estrategia narrativa que condensa el conflicto entre la carne y el espíritu. Como ejemplo de lo anterior, Gabriel transforma la alcoba de Clara en una capillita y le recomienda la lectura de santa Teresa “que había deseado a Jesús carnalmente” (172). En la escena final la adolescente viste el hábito de monja antes de ser violada por su tutor. Esta interferencia semántica entre lo espiritual y lo sexual se aprecia tanto en las alusiones a las obras de arte como en la descripción del inconsciente del personaje, lo cual crea una narrativa de tendencia psicológica que plasma en la superficie textual los móviles del ser deseante.

Al igual que en *El enemigo*, el mito de Pigmalión —la idea de que la obra de arte se independiza a causa del deseo— se reescribe en el acto de libertinaje de la mujer fatal en *Salamandra*. Elena es probablemente la primera mujer independiente de la novela corta mexicana que luce el pelo corto, conduce coches y avasalla el mundo masculino. La trama narra cómo enamora a un poeta. En uno de sus sonetos eróticos, el yo lírico se regocija con la idea de estrangularse con la cabellera de la musa. A propósito de la realización de esta fantasía erótica, Elena le regala su cuerda de azabache después de una trama de engaño y desengaño amoroso que

exacerba el deseo del personaje. Como consecuencia, el suicidio del poeta consigna la realización de una obra de arte. Por medio de esta perfecta condensación de recursos simbólicos y narrativos, los límites entre ficción y realidad se desdibujan, así como se borran los confines entre vida y arte, entre el soneto escrito por el poeta y su puesta en práctica a causa del libertinaje de la mujer fatal. En este sentido, *Salamandra* permite una lectura como poema, con relaciones simbólicas encima de la sintaxis narrativa lineal. Por ejemplo, el capítulo, titulado “Yo haré que realice su más bella obra de arte”, en el cual Elena concibe el libertinaje, es una *mise en abîme* que ordena los demás elementos simbólico-narrativos y otorga un carácter poemático a la narración.

En *Salamandra* coinciden dramáticamente el punto de giro que se produce con la entrega del fetiche capilar y el símbolo central, la misma cabellera, cargada de intenciones contrarias, pues constituye el objeto de deseo y la causa de la muerte del personaje. En este momento se invierten los recursos simbólicos, intertextuales y dramáticos para preparar el desenlace. En el suicidio culmina la “obra” de la mujer fatal. Existen varias analogías entre *El enemigo* y *Salamandra*, ya que ambas novelas cortas abordan las fuerzas contrariadas del deseo que traiciona al artista; en *El enemigo* se destroza la obra artística, en *Salamandra* el objeto de la obra es la destrucción. En palabras de Oscar Wilde: la vida imita al arte. Y viceversa: cabe añadir que se transfigura el inconsciente, la vida psíquica, en el arte. De manera complementaria, el proceso creativo y destructivo implica respectivamente a la mujer frágil y a la mujer fatal que, aparte de ser personajes indispensables de la literatura decimonónica, expresan la angustia masculina ante las nuevas identidades femeninas y ante la reivindicación de los derechos de la mujer durante el fin de siglo XIX (Chaves 231-244).

Una mirada sobre la continuidad temática y las rupturas estilísticas en la prosa narrativa de Ciro B. Ceballos (1873-1938) permite complementar el panorama de finales del siglo XIX con

una perspectiva crítica de los roles de género. La prosa de Ceballos transforma el realismo-naturalismo hacia formas subjetivas y simbolistas, un desarrollo que cobra importancia para otros narradores mexicanos como Rebolledo y Amado Nervo, aunque el nayarita añade a esta tendencia incursiones en la literatura fantástica, la ciencia ficción y la parodia. En un solo lustro la producción de novelas cortas de Ceballos abarca la narrativa social con *El delito* (1896), el diario íntimo con *Monografía* (1898) y la narración decadentista con *Un adulterio* (1901). La última puede considerarse la culminación de su obra narrativa, porque expresa una extrema voluntad de estilo, transgrede el canon narrativo establecido y arremete contra la angosta moral de la época.

*El delito* narra la historia de una mujer de origen humilde, seducida por un galán de clase alta. La transgresión de los límites de clase y de la moral católica es sancionada con la desaprobación social que culmina en la marginación de la protagonista. La novela corta narra las desgracias de la huérfana, en cuyo vientre se gesta un niño, y representa un proceso de desintegración física y degradación humana. Durante su caída social conoce la prostitución callejera y el alcoholismo. En episodios que recuerdan la narrativa picaresca, *El delito* satiriza a distintos representantes de la sociedad porfiriana que se describen durante las diferentes estancias de la protagonista. Inicialmente, en las expectativas de la protagonista se conjugan los estereotipos de género de la época: ella aparece como cenicienta inocente que proyecta su ideal romántico en él, un dandi que desprecia la sociedad. *El delito* desconcierta a los críticos de la época por su tremendismo: la seducción, o mejor dicho la violación, de la mujer inocente transcurre al lado del lecho en el cual agoniza su madre moribunda. El clímax de la narración está situado en el confesionario de una iglesia, donde la protagonista da a luz y estrangula a su hijo en el mismo instante. De esta forma, el fruto del vientre es símbolo clave de la narración que muestra el supuesto pecado y la imposibilidad de redención. La caída del personaje

denuncia la hipocresía de determinados sectores sociales desde la perspectiva de la desamparada.<sup>19</sup>

En *Monografía*, una novela corta protagonizada por mujeres, Ceballos devela la doble moral en la clase media-alta de la sociedad porfiriana. El diario íntimo esboza las aspiraciones claudicas de la burguesía desde la perspectiva de una adolescente cuyos padres intentan buscarle un marido que corresponda a sus expectativas económicas. De acuerdo con la lógica patriarcal, la protagonista, como muchas mujeres de su época, puede decidir por ella misma sólo tras el deceso de su marido. En *Monografía* se corrobora que Ceballos, a diferencia de otros modernistas, no sólo enmascara su crítica social por medio de un personaje femenino, sino que aplaude la causa feminista. Por un lado, las figuras femeninas están exentas de la deformación grotesca que prevalece en muchas narraciones del autor (en contraste, todos los personajes masculinos enloquecen paulatinamente). Por el otro, el texto hace eco de las nuevas identidades femeninas y del discurso feminista. Este hecho sorprende en un contexto histórico de una literatura escrita por hombres que más allá de la oposición entre la mujer fatal y la frágil no reconoce otras identidades. Al mismo tiempo, prevalece una literatura de pluma femenina, cuyas voces no alcanzan a romper con la sensibilidad y la domesticidad res-

<sup>19</sup> Una concepción parecida se encuentra en la novela corta *Pascual Aguilera* (1906) de Amado Nervo. Esta narración naturalista, situada en un ambiente rural, describe un triángulo amoroso que consiste de una pareja a punto de contraer matrimonio y de Pascual, el protagonista. Por no poder contener su pulsión irrefrenable y su deseo por la novia, Pascual viola a su madrastra en la noche de bodas. En seguida, el protagonista muere de una hemorragia cerebral causada por su sexualidad desmesurada. Posteriormente, el fruto del vientre de esta relación casi incestuosa es objeto de la confesión de la madrastra. En esta situación, el cura no muestra ninguna comprensión para con la violada, e indirectamente justifica los actos de Pascual. *Pascual Aguilera*, cuya escritura data posiblemente de los años 1892-1893, puede entenderse como presentación del regionalismo mexicano en clave patológica. Considerando la utopía de una comunidad rural armónica, progresista, humanitaria y semi-industrializada como la describe Ignacio Manuel Altamirano en *La navidad en las montañas* (1871), Nervo concibe una distopía retrógrada, tradicionalista y conflictiva en la cual no tienen cabida los tópicos del amor romántico y del anhelo de una nación pacífica.

trictivas, y que incluso las fomentan adoptando “una máscara de ingenuidad e infantilismo” (Franco 136). En suma: la crítica abierta a la sociedad clasista y patriarcal en *El delito* y *Monografía* es un aspecto poco común en las letras mexicanas de la época.

En estas dos novelas cortas de tendencia realista no existe una condensación simbólico-narrativa tan elaborada como en los textos de Sierra, Rebolledo y otros modernistas. En cambio, prevalece la dramatización de los discursos socioculturales polémicos de la época, y los personajes representan clases sociales específicas. Los puntos de giro de estas novelas cortas, que muestran la violación en *El delito* y la liberación del predominio masculino en *Monografía*, cambian la suerte y la posición social de los personajes, y así efectúan la dinámica narrativa propia de la novela corta entretejiendo el medio social y determinadas opciones de acción de las protagonistas.

*Un adulterio*, la novela corta decadentista mexicana por excelencia, en cambio, muestra un grado extremo de relaciones semánticas por encima de la sintaxis narrativa lineal, y la condensación narrativa está a disposición de la intención psicológica. Un bohemio decadente y enfermizo viaja al campo por recomendación de su médico. Ahí conoce a una mujer de procedencia noble cuya virginidad le parece prometer la salvación de su estado terminal. En la noche de bodas, el punto de giro de la narración, el cónyuge se percata de un solo problema: su adorada, que convive con un gorila, no es virgen. La premonición siniestra se corrobora en el desenlace, ya que el personaje sorprende a ambos *in fraganti*. *Un adulterio* plasma el conflicto entre la vitalidad agotada y la permanencia del deseo por medio de la oposición entre el bohemio y el gorila, pues ambos cortejan a la mujer angelical, por lo cual el simio es una especie de doble. Desde esta perspectiva darwiniana, el desdoblamiento opone el origen de la humanidad y el representante degenerado de una civilización refinada.

Este triángulo amoroso puede entenderse como parodia de los innumerables adulterios de la literatura decimonónica. Otros elementos paródicos son la exageración reiterada de tópicos modernistas. En relación con los discursos sociales de la época, la sátira mordaz de un representante de la clase alta capitalina, la hipérbole de la mujer angelical y la caricatura de una existencia aristocrática junto a un simio cuestionan la moral de la clase pudiente porfiriana y sus aspiraciones socioculturales. También la reflexión del protagonista revela la envidia de una vida sencilla, libre de las presiones civilizatorias y del corsé clasista de la cultura porfiriana. Por ejemplo, la vista de algunos caminantes humildes inquieta “su calma artificial levantando las envidias en su alma empalagada por las mieles capitosas de los privilegios heredados” (24).

Al mismo tiempo, *Un adulterio* esboza la psicología del protagonista; en particular enfoca la crisis de la identidad masculina y su condición mental traumada. Desde su doble iniciación sexual por medio de una mucama ninfómana y de un libro de buena conducta que sanciona el placer como pecado, el personaje padece alucinaciones de una vagina castradora que se describen en reiteradas condiciones. De este modo, el personaje simboliza el conflicto modernista entre la carne y el ideal, aunque puede entenderse como su representación hiperbólica, como una parodia de este tópico de la literatura finisecular. No menos exagerada es la descripción de la descomposición físico-psicológica y, como fuerza opuesta, el deseo que prevalece en el enfermo:

Un mosco negro, una liliputiense gorgona, revolaba describiendo círculos concéntricos sobre su cabeza emblanquecida por la canicie precoz. Revolaba, revolaba olfateando, sin duda, el hedor de un presunto cadáver, salmodiando tal vez un monótono epicedio sobre aquel embeleco extenuado, purulento, serpiginoso, unido a las influencias psicopáticas por una hebra de seda pronta a reventarse, por una última, por una imperceptible palpitación, por un débil, por un crepitante, por un tenue soplo de la aniquilada fuerza orgánica... (45).

En este pasaje, una muestra del individualismo estilístico de Ceballos, el vuelo circular del mosco consigna la obsesión del personaje; el círculo vicioso de su patología mental amenaza con cortar los hilos que lo vinculan al mundo objetivo y con abandonarlo a sus fantasmas.

A modo de conclusión, *Un adulterio* y *Salamandra* representan a su manera puntos culminantes de una narrativa que se cultiva por primera vez en México a partir de *Confesiones de un pianista*, que anticipa técnicas, motivos y temáticas de la novela corta de fin de siglo. Desde luego, la configuración de la novela corta mexicana de aquella época resulta poco comprensible sin la consideración de las literaturas americanas y europeas. Sin pretensiones de originalidad, los modernistas aprovecharon de modo ecléctico el acervo de la narrativa de su época para reescribirla en su contexto sociocultural; en la recombinación híbrida de elementos románticos, naturalistas y decadentistas consiste su novedad y su modernidad. A lo largo de sus novelas cortas, Rebolledo perfecciona el carácter poemático de la narrativa mexicana de la época; es decir, condensa y entrelaza motivos, símbolos y metáforas en cuadros poéticos por encima de la linealidad narrativa. Ceballos toma el camino inverso, pues descompone la sintaxis en un estilo barroco saturado de cultismos y neologismos; escenifica la desintegración psíquica de los personajes masculinos y describe la crisis de su identidad de género. Así introduce, junto con autoras como Laura Méndez de Cuenca, una perspectiva crítica acerca de la representación de los roles de género en la narrativa de entre siglos.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUST, HUGO. *Novelle*. Estucardia-Weimar: Metzler, 2006.
- CARDONA-LÓPEZ, JOSÉ. *Teoría y práctica de la nouvelle*. Ciudad Juárez: UACJ, 2003.
- CEBALLOS, CIRO B. *Claro-oscuro*. s. l.: Librería Madrileña, 1896.

- \_\_\_\_\_. *Croquis y sepias*. México: Eduardo Dublán, 1898.
- \_\_\_\_\_. *Un adulterio*. México: Premià, 1984.
- CHAVES, JOSÉ RICARDO. “La mujer es más amarga que la muerte”. *La república de las letras*. vol. I. México: UNAM, 2005: 231-44.
- FRANCO, JEAN. *Las conspiradoras: la representación de la mujer en México*. México: COLMEX-FCE, 1994.
- REBOLLEDO, EFRÉN. *Obras reunidas*. Benjamín Rocha, edición y prólogo. México: Océano, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Salamandra. La novela corta: una biblioteca virtual*. Web. 2 mar 2011. <<http://www.lanovelacorta.com/sp.php>>.
- SIERRA, JUSTO. *Prosa literaria. Obras completas II*. Francisco Monterde, edición y prólogo. México: UNAM, 1977.
- VEDDA, MIGUEL. “Elementos formales de la novela corta”. *Antología de la novela corta alemana de Goethe a Kafka*. Buenos Aires: Colihue, 2001: 5-24.
- VIÑUALES, PEDRO PABLO. “Sobre las raíces románticas del modernismo: los *Cuentos románticos* de Justo Sierra”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 25 (1996): 197-214.



DE LA NOVELA CORTA A LA NOVELA:  
APUNTES SOBRE EL TALLER LITERARIO  
DE MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA

ANDREAS KURZ  
Universidad de Guanajuato

Gero von Wilpert, autor del diccionario literario más consultado en lengua alemana, define la “Novelle” como una narración en verso o prosa de un suceso extraordinario único que emplea una forma cerrada y un estilo objetivo y neutro que no permiten la intromisión del narrador. Subraya que el género se acerca a técnicas teatrales y se distancia de la novela (556-7). Von Wilpert diferencia la “Erzählung” (cuento, narración) de la “Novelle” mediante un criterio técnico: su estructura es menos artística y menos tectónica. Al mismo tiempo confiesa su carácter indefinible y la cataloga como una forma épica general (242). Aunque Von Wilpert no explica qué significado concreto se podría otorgar a los términos “artístico” y “tectónico” en el contexto de los géneros literarios, queda claro que el crítico alemán evalúa la “Novelle” como una forma con aspiraciones estéticas altas, una forma culta, mientras que la “Erzählung” se devalúa como género, dado que literalmente todo podría ser *narración*. La confusión terminológica, en alemán, queda patente: la “Erzählung” es menos artística que la “Novelle”, pero ésta se distingue por un estilo y una estructura objetivos y orientados hacia un final cerrado, es decir: presenta un desarrollo lineal y claro: un género, entonces, opuesto a la innovación literaria... El criterio sencillo de la extensión no se usa para separar los

géneros. De este modo, la “Novelle” (por lo menos su variante alemana) podría equipararse parcialmente al cuento hispánico, cuyas posibilidades artísticas se reconocen a más tardar con el surgimiento de la narrativa modernista que anuncia el auge del cuento hispanoamericano en el siglo xx.<sup>20</sup> La característica del conservadurismo formal, sin embargo, de ninguna manera aplica en la narrativa de los Borges, Bioy Casares, Cortázar, *et al.*

¿Es, entonces, justificable el uso del término “novela corta” para clasificar un género nuevo en lengua castellana y tratar de aclarar la confusión terminológica? Otro criterio usado por Von Wilpert sí podría justificar su uso: el marco. Las “Novellen” suelen integrarse en un marco narrativo amplio que permite al autor tanto una toma de posición subjetiva ante lo narrado, como el análisis de las reacciones psicológicas detectables en los oyentes/lectores que integran y habitan el marco (557). Parto de la hipótesis de que este marco no necesariamente se declara de manera inequívoca (el marco de *Las mil y una noches*, del *Decamerón*, etcétera), sino que puede tratarse de un marco temático disperso espacial y temporalmente en la obra narrativa de un autor cuya formulación permite a un crítico, que conozca el conjunto de esta obra, establecer un grupo reducido de narraciones como novelas cortas. En otras palabras, este criterio permitiría la reagrupación de un cuerpo de textos cuyos autores no habían encontrado las condiciones culturales (y económicas) que les habrían permitido reunir y estructurar sus textos a la manera de, por ejemplo, las colecciones novelísticas de escritores franceses como Guy de Maupassant, Barbey d’Aurevilly o Villiers de l’Isle-Adam.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Se puede consultar al respecto, entre muchos otros textos, “Notas sobre los rasgos formales del cuento modernista”, de Enrique Pupo-Walker.

<sup>21</sup> Los autores mencionados permiten detectar la confusión terminológica entre “conte” y “nouvelle” también en francés: los *Contes cruels* de Villiers y los *Contes d’Angoisse* de Maupassant usan marcos temáticos claros que los calificarían como “nouvelles”. Las seis narraciones de *Les Diaboliques*, de Barbey, juegan con una compleja intercalación de marcos que las convierte en uno de los auges de la novelística francesa.

Es sabido que la mayor parte de la narrativa modernista mexicana aparece, de forma suelta, en revistas y periódicos de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Raras son las colecciones que, de antemano, permiten detectar un marco temático.<sup>22</sup>

Me propongo analizar cuatro narraciones de Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895) bajo la premisa de un marco común que posibilite su clasificación como novelas cortas: “Historia de una corista”, “El sueño de Magda”, “Madame Venus” y “Aventuras de Manon”.<sup>23</sup> Estos textos se publican originalmente entre 1881 y 1884. Excluyo narraciones posteriores para evitar una innecesaria ampliación del corpus y establecer “Aventuras de Manon” como punto final de esta serie. Se mencionará brevemente que por lo menos tres textos más escritos en esta época —“Elisa la Écuyère”, “La venganza de *Milord*” y “En el Hipódromo” — podrían igualmente subordinarse a este marco. Asimismo, pretendo cuestionar la relación (directa o indirecta) de estos textos con *Por donde se sube al cielo*, única novela conocida del Duque Job, para averiguar acerca del potencial de la novela corta como material base de una novela tradicional.

Gutiérrez Nájera se da cuenta de la posible confusión entre “novela” española y “nouvelle” francesa. Irma Contreras García cita un artículo de 1891 en el que el Duque afirma que cuento “parece denotar algo pueril, la narración para solaz del niño; y en la *nouvelle* cabe todo, desde el cuadrillo de género, hasta el análisis psicológico” (150).<sup>24</sup> No cabe duda que el narrador mexicano prefería el carácter heterogéneo y abierto de la “nouvelle” a las posibilidades relativamente limitadas del cuento. En este sentido, los cuatro textos escogidos hallan una característica común: la es-

<sup>22</sup> El caso de Manuel Gutiérrez Nájera es prototípico. Sólo en una ocasión el Duque Job reúne una serie de narraciones bajo un título: sus *Cuentos frágiles* de 1883.

<sup>23</sup> Prefiero el uso uniforme de las comillas dadas las clasificaciones genéricas equívocas de estos textos.

<sup>24</sup> La definición coincide con la que ofrece Von Wilpert para la “Novelle” alemana, mas sólo si se acepta el marco como rasgo distintivo.

peculación psicológica, el interés (mórbido en ocasiones) de sus narradores por los estragos que la pasión y la fijación producen en la psique de sus protagonistas.

No obstante, la unidad temática apenas se revela si relacionamos estas narraciones con la estética baudelaireana. La importancia de Baudelaire en los textos publicados en la *Revista Azul* es palpable. Sin embargo, en los años 80 del siglo XIX las referencias al autor de *Las flores del mal* en la obra de Gutiérrez Nájera son escasas. En 1884 caracteriza su propia obra periodística con una cita del francés: “Parece que para ser escritor independiente es preciso arañar a todos como los gatos. Puedo decir como exclamaba Baudelaire: “Piensan, al leer mis versos, que vivo en una perenne bacanal, y mis únicas orgías son orgías de té con leche!” (*Periodismo y literatura* 218).<sup>25</sup> Parece seguro, entonces, que el interés de Gutiérrez Nájera por el pensamiento estético y ético de Baudelaire inicia en la primera mitad de los años 80 que coincide con la redacción de los textos tratados.

No cabe duda tampoco que la formulación más concisa del programa baudelaireano se halla en *El pintor de la vida moderna* de 1863. Baudelaire expresa en este ensayo su preferencia por una estética de la artificialidad. Llama la atención sobre todo su ideal de la belleza femenina:

Ella es, ciertamente, una luz, una mirada, una invitación a la felicidad y, a veces, una palabra; pero, sobre todo, es una armonía general, no sólo en su porte ni en el movimiento de sus miembros, sino también en las muselinas y en las gasas, en las vastas e iridiscentes nubes de tejidos en los que se envuelve y que son como los atributos y el pedestal de su divinidad, en el metal y en el mineral que serpen-

<sup>25</sup> Esta alusión irónica coincide con el juicio que Gutiérrez Nájera expresa en un artículo publicado en la *Revista Azul* del 2 de septiembre de 1894. El romántico Lamartine, el parnasiano Leconte y el decadente Baudelaire sólo representan diferentes aspectos de un mismo temor: la incompatibilidad de ciertos aspectos de la realidad social con la sensibilidad del poeta. No hay nada de orgía en ello, sino, al contrario, una manifestación de la sobriedad poética más allá de los conflictos entre grupos literarios divergentes. Remito al primer tomo de la edición facsimilar de la revista: 273-6.

tean en torno a sus brazos y su cuello y añaden sus brillos al fuego de sus miradas o parlotean dulcemente a sus oídos. En la pintura del placer causado por la aparición de una beldad, ¿qué poeta se atrevería a separar a la mujer de sus vestidos? (1405).

Podríamos contestar la pregunta retórica de Baudelaire: Gutiérrez Nájera se atreve. El mexicano, por razones históricas y sociales relacionadas con los códigos culturales del México finisecular, aún no puede aceptar tal cual la estética de la artificialidad en cuyo centro se encuentran la mirada y el engaño placentero. La mirada construye la belleza, ella es la belleza y se deja engañar por una serie de disfraces que tapan y perfeccionan lo natural, feo por sí mismo. La ropa, las telas, las joyas, inclusive los movimientos estudiados se convierten por y para la mirada en una belleza supranatural bajo la que desaparece la imagen de la mujer real. El espectador (*voyeur*) baudelaireano acepta deliberadamente el engaño y encuentra placer estético en él. Cuestiones morales quedan relegadas a un segundo plano. Los espectadores-narradores de Manuel Gutiérrez Nájera aún no quieren (ni pueden) firmar este pacto. Lo cuestionan y resaltan su dudosa moralidad. No obstante esta postura escéptica, las cuatro narraciones del Duque Job pueden leerse como una polémica con la estética de la artificialidad de Baudelaire.

Gutiérrez Nájera escoge ambientes marcadamente artificiales para sus textos (incluyo las tres narraciones “adicionales” mencionadas en la introducción en esta lista):

- El teatro: “Historia de una corista”, “Aventuras de Manon”
- El circo: “Elisa la Écuyère”
- Las carreras de caballo: “En el Hipódromo”
- El parque: “La venganza de *Milord*”
- Un mundo onírico: “El sueño de Magda”

“Madame Venus” se desarrolla en la calle, lugar idóneo del *voyeur* finisecular. Gutiérrez Nájera renuncia a una trama concreta para desarrollar el tema en forma de un diálogo entre dos es-

pectadores. La dicotomía entre los mundos natural y artificial se presenta de manera clara. Desde el inicio la figura femenina real, la persona Madame Venus, se esconde bajo un disfraz lingüístico: no tiene nombre propio. La figura se borra aún más, se maquilla, gracias a sus orígenes inseguros: “No se sabe a punto fijo en qué parte nació. Es una mujer internacional. Cuando alguno de sus amantes le pregunta si es belga o nació en Francia, ella contesta: —¿Para qué averiguarlo? Sólo sé que me concibieron mis padres en un momento de admiración” (*Narrativa, II* 479). A esta inseguridad respecto a su origen se agrega una belleza “insegura”, es decir: Madame Venus dista de ser perfecta, su belleza no es plana y proporcionada, sino mucho más el resultado de varios artificios:

Madame Venus [...] es divinamente hermosa. La única pureza que tiene es la pureza de las líneas. Un artista podría encontrar su boca algo incorrecta y su nariz un tanto cuanto canalla, pero esas imperfecciones la hermosean. Posee la serenidad de las estatuas y el gracioso mohín de las grisetas. Los griegos, admiradores de la desesperante perfección, no la habrían venerado como diosa: los parisienses, sí (480).

El narrador de Gutiérrez Nájera no podría ser más claro. El ideal estético griego es fijo, se concentra en la forma, la superficie pura. El ideal estético moderno, a raíz de Baudelaire, es dinámico: un ideal que se construye a través de la mirada del espectador, un ideal lleno de imperfecciones que la mirada corrige y convierte en belleza. El Duque Job contrapone dos concepciones culturales: la Grecia antigua y la Francia moderna. Luis, el espectador mexicano, se halla en medio de estos dos mundos. Los admira a ambos, mas no puede aceptar plenamente a ninguno de los dos: no al griego por caduco, no al francés por moralmente cuestionable.

La belleza artificial de Madame Venus es peligrosa, no acepta limitaciones éticas: “No viene del Olimpo como tú crees: viene del Ganges. Es una fuerza destructora. Disuelve los corazones en su copa de oro, como Cleopatra disolvió una perla” (483).

Se formula, al mismo tiempo, un tema predilecto del modernismo mexicano: la dicotomía entre mundo espiritual y mundo material que es, a la vez, la dicotomía entre un mundo regido por normas sociales conservadoras y fiables, y uno de normas abiertas y amenazantes. Los narradores modernistas posteriores (Nervo y Couto Castillo en México, Asunción Silva en Colombia) formarán una ilusión alrededor de esta dicotomía: la del artista intelectualmente superior, al margen de la sociedad, mas con una fortuna suficiente que le permita manipular y aprovechar las nuevas normas estéticas y éticas, en otras palabras: la del antihéroe decadente cuyo modelo más convincente se encuentra en el *Des Esseintes* de Joris Karl Huysmans. Sin embargo, los protagonistas de “*Madame Venus*” todavía no pertenecen a esta categoría de héroes. Son espectadores neutros que se percatan de la ilusión: el nuevo ideal estético, la belleza móvil de *Madame Venus*, no es para ellos, artistas de una mirada que aún no se involucra en lo observado porque no dispone de los recursos necesarios: “*Madame Venus* huye de las carteras deshabilitadas. No meterá la mano en los bolsillos de tu chaleco: ¡no es ratera!” (483).

Queda indeciso el conflicto entre viejo y nuevo ideal estético. La estética de la artificialidad baudelaireana se pone sobre el tapete, se analiza y discute, mas no se recomienda, ni se aplica a través de un héroe inmerso activamente en ella.<sup>26</sup>

“*Aventuras de Manon*” opera de manera similar, mas extiende considerablemente la metáfora mediante la trama. La dicotomía estética se manifiesta en las dos protagonistas: *Manon* y *Susana*, nombre francés contra nombre castellano... Alicia Bustos Trejo

<sup>26</sup> “*La novela del tranvía*”, cuento canónico de Gutiérrez Nájera, podría representar una mirada que se involucra en lo observado. Sin embargo, el carácter ficticio de las divagaciones mentales del protagonista nunca se cuestiona, las barreras entre ficción y realidad permanecen infranqueables. Pocos años después, en los cuentos de Bernardo Couto Castillo, se franquean. Su “*Canción del ajeno*” describe la necesidad ontológica del artista de huir de una realidad insatisfactoria al sueño estético, describe también lo doloroso del despertar de este sueño.

interpreta el contraste entre las dos figuras como resultado de las preocupaciones sociales del Duque Job:

La situación de la mujer es uno de los temas frecuentes en su narrativa, reitera aquí su carácter de dependencia, su subordinación, su incapacidad para encauzar su existencia víctima de los condicionamientos sociales. Así, en *Aventuras de Manon* presenta dos personajes femeninos, Susana y Manon, que se identifican con otras heroínas de sus relatos, por un lado, está la mujer destinada a la vida hogareña, y por otro, la mujer que se prostituye para alcanzar sus objetivos (www.lanovelacorta.com).

Relacionar a Gutiérrez Nájera con un feminismo *avant la lettre* es, sin duda, un objetivo noble, pero impracticable. Susana, la “hogareña”, tiene poco de mujer sumisa, ama de casa y madre de familia. Reproduzco un fragmentario cuadro psicológico de Susana que demuestra que los lectores decimonónicos del texto han de percibirla como mujer poco usual, contestataria hasta cierto grado:

Carlos era casado con una mujer de selección menos depurada, pero, acaso por esto, de pasiones más vivas y de energías más indomables. Susana era, sin duda, más briosa, más impaciente, más frenética en sus odios y más idólatra en sus adoraciones. En el caso de encontrarse arruinado, enfermo sin remedio o deforme, Carlos habría recurrido al suicidio de los antiguos: se habría abierto las venas en un baño de perfumes. Susana, en circunstancias idénticas, se hubiera disparado una pistola (656).

Pasional, enérgica, decidida, impaciente, briosa: no se trata de las cualidades más apreciadas en una mujer sumisa decimonónica...

La dicotomía entre las dos mujeres se manifiesta por los tipos de belleza que representan, los que remiten a dos ideales estéticos diferentes. Manon atrae a Carlos por su artificialidad, por los disfraces que esconden las imperfecciones físicas. Su belleza no reside en la forma, sino, una vez más, en la mirada del especta-

dor: “Carecía de esa belleza augusta que las mujeres roban a las estatuas. Le faltaba la corrección de las líneas como la corrección de las costumbres. No tenía esos colores vivos y calientes que admiramos en las figuras de los grandes pintores venecianos” (649). La misma Manon envidia la belleza natural de Susana, una belleza innata que no necesita de cosméticos, ni de disfraces: “¡Es más hermosa que yo! En cambio, tú me quieres mucho más. ¡Aborrezco a tu esposa, la aborrezco! ¿Por qué nació más rica y más bonita? Quiero probar al mundo que la hermosura y la riqueza nada valen; un parpadeo, un guiño, una sonrisa, me han bastado para vencer” (665). Manon seduce gracias a una estética dinámica (gestos, movimientos, la mímica) y artificial (los vestidos, el maquillaje), corrige una naturaleza poco generosa con ella, y la supera; vuelve atractivos sus defectos y se impone, en los ojos de su amante, a la perfección física “gratuita” de Susana. Ésta, de su parte, pretende, en un acto desesperado, convertirse en belleza artificial: “Las manos impacientes de Susana revolvían los botes de pomada y los cosméticos. Tomó un lápiz y ennegreció con él sus grandes ojos. Luego, con una pasta blanca, un *cold-cream* pegajoso, untó su cara y sus brazos desnudos y su cuello” (666). Susana cree asimilar la imagen de Manon, mas la mirada del espectador sólo podría percibir en este espectáculo la figura de un payaso de circo: la imposición de una estética a otra produce un híbrido indeseable.

De manera simbólica, la confrontación entre las dos estéticas termina en un duelo a muerte. Manon y Susana se encuentran en un cuarto oscuro, se oye el disparo de una pistola, Susana muere, Manon vive y, posteriormente, un jurado la absuelve de cualquier culpa en el incidente. Parece imponerse definitivamente la estética de la artificialidad. Sin embargo, Gutiérrez Nájera no acepta esta “victoria” sin comentarios: los disfraces van a caer, el maquillaje se va a borrar, “el telón, que figura un palacio, se levanta y aparece la cabaña triste y pobre” (669). De nuevo, el narrador mexicano analiza y discute la nueva estética, tiene que aceptar

la atracción que ejerce sobre los observadores, hasta cierto grado tiene que admitir su superioridad a finales del siglo XIX, mas no puede aún formar parte en este juego de espejos. Rompe la ilusión y muestra, aunque sea de manera resignada, la fealdad escondida por el disfraz. La mirada se subordina todavía al objeto observado, no se independiza por completo, no hay en estos relatos de Gutiérrez Nájera la entrega total a la ilusión artística que predominará poco tiempo después en las narraciones del modernismo mexicano maduro. Se entrevé la posibilidad de este tipo de vida ficticia, mas se rechaza.

Un matiz interesante se encuentra en “Historia de una corista”, texto de 1881 integrado en *Cuentos frágiles*. La protagonista, ya lejos de ser joven, integrante de la emblemática compañía de Maurice Grau, representa claramente el tipo artificial de belleza que se construye en la mirada de los observadores. Los primeros renglones de su carta revelan el disfraz de manera humorística: “Con el pie en el estribo del *wagon* y lo mejor de mi belleza en la maleta, escribo algunas líneas a la luz amarillenta de una vela, hecha a propósito por algún desastrado comerciante para desacreditar la fábrica de la Estrella” (158). Ella misma está consciente de su artificialidad, del engaño con cuya ayuda construye su existencia. Ella misma revela el trasfondo de fealdad y pobreza sobre el que edifica su imagen brillante. Nada sorprendente en esto. La novedad reside en que su situación cambia una vez llegada a México. Mientras que en Europa y Estados Unidos se percibe a sí misma, a través de las miradas ajenas, como pura imagen, como corista adornada y nunca como mujer, en México esta percepción varía: “Ésta es la primera ciudad en que me tratan como se trata a una señora. Ya verá usted si tengo razón para estar agradecida” (163). Así la mujer termina su carta, insinúa la posibilidad de que el terreno cultural mexicano aún no está preparado para asimilar la estética de la artificialidad, de que lo artificial se interpreta como natural causando, de este modo, una confusión de criterios

que tendría como resultado final la figura híbrida representada por una Susana maquillada en “Aventuras de Manon”.

Por razones de espacio me referiré muy brevemente a tres relatos que igualmente podrían integrarse en el marco temático de una dicotomía entre estética moderna y antigua. Sólo resumiré la manifestación más clara en ellos de la oposición entre las dos estéticas.

“Elisa la Écuyère”: el mundo del circo (movimientos artificiales, trucos y malabares antinaturales, un espectáculo asimilado al del teatro) se opone al mundo religioso tradicional (un claustro con normas estrictas prefijadas, seguridad existencial, retraimiento y calma). La protagonista vacila entre ambos mundos, no puede esconder que la tradición religiosa la atrae, pero decide a favor del espectáculo circense.

“La venganza de *Milord*”: el parque de Chapultepec y un carruaje forman los ingredientes. La naturaleza artificial del parque alberga el adulterio. El marido engañado se venga manejando el coche al abismo, la naturaleza salvaje y bruta. La pareja muere en el coche, encerrado por un entorno artificial que, en este caso, resulta letal. La decisión a favor de la estética antigua es clara.

“En el Hipódromo”: la belleza femenina se compara con la de los caballos de carrera. Gutiérrez Nájera logra insertar una escena de suma artificialidad erótica rayana en la perversión:

Cuentan que cuando [Madame Bob] vuelve de algún baile, escotada, con los ebúrneos brazos descubiertos y abrochados los catorce botones de sus guantes, entra a las caballerizas, alumbradas por el gas, y allí dilata su nariz para sentir el acre olor de las repletas pesebreras, y despierta los caballos y les rodea el cuello con los brazos y los besa, y monta como una amazona y se deja caer entre las piernas de su yegua favorita; y roza con su codo lustroso la madera de los bojes; y hunde sus zapatillas de raso blanco en el estiércol; y permite que el casco de sus caballos retozones le rasgue la crujiente seda del vestido, y que sus gruesas bocas frías le mojen la garganta y el cabello (396).

Artificialidad extrema y atrevida, aunque el Duque Job la siga manejando desde una perspectiva de observador neutro que no juzga, mas sí advierte de sus peligros en un ambiente cultural no preparado para ella, lo que, por supuesto, no impide el “atractivo” de las perversiones insinuadas.

“El sueño de Magda”, finalmente, sólo se relaciona con la dicotomía estética tratada gracias a su inserción en la novela *Por donde se sube al cielo*. Desgraciadamente, la novela ha sido mal ubicada por la crítica desde su descubrimiento tardío en 1987. En su extensa introducción a la edición de la UNAM Belem Clark de Lara la postula como primera novela modernista en la historia literaria latinoamericana: “Por sus características propias, podemos considerarla como la primera novela modernista que, además, presenta, en su estructura, el inicio de la forma narrativa contemporánea por su manejo del tiempo, el uso del monólogo interior y la presentación de un final abierto” (*Narrativa, I XL*). Clark de Lara repite este juicio ambicioso en su aportación a *Doscientos años de narrativa mexicana*, la antología a cargo de Rafael Olea Franco. Caracteriza la novela como “obra que rompió con buena parte de los parámetros narrativos decimonónicos, razón por la cual en su momento la recepción de esta obra fue nula” (261). Posiblemente la recepción “fue nula” más por razones logísticas, su publicación en un periódico de difícil acceso, que por su carácter estético innovador.

Éste, no obstante, no es el lugar para discutir amplia y detalladamente la supuesta modernidad de *Por donde se sube al cielo*.<sup>27</sup> Sin embargo, me permito formular la hipótesis de que la inclusión de “El sueño de Magda” ubica la novela mucho más en un contexto de un romanticismo acartonado, que en el de la narrativa modernista. Magda, la protagonista de *Por donde se sube al cielo*,

<sup>27</sup> Remito para este propósito al capítulo 4.2 de mi *Die Entstehung modernistischer Ästhetik und ihre Umsetzung in die Prosa in Mexiko* (2005), donde también trato de reconstruir la génesis de las diferentes variantes de “El sueño de Magda” que encuentra su origen en uno de los *Nouveaux contes à Ninon* de Zola.

es parisina, como son (semi)parisinas las coristas que Gutiérrez Nájera describe en su narrativa corta. Magda es, sin duda, superficial y se rodea de objetos que sirven de disfraces, atraen la mirada y la manipulan, como ella misma manipula las miradas y se siente contenta cuando se sabe admirada por ellas. Mas Magda no es, de ninguna manera, *femme fatale* o vampiresa. Sigue siendo provinciana y no se encuentra a gusto en el mundo artificial formado por ella misma. Se le opone la imagen de Eugenia, hermana de Raúl, el futuro enamorado de Magda. Eugenia representa un mundo sano y seguro, “tendría a lo más dieciséis años, y era traviesa como una colegiala” (*Narrativa, I* 25), un mundo antes de la caída moral. A través de ella —y finalmente de la relación entre Magda y Raúl— se produce el nexo entre estética artificial y estética conservadora. Magda obtiene la oportunidad de dejar atrás su mundo frívolo e integrarse en el ambiente de los valores fijos de Eugenia y Raúl. En este contexto, el mundo meta se percibe lógicamente como anhelado y superior al entorno acostumbrado de Magda. Se trata, por ende, también de la posibilidad de escapar de la ilusión ofrecida por la estética de la artificialidad y alcanzar la tierra de la salvación en un entorno burgués normado. Las metáforas que acabo de usar remiten a “El sueño de Magda”. La protagonista se encuentra entre el cielo y la tierra. Después de una inundación, Magda se encuentra perdida sobre la torre de una iglesia. Escapó del peligro representado por el cielo, se enfrenta a un peligro aún mayor: el que representa la tierra, su regreso al mundo burgués. “No pudo ya ver nada: sus piernas flaquearon, dobló el cuerpo y cayó de cabeza sobre una aguja de granito” (92). Así termina su sueño. Mas, no sería lícito ver en ello una advertencia ante su inminente salida de la artificialidad, mucho más se trata de un presagio de lo difícil que va a ser el regreso a la “normalidad”: el despertar doloroso del sueño que Couto Castillo representaría magistralmente en “La canción del ajeno”. Del objeto deseable, en este contexto, no cabe duda.

Las narraciones tratadas pueden leerse bajo el marco común de una confrontación de la estética de la artificialidad (sobre todo en su formulación por Baudelaire) y una estética que representa valores tradicionales. La casi inseparabilidad entre criterios estéticos y éticos resulta clara en los textos de Gutiérrez Nájera. La nueva estética se reconoce, ejerce una fascinación tangible sobre narradores y protagonistas del Duque Job. Sin embargo, éstos la observan y discuten desde una perspectiva neutra. Gutiérrez Nájera aún no da el paso decisivo hacia la narrativa decadentista madura, no acepta la ilusión y el engaño producidos por la visión estética nueva. Sus figuras siguen siendo escépticas y en ningún momento cuestionan la validez de valores morales conservadores establecidos. Este marco común justifica la clasificación de los relatos mencionados como novelas cortas. *Por donde se sube al cielo* puede interpretarse, en este contexto, como la manifestación más clara de la tendencia mencionada. Su eje simbólico es, sin duda, “El sueño de Magda”. Alrededor de este relato, Gutiérrez Nájera construye la trama de la novela, toma prestado su *leitmotiv* de la novela corta: la estética de la artificialidad se describe, sus atractivos no se cuestionan, mas su aplicabilidad en el entorno cultural mexicano todavía se niega. Para que *Por donde se sube al cielo* realmente pudiera ser una novela modernista-decadentista, al Duque Job le faltaba, en 1882, una lectura decisiva: *À rebours* (1884). Sin esta lectura, el texto debe permanecer en el ambiente de la novela romántica tardía, a pesar de su ubicación en París y a pesar, precisamente, de la discusión de un nuevo modelo estético que se lleva a cabo a través del titubeo moral de su protagonista.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDELAIRE, CHARLES. *Poesía completa, Escritos autobiográficos, Los paraísos artificiales, Crítica artística, literaria y mu-*

- sical*. Javier del Prado y José A. Millán Alba, edición. Madrid: Espasa Calpe, 2000.
- BUSTOS TREJO, ALICIA. "Presentación". *Aventuras de Manon*. Web. 18 mar 2011. <<http://www.lanovelacorta.com/mantp.php>>.
- CLARK DE LARA, BELEM. "Manuel Gutiérrez Nájera, narrador ecléctico". Rafael Olea Franco, edición. *Doscientos años de narrativa mexicana. Siglo XIX*. México: El Colegio de México, 2010.
- CONTRERAS GARCÍA, IRMA. *La prosa de Gutiérrez Nájera en la prensa nacional*. México: UNAM, 1998.
- COUTO CASTILLO, BERNARDO. *Cuentos completos*. Ángel Muñoz Fernández, edición. México: Factoria Ediciones, 2001.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, MANUEL. *Obras XII. Narrativa, II. Relatos (1877-1894)*. Alicia Bustos Trejo y Ana Elena Díaz Alejo, edición crítica e introducción. México: UNAM, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Obras XI. Narrativa, I. Por donde se sube al cielo (1882)*. Belem Clark de Lara, prólogo, introducción, notas e índices. México: UNAM, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Obras IX. Periodismo y literatura. Artículos y ensayos (1877-1894)*. Ana Elena Díaz Alejo, edición crítica, introducción, notas e índices. México: UNAM, 2002.
- \_\_\_\_\_. "El 'Rafael' de Lamartine, II". *Revista Azul* (2 de septiembre de 1894). Edición facsimilar. T. 1. México: UNAM, 1988: 273-6.
- KURZ, ANDREAS. *Die Entstehung modernistischer Ästhetik und ihre Umsetzung in die Prosa in Mexiko*. Ámsterdam-Nueva York: Rodopi, 2005.
- PUPO-WALKER, ENRIQUE. "Notas sobre los rasgos formales del cuento modernista". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 1 (1972): 469-80.
- WILPERT, GERO VON. *Sachwörterbuch der Literatur*. 6ª ed. Stuttgart: Kröner, 1979.



## ESPERANZA Y MUERTE EN LAURA MÉNDEZ DE CUENCA

MARY CARMEN SÁNCHEZ AMBRIZ

*Nay, dearest, teach me how to hope,  
Or tell me how to die.  
There, take it, take my skipping-rope  
And hang yourself thereby.*

ALFRED LORD TENNYSON. "The Skipping-Rope"

Cuando un cuento es largo bordea las fronteras de la novela; y así ubicado, entre un género y otro, en una tierra de nadie literaria, empieza a ser considerado como novela corta o *nouvelle*. Quizá lo contrario sea igualmente cierto: al concentrarse, una novela coquetea con el relato largo o el cuento extenso. La decisión a veces recae en los editores o en los especialistas, que califican un texto (sobre todo cuando el autor no define sus intenciones) según lo que dicta la subjetividad de cada cual, no necesariamente una teoría o un modelo. En cuanto a la novela corta se trata de un género que ha tenido sus transformaciones y al que se llega a veces a partir de la duda (¿es cuento o novela?), una ubicuidad que parece ser una de sus características esenciales.

La historia novelística latinoamericana arranca en el siglo XIX con afanes expansivos; en estas latitudes el primer título reconocido como novela es *El Periquillo Sarniento* (1816), de José Joaquín Fernández de Lizardi, que excede las 600 páginas. Ese impulso de largueza tuvo sus respiros (incluso en Fernández de Li-

zardi), los cuales pueden cifrarse en el llamado ulterior de Amado Nervo a la brevedad: “Problemas formidables solicitan al hombre y a la mujer en el mundo moderno. Ni en la más apartada provincia se puede ya dedicar una vida al benedictinismo, y quien quiera decir algo útil, algo bello, algo noble, algo consolador a sus hermanos ha de decírselo brevemente” (www.lanovelacorta.com).

*La confesión de Alma* (1896) y *La Venta del Chivo Prieto* (1910), de Laura Méndez de Cuenca (1853-1928), han sido tratados en numerosas ocasiones como cuentos. Así los ubican Pablo Mora, por ejemplo, en la antología *Impresiones de una mujer a solas* (2006), y Roberto Sánchez Sánchez en el volumen *Simplezas y otros cuentos...* (2010).<sup>28</sup> El primer texto fue publicado originalmente en *El Mundo Ilustrado* el 26 de abril de 1896; en una gacetilla del mismo día se hace este anuncio: “Llamamos la atención de nuestros lectores hacia esta novela de doña Laura Méndez de Cuenca, escrita especialmente para nuestra publicación, y que de San Francisco nos fue enviada el mes actual” (Méndez, *Simplezas* 153).

*El Mundo Ilustrado* bautizó este texto como “novela”. El otro relato, *La Venta del Chivo Prieto*, vio la luz en el tomo *Simplezas*, aparecido en París en 1910; aunque fechado por la autora en 1902 se desconoce, mas se presume, si fue publicado con anterioridad en algún medio periodístico. Según un cierto consenso crítico moderno éstas serían las dos novelas cortas de Laura Méndez de Cuenca, y se acompañan, una seguida de la otra, en las recuperaciones recientes de su obra narrativa. Su extensión varía de entre 16 a 20 páginas, en un caso, y de 15 a 17, en el otro, dependiendo de la caja tipográfica y el tamaño de la letra. No serán estas características externas fundamentales a la hora de considerarlas como *nouvelles*, ya que la forma y extensión de la novela corta han variado del siglo XIX al siglo XX y más allá, así como ha cambiado la

<sup>28</sup> Las referencias de *La confesión de Alma* y *La Venta del Chivo Prieto* proceden de esta edición.

mirada crítica que observa este género literario híbrido. Más que abordar discusiones teóricas al respecto, nos concentramos aquí en las resonancias profundas de estos textos.

En ambos casos se trata de protagonistas femeninos, aunque de características extremas: una solterona culta que cree haber encontrado el último tren hacia la felicidad; y una dama rústica de armas tomar, sin límites geográficos ni éticos para conseguir lo que quiere.

Consideremos cada escrito por separado. *La confesión de Alma* guarda curiosas afinidades con *La vuelta de tuerca* (*The Turn of the Screw*), de Henry James, aparecida en ese mismo “fin de siglo”, aunque dos años más tarde (1898). Comparten la situación de una velada en la que surge un relato en torno a una mujer joven o de mediana edad no establecida matrimonialmente. El narrador en James es un hombre de apellido Douglas, quien toma como fuente de la historia el manuscrito que le fue entregado por una mujer. “Antes de morir”, informa, “me envió las páginas en cuestión”. En Méndez de Cuenca quien cuenta es un periodista que acude a una tertulia en la que una mujer, Bertha Wilson, habla de otra mujer con un perfil muy parecido al suyo; se describe a Bertha como “solterona de treinta y cinco, seca, desgarbada, bonita de facciones, aunque algo bizca del ojo izquierdo”, y:

Gastaba espejuelos de varilla dorada; sombrero y camisa de hombre, con chaleco y corbata de *idem* en los días lluviosos; pero en los plácidos y soleados, solía llevar una boina con plumas de gallo puestas al sesgo; y sólo en ocasiones muy solemnes, usaba prendas de vestir de corte elegante y propias de su sexo. Deleitaba *miss* Wilson por su instrucción, y la claridad de su inteligencia le permitía discernir sobre cualquier otro asunto por complicado que fuese.

La ecuación varía: Laura Méndez de Cuenca narra en primera persona masculina una velada en donde una solterona cuenta la historia de otra solterona; o Henry James toma como punto de arranque

a un narrador masculino que lee en voz alta a su público cautivo el manuscrito en donde una institutriz refiere sus tribulaciones.

La novela de James se maneja en un doble filo entre dos literaturas: la fantástica o de horror y la que se interesa por el desarrollo psicológico de los personajes; se puede estar hablando de fantasmas reales, digamos, o de fantasmas interiores. La novela de Méndez de Cuenca está ubicada en un “día de ahorcados” en San Francisco, California, cuatro ejecuciones en una jornada, “un verdadero festín de carne humana”, en cuyo contexto es relatada una historia íntima, una ejecución sentimental, sorda, callada, pero igualmente terrible; se va explosivamente de lo rojo a lo rosa. El personaje secundario, oscuro objeto del deseo, es en ambos relatos un soltero inglés; su extraña frialdad, considerada como parte del temperamento de una cultura (la flema británica), es la que ocasiona en las mujeres esos altos vuelos de la imaginación que las llevan luego al precipicio.

En los dos casos hay un desplazamiento quizá propio de la conversación en reuniones sociales, en donde se va de lo general a lo particular, y hay hasta un cambio de tono: en James empieza a hablarse de “apariciones” y se deriva en la historia de una institutriz enamorada de aquel que la contrata para cuidar a sus sobrinos, y al que sólo ve en un par de ocasiones, y luego se vuelve a lo fantástico; en Méndez de Cuenca el comentario de la nota roja del día se decanta en un relato que parece no ir por ahí, pues éste se da en torno a un amor no correspondido, aunque al final, para atar las cosas, se pide la horca para uno de los implicados en el romance.

Las mujeres crean, o alimentan (para sí mismas, sobre todo), el enamoramiento, ante hombres que parecen vivir en una realidad distinta a la de ellas. A la institutriz de James le bastan dos reuniones de trabajo, que no citas, para sucumbir a los encantos del caballero inglés; la mayor pasión nace con las prohibiciones: la institutriz nunca debería molestarlo, ni llamarle ni quejarse ni escribirle. El “no” o el “nunca” se vuelven un “sí” profundo, y ella intentará

por todos los medios atraerlo. En Méndez de Cuenca la protagonista, Alma Hyer, a la que se califica como “ingenua y bondadosa”, cree encontrar en Reginald Morton a la persona en donde se decantan sus expectativas románticas. Sentía Alma “como una imperiosa necesidad de rendirse solamente a un hombre superior en quien resaltaran cualidades morales que ella se habría esforzado en imbuirse”; y “creía preciso que el compañero que se elige para compartir la existencia, fuese tal, que al mitigarse los ardores sensuales por la posesión o por la huida de la juventud, pudieran perdurar la noble estimación y el respeto mutuos, como únicos y verdaderos lazos de la familia”.

Pero Morton es sólo un buen amigo (alguien que “se desmoronaba en amables pero frías atenciones por la dama”), como en James el tío de los pequeños Miles y Flora es sólo el impasible empleador de la institutriz. Las dos mujeres esperan un “algo más” que no llega pues existe solamente en su imaginación.

La muerte insufla, también, ambas novelas. Se refiere en James la misteriosa muerte de la institutriz anterior y esta presencia ausente se transforma en una obsesión que raya en el delirio. Y desde el arranque se relatan en Méndez de Cuenca los pormenores de los cuatro que subieron a la horca, y a medio texto se describe el velorio de un muchacho de veinte años, hijo único de una viuda. Unos versos del autor inglés Tennyson (pertenecientes al poema “The Skipping-Rope”) concentran la complejidad de los sentimientos en pugna:

*Nay, dearest, teach me how to hope,  
Or tell me how to die.*

[No, querida, dame una esperanza,  
O dime cómo morir.]

Así es: esperanza o muerte. Quizá sea el momento de abandonar a James. La coincidencia mayor entre *La confesión de Alma* y *La vuelta de tuerca* es haber diseñado complejas estructuras

narrativas en las que se despliega la abstrusa psicología de dos personajes femeninos, esos retorcimientos del alma que derivan en asomos al abismo. El valor de Méndez de Cuenca está en haberse anticipado a algunos de los recursos que usará James, aunque quizá éste habrá de llevarlos un poco más allá. La fuerza de *La confesión de Alma* estriba en un sistema de relaciones en el que una historia romántica simple adquiere resonancias amplias al atarla a un contexto de violencia cotidiana, y en donde el enamoramiento se convierte en otra forma de morir.

Laura Méndez de Cuenca atiende los rituales graves de la sociedad: los cuatro ahorcados, primero; el velorio del veinteañero, después; y la confesión religiosa, al final. Luego de tres años de serena amistad entre Alma y Reginald, una tarde se escuchan a lo lejos las campanas de una iglesia y éste pregunta qué significa ese doliente son. “Esas campanas convocan a los fieles a rezar el rosario y a confesar sus pecados”, responde Alma. “¡Confesar...! ¿Y de qué sirve el confesar? ¿Qué puede importar a un desconocido lo que hacemos y lo que sentimos?” “Eso, amigo, pagana-mente hablando, sirve de gran consuelo. Confesar es aliviar el pecho de un dolor que corroe; es compartir con otro la carga que nos abrumba, es pedir a la experiencia un consejo; es suplicar a una voz amiga que nos acaricie y nos consuele...”

Define Alma la confesión en ese sentido no religioso y actúa en consecuencia: declara su amor a Reginald, y éste le pide fríamente que lo olvide. Con los antecedentes ya dichos de las ejecuciones, que son el prólogo al relato romántico, no sorprende en este punto la imagen empleada por Méndez de Cuenca para definir ese instante: “Fue un latigazo descargado en carne viva”. Parece regresar al día de los ahorcados: “El sol continuó hundiéndose en una hoguera de nubes escarlata y dejó al desaparecer una mancha negra. ¡Escarlata y negro, colores que simbolizaban su vergüenza y el dolor inacabable que se le echaba encima con aniquiladora pesantez!”.

Para continuar, por si quedara duda alguna, en similares registros: “Lo que siguió no puede describirse sin que la garganta rompa en sollozos: Morton, con frases muy pulidas, dio tres o cuatro evasivas a las explicaciones de Alma; frases de esas que no matan, porque la vergüenza y el dolor no matan nunca si a su auxilio no acuden la ruptura de una arteria o el aniquilamiento de una víscera”.

Revisemos las citas anteriores, ¿qué hay ahí? Latigazos, hogueras, dolor, vergüenza, aniquilamiento, vísceras... ¡Una carnicería tremebunda! Es Bertha Wilson quien cuenta la historia en la tertulia, solterona ella misma, y que parece haber cerrado sus puertas al enamoramiento de los hombres: ella acompaña a Alma en su pena, entiende su dolor, y la compadece. Quizá por eso existe cierta exageración en la forma de relatar el incidente, como solidaridad de género. Mas no será Bertha Wilson sino el periodista, al que se vuelve al final, quien pida la horca para Reginald Morton.

Hay afinidades con Dostoievski y *Las noches blancas* (1848), cuento largo o novela corta en donde los papeles se invierten: será el hombre quien confiese su enamoramiento y reciba la negativa como latigazo en carne viva. Con una conclusión distinta: “Dios, un momento de felicidad, ¿no es eso suficiente para colmar una vida?”.

Vida colmada o corazón destruido: entre esas posibilidades parecen vagar hombres y mujeres en el relato romántico del siglo XIX, aunque no debe olvidarse que el contexto social representado por Laura Méndez es adverso para la condición femenina. En *La confesión de Alma* se habla de uno de los ahorcados de ese viernes, un pescador griego, que mata a su mujer por intentar emanciparse; y en su degradación Alma Hyer termina refugiada en casa de unos parientes en el sur de San Francisco y llevando la contabilidad en una licorería de los suburbios, mientras que Reginald logra, mediante un matrimonio por conveniencia, hacerse de una finca de café en Centroamérica. A propósito de Bertha Wilson,

quien ha adoptado una forma de vestir masculina, se refieren sus intentos por destacar en “una sociedad como la nuestra, en la que un hermoso perro o un caballo de alzada son tenidos como cosa de más valía que una mujer bella y de corazón bien puesto”.

Con frecuencia Laura Méndez tuvo que navegar a contracorriente. Por ser una mujer con iniciativa fue de hecho acusada de ser marimacha o “virago desafortada”. La relación que tuvo con Manuel Acuña la marcó en la sociedad mexicana de entonces: fue amante del poeta, engendró con él un hijo —Manuel Acuña Méndez— que falleció a los tres meses de nacido, a ocho semanas de que Acuña decidiera quitarse la vida. Al parecer el famoso “Nocturno a Rosario” pudo estar inspirado también en Laura Méndez.

El haber sido amante y madre soltera tuvo consecuencias en su carrera literaria. Acudió en su ayuda el poeta Agustín F. Cuenca, quien la apoyó en el embarazo, el parto y en la trágica muerte de su hijo, y se casó con ella: engendraron siete hijos, de los cuales sólo dos llegaron a ser adultos. Para la investigadora Mílada Bazant, “el auxilio generoso que Agustín prestó a Laura le salvó a ésta del honor, pero no impidió las habladurías, pues las señoritas ‘honorables’ no tenían relaciones sexuales extramaritales”. Por algo Laura Méndez llama al “qué dirán” como un eterno censor.

Enviuda en 1892. Esa condición le da cierta independencia y le permite desarrollarse como escritora, docente, periodista y editora de la *Revista Hispano-Americana* durante su estancia en San Francisco, que es de donde envía a *El Mundo Ilustrado* en 1896 *La confesión de Alma*. Hay, pues, algo de Bertha Wilson en Laura Méndez de Cuenca.

Algo o mucho de Bertha Wilson, y muy poco, quizá, de Severiana, protagonista de *La Venta del Chivo Prieto*, oriunda de Burgos, España, que se asienta con su marido Desiderio en un lugar de Veracruz llamado Las Palmas, “gachupina de pelo en pecho, pizpireta, graciosa, de corta estatura y ojos muy decidores”, a la que curiosamente se le describe como “desalmada”. De oficio prestamista o usurera.

En Las Palmas (sitio imaginario creado por la autora) rechazan a los extranjeros; para llevar la contra, decide ella montar un mesón. Así nace La Venta del Chivo Prieto: “El nuevo trato prendió, como le prendía a Severiana todo lo que inventaba. La usurera determinó entonces añadir dos habitaciones en el piso alto, para hospedaje de viajeros acomodados, con la perversa intención de darles en el chollo a los palmeños que tanto odiaban a los huéspedes”.

El tono sarcástico y hasta despiadado de la narración marca las distancias de la escritora con los personajes:

Dale que dale aparejando acémilas y ensillando caballerías, Desiderio, el mentecato que había tomado por esposa a la usurera, vio transcurrir los días de varios años, contemplando la salida del sol, bañándose en las rosadas tintas de la aurora o en el ropaje gris de la tarde, al ponerse el astro. Indiferente a los cuadros bellos de la naturaleza, atendía solamente a cercenar en el pesebre el forraje, pues al dedillo sabía que como diese a las mulas la mitad siquiera de la pastura cobrada en el mostrador, o no mojase la paja, o se le pasara mezclar aserrín con la cebada, tendría que habérselas con su costilla.

De Severiana y Desiderio nace Máximo, “una cadena de flores enlazando dos fieras salvajes”. Aquí la autora discute las teorías científicas de la época, según las cuales la pobreza y hasta la maldad se traían en la sangre, eran propias de las clases bajas; de esas posturas teóricas surge, por ejemplo, *Santa* (1903), de Federico Gamboa. Y en contra de esas ideas crece Máximo: “En generosidad y abnegación no había quien le arrebatara la palma; y si del colegio de Puebla, donde sus padres lo pusieron a educar, sacó amplios conocimientos y modales atildados, no perdió por ello ni la sencillez rústica ni el aire franco de quien crece apartado de los centros sociales”.

Las distancias son grandes entre Alma Hyer y Severiana; sin embargo, en algo coinciden: en un momento de sus vidas ambas consagran su existencia a un hombre, Reginald Morton en

un caso, y el hijo Máximo en el otro, por el que Severiana está dispuesta a hacer cualquier cosa, incluso matar, o pedir al marido que asesine. En esa fórmula del amor desaforado es como Severiana construye su castigo, por una confusión nocturna en donde un huésped, al sentir temor de que lo asalten, abandona intempestivamente el cuarto y el muchacho, que andaba de fiesta, toma sin saberlo el lugar de ese huésped en la cama... Es decir, Alma Hyer tiene un verdugo, el frío inglés que rechaza su amor y la condena a una muerte en vida; y Severiana se convierte en su propia ejecutora al matar, u ordenar que así se haga, lo que más quiere en el mundo. De nuevo, siguiendo a Tennyson, no hay esperanza sino muerte; o una esperanza mal fincada, la ambición, que se transforma en muerte. Aunque la autora parece estar pensando no en el inglés Tennyson sino en el estadounidense Edgar Allan Poe en la parte final de *La Venta del Chivo Prieto*: “Severiana arrancó la sábana del rostro del muerto. La luna, bogando en todo su esplendor por el cielo enteramente despejado en aquel instante, descendió indiscreta y amorosa a besar los labios de Máximo que la muerte había sorprendido sonriendo en sueños”.

Poe, sí, por ese apego a lo tremebundo, pero también, o sobre todo, Émile Zola y *La bestia humana* (*La Bête Humaine*, 1890), novela que seguramente toma en cuenta Laura Méndez al construir su historia, pues incluso, como guiño al lector, bautiza a la protagonista como Severiana cuando en Zola el personaje femenino se llama Séverine Aubry.

En Zola, el ambiente ferroviario en donde ocurre la historia (captado hermosamente por Jean Renoir en una cinta de 1938) sube a los destinos que ahí se confrontan al tren del progreso, un tren sin freno, una máquina que deja víctimas en su marcha y con un porvenir indiferente hacia la sangre vertida. Las vías del ferrocarril son también vidas que se entrecruzan de modo acelerado, y el choque es siempre una posibilidad. En la obra de Zola hay un crimen original: el subjefe de estación Roubaud se percata de que su joven esposa ha sido por años amante de uno de los presiden-

tes de la compañía tranviaria para la que trabaja, un hombre de apellido Grandmorin, quien ha protegido a Séverine desde niña, y por celos Roubaud decide matarlo. El asunto es aún más turbio pues Grandmorin tiene fama de acosar jovencitas, y podría haber incluso tenido relaciones con la madre de Séverine, por lo que se sugiere incesto. La furia de Roubaud lo lleva a golpear salvajemente a su esposa y planear la venganza.

La mujer es en Zola un objeto del deseo violento por partida doble o triple: violada por el protector, golpeada por el marido y chantajeada y llevada a la cama por otro figurante, Jacques Lantier, testigo del crimen. Distinta en esto, como se ve, de la Severiana de *La Venta del Chivo Prieto*, ella misma es un tren que parece no poder detenerse, y con un marido que es más bien empleado suyo y que asesina bajo sus órdenes. Unidas las Severianas, acaso, en la complicidad del asesinato.

Laura Méndez de Cuenca fue una autora que se mantuvo siempre al día en sus lecturas. Como viajera constante, estaba informada de lo que se escribía tanto en el norte de América como en Europa. Aunque sus mayores apegos se encuentran en la literatura en lengua inglesa, es claro que leyó a Zola y que le atrajo de *La bestia humana* esa percepción del camino como avance hacia el abismo. Lo “bestial” aparece desde el primer párrafo de *La Venta del Chivo Prieto*, en donde se juega con las transformaciones posibles de quien relata la historia. Escribe: “Ninguno que lea el sucedido que voy a referir, podrá poner en duda su veracidad, para inventarlo sería menester haber sido engendrado pantera y nacido hombre por verdadero capricho de la suerte”. Queda la duda de si esa transformación posible sea de animal a humano (“hombre” como representante de la humanidad), o de pantera a persona del sexo masculino. En tal caso, las condiciones convocadas en ese primer párrafo adquieren presencia en el texto; se narra desde esas figuras o con una combinación de ellas, lo que acaso explica el temperamento sanguinario y cruel desde el que se cuenta el drama, de enorme crudeza a la hora de califi-

car, o descalificar, a Severiana, y al que incluso se puede acusar de cierto tremendismo. Un tremendismo que viene tanto de Poe como de Zola. En esta zoología peculiar, el Chivo Prieto del título es también una bestia humana.

Este sentido de lo inevitable, de trenes condicionados a chocar, es acaso lo que provoca la muerte de Máximo; la sobreprotección de la madre, y el anhelo por crearle condiciones económicas favorables, lo pone en el punto en que será ejecutado. Es el progreso de Zola y su capacidad constructora/destructora; y también acaso la noción de que no se puede ir más allá de lo que marcan las herencias (cuando Máximo parecía ser una prueba en sentido contrario), lo que en *La bestia humana* se define como “taras hereditarias”.

Laura Méndez de Cuenca entiende que toda narración implica una metamorfosis. El “yo” narrativo está en constante cambio, se inventa o reinventa de relato en relato, es un personaje más en el orbe de la historia y es también el punto de vista interesado desde el cual se revisan los destinos de los protagonistas. De ahí que se pueda ir de la comprensión de Alma al rechazo de Severiana, porque aunque se trate de la misma escritora no es la misma “voz” la que cuenta ese par de relatos. Según Pablo Mora, las de Laura Méndez son

historias escritas sobre seres humanos universales, con un estilo ausente de recargamientos morales o de prejuicios o abusos retóricos, en las que el lector era quien sacaba las últimas conclusiones. Laura, la viajera y observadora de las costumbres sociales e individuales, también conocía el corazón humano y, como Chejov, Pushkin, Wilde o Balzac, contaba historias que podían estar protagonizadas por extranjeros citadinos y mujeres del campo, o bien madres e hijos, o patronas y sirvientes que resolvían sus diferencias amorosas, sociales y raciales a través de acciones muy humanas y crueles — instintos de venganza, envidia, avaricia, etc.— dentro de una involución de las costumbres.

La coincidencia con Henry James, señalada páginas atrás, quizá tenga otros ecos, y es posible que Laura Méndez de Cuenca hubiera podido asumir un par de postulados suyos acerca del arte de la ficción. El primero: “La ventaja, el lujo, así como el tormento y la responsabilidad del novelista, consisten en que no tiene límite lo que pueda intentar como ejecutante: no hay límites a sus posibles experimentos, esfuerzos, descubrimientos, triunfos” (Besant, *et al* 88). Y también: “Una novela es un ser vivo, uno y continuo como cualquier otro organismo, y en proporción a su vida se descubrirá, creo yo, que en cada una de sus partes hay algo de cada una de las otras partes” (Besant, *et al* 97).

La novela como organismo. A ello se acerca Laura Méndez de Cuenca en *La confesión de Alma* y *La Venta del Chivo Prieto*. ¿Cómo entender, si no, esos desplazamientos de la nota roja a una crónica social, y de ésta al relato romántico referido en la tertulia? En los ahorcamientos hay historias de amor ocultas; y en el amor, o el desamor, hay muerte y tortura. ¿O cómo valorar a una mujer que cifra su felicidad y su desdicha en una ambición sin límites?

Como quería James, la de Laura Méndez de Cuenca es una intensa mirada que en sus mejores textos narrativos logra captar “el color, el relieve, la expresión, la superficie, la sustancia del espectáculo humano” (Besant, *et al* 95).

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAZANT, MÍLADA. *Laura Méndez de Cuenca, mujer indómita y moderna (1853-1928)*. México: Biblioteca Mexiquense del Bicentenario, 2009.
- BESANT, WALTER, *et al*. *El arte de la ficción*. México: UNAM, 2006.
- DOSTOIEVSKI, FIODOR M. *Cuentos completos*. Bela Martinova, edición, prólogo y traducción. México: FCE-Siruela, 2010.

- JAMES, HENRY. *La vuelta de tuerca*. José Bianco, traducción. México: Editorial Leega, 1985.
- MÉNDEZ DE CUENCA, LAURA. *Impresiones de una mujer a solas: una antología general*. Pablo Mora, selección y estudio. México: FCE-FLM-UNAM, 2006.
- . *Simplezas y otros cuentos...* Roberto Sánchez Sánchez, edición crítica, estudio, notas e índices. México: UNAM, 2010.
- NERVO, AMADO. “Brevedad”. *La novela corta: una biblioteca virtual*. Web. 2 feb 2011. <<http://www.lanovelacorta.com/ban.php>>.
- SÁNCHEZ AMBRIZ, MARY CARMEN. “Tras las huellas de una poeta combativa”. *Tierra Adentro* (2010): 60-3.
- ZOLA, ÉMILE. *La bestia humana*. México: Gernika, 1995.

## EN BUSCA DE UNA POÉTICA DE LAS NOVELAS CORTAS DE AMADO NERVO

ANA VIGNE PACHECO  
Universidad de Toulouse

*La nouvelle viaja ligera de equipaje, lo  
que no implica que el viaje sea corto.*

MICHEL BRAUDEAU

Allá por el año 1896 el joven Rubén Darío publica en Buenos Aires *Los Raros*. Esta colección de 19 autores elegidos por el cronista es una obra “entusiástica hasta el deslumbramiento, panegírica de literatos afines, sustentada en copiosas fuentes —tanto originales como de segunda mano— y difusora en lengua española de lo que consideraba lo más moderno y valioso de la literatura de su tiempo” (Arellano 41-2). El libro se compone de 19 medallones que van de Leconte de Lisle a Eugenio de Castro y, entre los 14 autores franceses presentes aparece Villiers de L’Isle-Adam. Del hombre dice Darío: “Es un ser raro entre los raros. Todos los que lo conocieron conservan de él la impresión de un personaje extraordinario”. Y sobre el escritor, añade: “Si genio es el que crea y el que ahonda más en lo divino y misterioso, Villiers fue genio” (301-2).

Amado Nervo (1870-1919) que tenía 19 años cuando murió Villiers no lo pudo conocer personalmente pues aún andaba en Zamora, Michoacán, sin resolver el dilema entre dedicarse al derecho o meterse a seminarista. Lo cual no le impedía leer cuanto

libro caía en sus manos, regresar a Tepic, Nayarit, para ocuparse de su madre y hermanos y también buscar novia.

Hacia 1892, ya resuelto el dilema, lo encontramos de periodista en los diarios de Mazatlán, y con deseos de tentar suerte en la capital mexicana, integrando la nueva escuela modernista. Por sus crónicas mazatlecas, podemos comprobar sus lecturas de autores franceses (Dumas, Zola, Maupassant) y su admiración por *Azul...* (1888) de Rubén Darío. ¿Habría leído ya a Villiers o lo descubriría solamente por medio del poeta centroamericano? Pregunta difícil de responder con certeza.

En 1896, después de la muerte de su mentor Gutiérrez Nájera, Nervo ya forma parte de los jóvenes cronistas de renombre de la capital e intima con futuros escritores conocidos como Luis G. Urbina, José Juan Tablada y Jesús E. Valenzuela, entre otros.

Este núcleo de artistas e intelectuales seguramente leyó y comentó el breviario de lecturas darianas apenas se dio a conocer en México, pero esto no permite contestar de manera rotunda a la pregunta formulada. Lo seguro es que Nervo ya había escrito narrativa corta como *Esmeralda* (1895) y *La diablesa* (1895) y que, tomando en cuenta su conocimiento de la lengua y de la literatura francesas, es muy probable que ya había leído al magnífico autor de los *Cuentos crueles* (1883), y que el texto de Darío no hizo más que confirmar la “modernidad” del aristócrata bretón.

Así en la carta abierta de 1897 dirigida a Victoriano Salado Álvarez, gran adversario del modernismo radicado en Guadalajara, Nervo defiende la nueva escuela enumerando a los maestros del simbolismo francés al lado de Poe, otro de los “raros” darianos, del cual dice el nicaragüense, “Ariel hecho hombre, diríase que ha pasado su vida bajo el flotante influjo de un extraño misterio” (262). Escribe el joven poeta:

Usted reprocha principalmente al modernismo y parece ser ésta su razón moral: que no es una escuela adecuada al país. En buena hora, mas yo pregunto simplemente:

—¿Es buena o es mala esta escuela?

Si es buena, hacemos bien en seguirla... [...]

Si es mala, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Villiers, Edgardo Poe y, ¿qué digo?, Isaías, Daniel, San Juan Evangelista, es decir los genios más grandes acaso de la humanidad, o los genios a secas, si usted quiere, son unos extraviados; y por mi parte hallo honroso extraviarme con ellos (*Obras II*: 342, las cursivas son mías).

Luego, continúa definiendo la estética modernista que revela una gran deuda con la estética simbolista de la cual Villiers es uno de los máximos representantes en la prosa:

Porque el modernismo va, seguramente, hacia dos grandes fines: el símbolo y la relación. El símbolo que, sutilizándose será el verbo único del porvenir; ejemplo la música que cada día extiende su reinado, porque estando en las fronteras de lo inmaterial es la sola que puede traducir ciertos matices del espíritu moderno; y la relación que ata a los mundos en un imponderable abrazo, ejemplo, el color y el aroma que siendo dos vibraciones tienen el uno del otro algo en sí mismos, de tal suerte, que en el aroma de la violeta hay color lila y en el matiz del lila hay aroma de violeta (*Obras II*: 342).

Este simbolismo presenta una gran similitud con la poesía, como observa Mallarmé en una carta dirigida a Villiers a propósito de los *Cuentos crueles*: “Oscuro y querido malvado: a todas horas leo los *Cuentos*, desde hace varios días; he bebido el filtro sorbo a sorbo... Has puesto en esta obra una suma de Belleza extraordinaria. Una lengua verdaderamente divina en todas partes. Algunas de tus *nouvelles* contienen una poesía sorprendente que nadie igualará: todas, sorprendentes” (Villiers 1260, la traducción es mía).

Marcel Schwob, un “raro” del cenáculo de Mallarmé que se le escapó a Darío en su libro, es otro escritor que cultivó también la prosa simbolista y ejerció una influencia importante en la escritura de la novela corta. Muy saturado de literatura inglesa (mantuvo una correspondencia importante con R. L. Stevenson y tradujo a Oscar Wilde, entre otros), sus *nouvelles* *El rey de la máscara de oro* (1892) y *El libro de Monelle* (1894) fueron seguramente lecturas nervianas de juventud.

En el primer libro aparece una veta fantástica y erudita que proporcionará una técnica de escritura llamada más tarde por la crítica “marquetería textual”, pues los textos mezclan realidad y ficción en un entramado perfecto. (Es lo que más adelante va a perfeccionar Borges en sus ficciones.) Y en el segundo libro, la presencia de aforismos junto con narraciones poéticas conducirán a la creación de relatos con un contenido narrativo mínimo, una suerte de texto de “evocación poética” que busca ante todo producir una sensación artística, una “impresión”.

Este trabajo se propone rastrear la emergencia de una poética nerviana de la novela corta a partir de puntos de convergencia con estos escritores en el campo de la narrativa corta, llámesele cuento, *nouvelle*, novela corta o novelín, como la califica Neruo en *El diablo desinteresado* (1916). Y de hecho, estas numerosas apelaciones indican muy claramente que en el centro de la reflexión destaca el problema de la definición de este género literario.

En los clásicos diccionarios de la lengua española la definición de “novela corta” no existe. Entonces, consultando el Larousse en francés, en la rúbrica “nouvelle” aparece lo siguiente: “Género que puede definirse como un relato, generalmente breve, de construcción dramática (unidad de acción, y presencia de pasajes dialogados), que introduce a personajes poco numerosos cuya psicología no se estudia salvo si ésta aclara sus reacciones con el acontecimiento que ocupa el centro del relato” (2197).

De manera que, partiendo de las nociones anteriores, bastante reductoras por cierto, las dos características fundamentales para elaborar una novela corta serían la brevedad y la simplicidad, por medio de una representación mimética de la realidad. Por lo tanto, la *nouvelle* vendría siendo como una “unidad narrativa”, a veces realista, a veces haciéndose pasar por un relato verídico, que transmite frecuentemente una verdad incluso por vías fabulosas, lo que le permite colindar con muchos otros géneros breves fronterizos como la alegoría, el apólogo, el poema en prosa, o la crónica. La confusión con el género gemelo del cuento surge a

menudo ya que muchos autores (especialmente los franceses por la ambigüedad semántica de los términos “*nouvelle*” y “*conte*” en su lengua) califican de una u otra forma un mismo tipo de texto.

En la colección de relatos *Almas que pasan* (1906), Nervo propone en tono burlón una receta para confeccionar un cuento:

Es cierto que para escribir un cuento suele no necesitarse de la imaginación; se ve correr la vida, se sorprende una escena, un rasgo, se toman de aquí y de ahí los elementos reales y palpitantes que ofrecen los seres y las cosas que pasan, y ya se tiene lo esencial. Lo demás es cosa de poquísimo asunto: coordinar aquellos datos y ensamblar con ellos una historia, algo que acaso no es cierto actualmente, pero que lo ha sido; algo que tal vez en aquel instante no existe, pero que es posible y ha existido sin duda. Hacer que cada uno de los personajes viva, respire, ande, que la sangre corra por sus venas, que, por último, haga exclamar a todos los que lo vean en las páginas del libro: “¡Pero si yo conozco a esta gente!” (*Obras I*: 270).

Indudablemente, estos ingredientes y el modo de usarlos corresponden a la definición de la novela corta. Sin embargo, los consejos de Nervo que parecen defender lo que Ramón Sender considerará más tarde como la misión esencial del escritor, “hacer verosímil la realidad”, resultan a menudo ausentes en la práctica cuando leemos sus *nouvelles*. En eso estamos de acuerdo con el crítico Enrique Pupo-Walker que señala que la fantasía es lo que domina en sus prosas narrativas:

Lo que en realidad predomina en sus relatos es el vuelo y la fertilidad de su imaginación que, a veces se desborda para caer de lleno en la fantasía pura. Fantasía que, en parte, arranca de sus preocupaciones trascendentalistas que oscilaban entre la magia y la fe más ortodoxa. Fue hombre de temperamento hipersensible, que vivió asediado por una morbosidad sensual que, en sus cuentos, se traduce en una inquietante tensión nerviosa; tensión que es parte de su estilo (520).

En resumidas cuentas, ese gran defensor de la brevedad que Ner-vo fue siempre, encontró en la “*nouvelle*” la forma idónea para su escritura. Todos sus centros de interés, ya fueran científicos, filo-sóficos, amorosos o religiosos encontraron cabida en sus relatos cortos. No sólo porque, como dice al final de *El donador de almas* (1899): “Nuestra época es la de la *nouvelle*. El tren vuela... y el viento nos impide hojear los libros. El cuento es la forma literaria del porvenir” (79), sino porque Ner-vo fue también un escritor de aforismos (rimados o no) y pensaba que de los grandes clásicos de la literatura sólo sobreviven en nuestras mentes unas pocas páginas esenciales: “Si es cierto que no hay comedia, tragedia o drama que no pueda desarrollarse mucho mejor de lo que está en un solo acto, ni libro que no pueda caber en un capítulo (y eso tratándose de las grandes obras), nos complacerá sobremanera, ¿verdad, amigos míos?, pensar que nosotros, previsores, nos contentamos con escribir un solo acto” (*Obras II*: 852).

Ese mismo concepto lo hallaremos un siglo después en labios de Borges cuando comenta en una entrevista la supervivencia mental de las formas literarias breves frente a las formas extensas como la novela:

Por supuesto, una novela forma también una imagen en mi memo-ria, pero me parece menos “real” que una *nouvelle*. Poe dijo: “El poema largo no existe”. Podría decirse lo mismo de la novela. He leído y releído muchas veces *Crimen y castigo*, pero sólo subsisten tres o cuatro escenas en mi mente, mientras que hay poemas, en va-rias lenguas, que me acompañan por la calle, por los corredores de la Biblioteca o dentro de mi casa (Camp 30, la traducción es mía).

La mención de Edgar Poe, gran escritor de novelas cortas, recuer-da en esta cita su poética del poema corto que se puede aplicar de lleno a la *nouvelle*, y que está desarrollada en dos textos funda-mentales: “La filosofía de la composición” y “El principio poéti-co”. En ambos, el cuentista de Baltimore expone los tres aspectos esenciales para conseguir un texto logrado: que se pueda leer de

una sola sentada, que esté construido metódicamente y no con los desaliños de la inspiración desbocada y que tienda a producir el “efecto único”, objetivo primordial que debe dominar el fondo y la forma desde la primera hasta la última palabra.

Los dos ensayos fueron traducidos por Baudelaire al francés, al mismo tiempo que su colección de cuentos, *Tales of the Grotesque and the Arabesque*, entre 1857 y 1865. Y el poeta francés retoma los consejos de Poe en un texto que recuerda “El decálogo del perfecto cuentista” de Horacio Quiroga: “Si la primera frase no está escrita para preparar esa impresión final [de unidad, de totalidad], la obra fallará desde el comienzo. En toda la composición no debe deslizarse una sola palabra que no conlleve una intención, que no apunte, ya sea directa o indirectamente, al objetivo premeditado” (329).

El impacto en los medios literarios parisinos de los dos ensayos de Poe fue muy importante y justamente en 1865 el doctor Lefébure le escribe a su amigo íntimo, Stéphane Mallarmé, “Villiers va a meterse a escribir a la manera de Edgar Poe” (Villiers 1253).

Curiosamente, pensando que Villiers iba a escribir poemas, Lefébure está anunciando en realidad su famosa colección de *nouvelles*, primero intitulada *Historias taciturnas* o *Historias filosóficas*. Por qué no, ¿*Historias enigmáticas* o *Historias misteriosas*? O, a lo mejor, *Cuentos al hierro candente*, hasta encontrar el título definitivo: *Cuentos crueles*. Al final, la obra estará compuesta de 27 relatos cortos y uno en verso, publicados primero en revistas y periódicos y reunidos en un solo tomo en 1883.

El Villiers que leyó Nervo en sus años de formación es pues un escritor que ha asimilado conscientemente los preceptos de Poe en la escritura poética para aplicarlos a la *nouvelle*. Como dice Darío: “En los *Cuentos crueles*, libro que con justicia Mendès califica de ‘libro extraordinario’, Poe y Swift aplauden” (312).

Tomando en cuenta el temperamento poético del escritor francés (y el de Nervo, claro está), dicha adaptación a la prosa

de forma breve permite desarrollar características formales muy amplias y cultivar la exploración del mundo de los sueños y del inconsciente. Más que describir, se trata de sugerir.

Schwob, otro discípulo de Poe, enriquece a su vez la doctrina mencionada por medio de la aparición de un “fantástico de lo cotidiano”, lo que podría remitir al personaje mefistofélico de la novela corta nerviana, *El diablo desinteresado*, que mantiene la incertidumbre entre una intervención sobrenatural que “transforma” la vida del pintor o la simple intrusión de un hombre rico y bien relacionado que le da un providencial “empujón” para introducirlo en la alta sociedad parisina.

La incertidumbre que hallamos en Villiers al enumerar los títulos sucesivos de su colección de *nouvelles*, incertidumbre tanto genérica como temática, es equivalente a la dificultad de la clasificación de las obras cortas de Nervo. De modo que una crónica se puede deslizar dentro de un libro de cuentos y un poema en prosa cobrar un valor de “nouvelle” alegórica, como “El castillo de lo inconsciente”, incluido por Alfonso Reyes dentro de la recopilación póstuma de prosas breves nervianas publicada bajo el título *Cuentos misteriosos*.

Nervo y Villiers atacan al mundo moderno o huyen de él. En el primer caso, nos topamos con críticas sangrientas a los burgueses y su amor por el dinero que prevalece sobre los valores humanos. También denuncian el uso y el abuso de la técnica pues termina conduciendo a una deshumanización del hombre, el cual se encuentra totalmente manipulado por la publicidad y la ciencia, así como por la tiranía de las convenciones sociales que triunfan sobre los sentimientos más puros.

Frente a esta posición crítica y desengañada surge un mundo ideal donde reinan la poesía, el amor, la belleza y los valores espirituales que permiten la evasión de una realidad fea y desoladora que conlleva también la muerte y los amores desgraciados. Los textos que adoptan esa posición se sitúan a menudo fuera del tiempo, pertenecen a la literatura fantástica o revisten los hábitos

del poema en prosa. Frecuentemente, los protagonistas utilizan ideas y razonamientos filosóficos para expresar su horror del materialismo y refugiarse en las doctrinas que predicán el retorno de las almas y el engaño de las apariencias.

Dos elementos se destacan en las novelas cortas de Villiers y de Nervo: la ironía y la teatralización. Por lo tanto los narradores, generalmente personales pero que casi siempre presentan poquísimos puntos comunes con sus respectivos autores, adoptan un discurso irónico contra el mundo que los rodea e incluso contra los otros personajes.

En el relato de Villiers, “Dos augurios”, feroz crítica de la prensa y de sus magnates que sin piedad explotan a los pobres periodistas, aparece este diálogo entre un director de diario y un joven desconocido que va en busca de trabajo:

—Ya veo que el señor director olvida que soy to-tal-men-te desconocido.

Un silencio.

—Siéntese, por favor. Los negocios no se tratan así. Convento que por estos tiempos un desconocido es un mirlo blanco; sin embargo...

—Añadiría, señor —lo interrumpe, como quien no quiere la cosa, el aspirante a escritor—, que no tengo ni una onza de talento, que tengo una falta de talento... ¡magistral! Soy lo que se llama un “cretino” para la gente de mundo. Mi único talento es mi conocimiento de los secretos del boxeo inglés e irlandés, que se practica a puño cerrado. En cuanto a la Literatura, le declaro, que es para mí como una carta cerrada y lacrada con siete sellos.

—¿Qué dice? —exclama el director temblando de gozo—, se pretende usted sin ningún talento literario, ¡joven presumido!

—Soy capaz de hablarle a usted, acto continuo, mi ineptia en tal materia [...]

—¿Usted? No lo creo! ¡Ay, si fuera cierto! [...] ¿Ningún talento, dice? Pero, sabe usted, señor, ¿que hoy en día hay que ser un hombre excepcional para no tener ningún talento? [...] Y yo, señor, yo que le estoy hablando, llevo veinte años buscando un hombre ¡QUE NO TENGA TALENTO...! (567-8, la traducción es mía).

En Nervo la ironía suele presentarse de dos maneras: el propio narrador comenta entre paréntesis lo que está escribiendo para establecer una distancia con su texto, o le atribuye comentarios sarcásticos a un narratario que destruyen el tono serio del pasaje que va relatando la historia principal. Se trata pues de una estrategia discursiva de la digresión que va destejiendo el texto del interior, y que utiliza con habilidad la técnica teatral pues esos discursos insertados vienen siendo como los apartados de la comedia para entablar una complicidad con el espectador, o las didascalias que indican a los actores cómo deben representar su papel. Es también, claro está, una forma de metaliteratura que introduce la duda sobre la veracidad de lo narrado.

Veamos dos ejemplos en las novelas cortas nervianas. En el primer caso se trata del comienzo del capítulo IX de *El diablo desinteresado* cuando Cipriano, el protagonista, va a agradecerle al diablo su intervención que le acarreó fama, dinero y amor:

Caía la tarde (creo que esta frase hecha es muy oportuna para empezar el postrero capítulo del presente novelín); caía la tarde, o si te place, Fabio, atardecía...

No temas, empero, que te describa el crepúsculo con su “orgía de colores”. Aquel no era un crepúsculo orgiástico; muy decentito, al contrario, muy modesto, muy sobrio, apenas con el intento de un rosa salmonado.

En el boulevard Pereire todo era paz.

Una azulada niebla parecía inmaterializar las lontananzas (esa azulada niebla de París, ya descrita, que Cipriano encuentra más bella que todas las opulencias solares, y que da un tono tan delicado a cuanto envuelve, como si fuera el propio tul, la propia tela divina del ensueño... *Such stuff as dreams are made on!*) (*Obras I*: 308).

El segundo ejemplo se encuentra en *El diamante de la inquietud* (1917) y es la reacción mordaz del amigo-narratario cuando el narrador personal le explica la promesa que le hizo Ana María, su mujer actual, a su primer marido de meterse en un convento hasta que llegue la muerte y le permita reunirse con él. Los personajes

se ven designados al comienzo de sus réplicas como “el amigo” y “yo”; luego, la ironía va rebotando como una cascada con sus sucesivos niveles intertextuales:

EL AMIGO. (*Burlón*) —Esos juramentos que se hacen a los moribundos son la mejor garantía de todo lo contrario. ¿Te acuerdas de cierto cuentecito de Anatole France? Pues este delicioso y zumbón Anatolio refiere que, en un cementerio japonés, sobre una tumba recién cerrada, un viajero vio a una mujercita nipona que, con el más coqueto de los abanicos, soplabla sobre la tierra húmeda aún.

—¿Qué rito es ese? —preguntó el viajero—. ¿Qué extraña ceremonia?

Y le fue explicado el caso.

Aquella mujercita acababa de perder a su marido: el más amante y el más amado de los hombres.

En la agonía habíale hecho jurar que no amaría a ningún otro mortal mientras no se secase la tierra de su fosa.

La mujercita amante, entre lágrimas y caricias, lo había prometido... Y para que la tierra se secara más pronto ¡soplaba con su abanico!

YO. —No se trata de un alma japonesa, sino andaluza, amigo. No me interrumpas. Sigue escuchando... (*Obras I*: 285-6).

Los ejemplos citados revelan una imagen caricatural y degradada de la sociedad y de las relaciones humanas. De modo que el uso de la ironía, figura retórica fría, pone de realce la indiferencia cruel del mundo y de los hombres. De ahí el título de los cuentos de Villiers y las historias nervianas como el relato del suicidio de Esmeralda en la novela corta epónima, o el malentendido entre la pareja de *Una mentira* (1917), cuyo matrimonio está a punto de naufragar a causa de las lucubraciones del marido que teme pasar, ante la sociedad elegante, por un hombre que tolera el adulterio.

Esa crueldad no se manifiesta con actos violentos como ejecuciones capitales, torturas refinadas o ríos de sangre, que representan más bien la vertiente “decadente” de algunos escritores simbolistas. Tampoco surgen en las novelas cortas de Nervo el sadismo de Baudelaire, la necrofilia de Poe o la morbosidad de Schwob.

Se trata más bien de una crueldad moral que acarrea sufrimientos, ya que las víctimas padecen a causa de la naturaleza humana despiadada y egoísta, y del materialismo triunfante en todas las esferas sociales.

Así como el universo es cruel, el escritor se vuelve a su vez cruel. Primero para consigo mismo, como en el caso de Villiers que se vio a menudo despreciado por los directores de periódicos de tal modo que su ironía se tornó amarga; o en el de Nervo, cuya insigne misoginia a lo mejor esconde algunas calabazas de seguro bastantes amargas, pues sus heroínas resultan a menudo mujeres frívolas e interesadas.

En segundo lugar el escritor se muestra cruel para con el lector al mostrarle el mundo ruin que le rodea. Los hombres mezquinos, embusteros, egoístas y ávidos de dinero y de honores desencadenan su ferocidad y lo convierten en un ser rencoroso. De manera que, por medio de sus plumas afiladas que no son más que el cuchillo del literato, los autores ejecutan una suerte de venganza para poder soportar las heridas que la vida y sus semejantes les han ido infligiendo.

Sin embargo, la creación de un mundo bello e ideal es también otra respuesta a los agravios de la vida. La faceta poética, y más exactamente simbolista, que los críticos han venido atribuyendo a los escritores de este período aparece a nivel de la escritura y del interés que dichos autores manifiestan por el misterio, el mundo que se oculta tras las apariencias y las famosas correspondencias baudelairianas. La condesa Vera de la *nouvelle* de Villiers sigue viviendo en la habitación de su esposo únicamente porque éste se niega a aceptar su muerte:

Una fresca carcajada musical iluminó con su alegría el lecho nupcial; el conde se volvió. Y allí, ante sus ojos, hecha de voluntad y recuerdo, reclinada, fluida, sobre la almohada de encaje, su mano sosteniendo su espeso cabello negro, su boca deliciosamente entreabierto con una sonrisa voluptuosa que prometía el paraíso, tan

hermosa que incitaba a morir de amor por ella, ¡por fin! la condesa Vera lo miraba a medio despertar todavía.

—¡Roger!... dijo con voz lejana.

Se acercó a su lado. Sus labios se unieron en un gozo divino —que llevaba al olvido— ¡inmortal!

Y se dieron cuenta, entonces, que, en realidad, no eran más que un ser único (560, la traducción es mía).

De la misma manera, la Alda de *El donador de almas* de Nervo le promete a Rafael no alejarse por completo de su lado, aunque su alma ya no tenga un envoltorio mortal: “Vendré por las mañanas, con las buenas auras olorosas, y por las tardes, con los oros pos-treros del ocaso. Me oirás en la brisa que pasa, me aspirarás en el perfume que flota, me contemplarás en los lampos del alba, me sentirás en el júbilo de tu espíritu consolado” (*Obras I*: 224).

Nervo en esta novela corta, después de tratar el tema de la transmigración de las almas con mucho humor termina su relato con una defensa de la fantasía, pero introduciendo la duda a propósito del género al cual pertenece. ¿Será un cuento o una novela corta? “Este es el cuento del *Donador de Almas* que he tenido el placer y la melancolía de contaros. Guardadlo en vuestro corazón, y plegue al cielo que cuando la Quimera llegue hasta vosotros, la acariciéis con humilde espíritu y en alta contemplación, a fin de que no se aleje y hayáis de amarla cuando parta...” (*Obras I*: 226).

Marcel Schwob en su *Libro de Monelle*, escrito en 1894 a raíz de la muerte de su compañera Vise, una suerte de Amada Inmóvil *avant la lettre*, pues como Ana Cecilia Dailliez (1881-1912) murió muy joven y vivió totalmente alejada de los círculos intelectuales a los que pertenecía su amante, crea también una evocación poética de una muerta “sacralizada”.

Monelle (etimológicamente: la que está sola), figura profética, primero habla de manera exhortativa por medio de aforismos: “He aquí la palabra: destruye, destruye, destruye. Destruye en ti mismo, destruye alrededor de ti. Hazle un sitio a tu alma y a

todas las otras almas [...] Destruye, pues toda creación nace de la destrucción” (Schwob 253, la traducción es mía).

Luego, la joven muerta renace, no a través de un fenómeno sobrenatural, sino por la magia de la escritura poética y recargada de simbolismo de su amante inconsolable, que la multiplica incansablemente por medio de un sinnúmero de “hermanas” literarias:

Había un chico que solía jugar con Monelle. Era antaño, cuando Monelle aún no había partido. Todo el día lo pasaba a su lado, mirando cómo temblaban sus ojos. Ella reía por nada y él reía por nada. Cuando ella dormía, sus labios entreabiertos pronunciaban palabras buenas. Cuando ella despertaba, se dirigía a sí misma una sonrisa, sabiendo lo que vendría después [...] Durante mucho tiempo el chico se preguntó por qué se había ido sin decir nada. Pensó que no había querido estar triste a causa de su tristeza. Se persuadió que ella se había ido para socorrer a otros niños que la necesitaban. Con su lamparita moribunda, ella se había ido para socorrerlos, el socorro de una chispita que ríe por las noches (317-8, la traducción es mía).

Al concluir este corto estudio se confirma de nuevo la dificultad de la clasificación genérica de algunos textos breves en prosa, a ratos llamados novelas cortas a ratos cuentos o historias. Las colecciones del mundo hispánico, especializadas en este tipo de relato como las españolas *La Novela Corta* o *El Cuento Semanal*, en las cuales Nervo publicó varios textos, encasillan fácilmente las obras dentro de uno u otro de los subgéneros de la prosa breve. Sin embargo, al estudiar más de cerca a dos de los maestros de este tipo de literatura, Villiers de L'Isle-Adam y Marcel Schwob, ambos discípulos de Poe, nos percatamos que esos membretes no son tan fáciles de atribuir, y que dentro de los *Cuentos crueles* o *El libro de Monelle* las fronteras del género se borran, como también se borran en la obra en prosa nerviana, realizando una indudable hibridación genérica.

El hecho de que los preceptos poéticos de Poe fueron también un importantísimo aporte teórico para la elaboración de la poética de la *nouvelle* debe poner de relieve que más que el tamaño del texto para determinar si es cuento o novela corta, es necesario que el lector experimente un deslumbramiento al concluir su lectura. Ese fulgor repentino se vincula con el resplandor de ciertos poemas que siguen brillando en nuestras mentes a través del tiempo.

Lo dice Rubén Darío cuando habla de Villiers en *Los raros*: “Shakespeare y Poe han producido semejantes relámpagos, que medio iluminan, siquiera sea por un instante, las tinieblas de la muerte, el oscuro reino de lo sobrenatural” (305).

Y también lo dice Nervo en la última frase de su elogio de la brevedad: “Habremos sido como esos cocuyos de mi tierra, que fulguran misteriosamente en la noche, con fosfórea y furtiva luz, y a quienes no siempre el caminante puede seguir con la vista. Brillaron un instante y pasaron; mas el trémulo relámpago de oro bastó al viajero para ver la bifurcación del camino, ¡y ya no se perdió en medio de la noche!” (*Obras II*: 852).

Por lo tanto, los diferentes aspectos evocados a lo largo de este estudio, aunque *a priori* parezcan contradictorios, representan el ideal estético así como la poética del artista modernista, heredero del simbolismo-decadentismo europeo, que pretende, como aquel protagonista de *Bohemia sentimental* (1899) de Enrique Gómez Carrillo, “escribir novelas relativamente cortas, atrevidas, algo descuidadas aparentemente pero en el fondo muy artísticas, muy perversas y muy crueles” (Grass 314-5).

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARELLANO, JORGE EDUARDO. “*Los Raros*: contexto histórico y coherencia interna”. Alfonso García Morales, coordinación. *Estudios en el Centenario de Los Raros y Prosas Profanas*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998: 35-55.

- AUBRY, JEAN-PIERRE. *Le conte et la nouvelle*. París: Armand Colin, 2002.
- BAUDELAIRE, CHARLES. “Notes nouvelles sur Edgar Poe”. *Œuvres complètes*, t. II. París: Gallimard, 1976: 319-37.
- CAMP, ANDRÉ. “L’auteur et son double”. Entrevista con Jorge Luis Borges. *Le Magazine Littéraire* 259 (nov 1988): 25-32.
- DARÍO, RUBÉN. *Los Raros. Obras completas*, t. II. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950.
- GRASS, ROLAND. “Notas sobre los comienzos de la novela simbolista-decadente en Hispanoamérica (Amado Nervo y Carlos Reyles)”. José Olivio Jiménez, edición. *El simbolismo*. Madrid: Taurus, 1979: 313-27.
- GROJNOWSKI, DANIEL. *Lire la nouvelle*. París: Armand Colin, 2007.
- Le Grand Larousse*, t. IV. Larousse: París, 1987.
- MARCHAL, BERTRAND. *Lire le Symbolisme*. París: Dunod, 1993.
- NERVO, AMADO. *El donador de almas*. México: México Moderno, 1920.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas*, 2 tt. México: Aguilar, 1991.
- PUPO-WALKER, ENRIQUE. “El cuento modernista: su evolución y características”. Luis Íñigo Madrigal, coordinación. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Cátedra, 1993: 515-22.
- SCHWOB, MARCEL. *Le livre de Monelle*. París: Garnier Flammarion, 2008.
- VILLIERS DE L’ISLE-ADAM. *Œuvres complètes*, t. I. París: Gallimard, 1986.

### **III. NOVELAS EN CAMPO ABIERTO**



# UN REINO PRÓXIMO NARRACIÓN Y ENUNCIACIÓN EN LA NOVELA CORTA MEXICANA DE ASUNTO VIRREINAL

LEONARDO MARTÍNEZ CARRIZALES  
Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco

## I

La frase que encabeza este artículo alude a los términos del título que el editor de Mariano Silva y Aceves escogió para presentar la obra reunida del humanista michoacano del Ateneo de la Juventud: *un reino lejano* (Silva 7-40). Este título hacía suya una perspectiva dominante en la crítica especializada de la literatura mexicana del siglo XX de asunto virreinal, es decir, un punto de vista que destacaba la *lejanía* de los asuntos del “colonialismo” en relación con el presente de la enunciación de esta escritura.<sup>1</sup> En cambio, en estas páginas hemos invertido tales términos con el propósito de subrayar la *proximidad* intensa que el escritor “colonialista” sentía con respecto de su materia de trabajo y de la cual quería convencer a sus lectores.

<sup>1</sup> Tal punto de vista ya puede advertirse en los propios practicantes y promotores de esta corriente literaria. Sólo como ejemplo aludimos a los prólogos que Victoriano Salado Álvarez y Luis González Obregón escribieron para los libros de Julio Jiménez Rueda, *Sor Adoración del Divino Verbo*, y Francisco Monterde, *El temor de Hernán Cortés y otras narraciones de la Nueva España*, respectivamente (Jiménez Rueda, *Novelas* 61-4; Monterde, *El temor* 21-3). Un compendio de estas actitudes puede consultarse en Carballo (201-27).

La novela corta fue uno de los instrumentos narrativos que los escritores inscritos en esta corriente utilizaron para expresar dicha *proximidad*, darle forma y sentido en una sociedad que acababa de atravesar por un trance político cuyas claves culturales poco tenían que ver, aparentemente, con el pasado virreinal. La ilusión literaria que dio expresión pública a la pretendida cercanía del México revolucionario con el universo del virreinato encontró sus elementos constructivos en ciertas matrices culturales necesarias para hacer inteligible y pertinente en una comunidad de sentido la emoción estética de la *proximidad* del pasado. Entre las matrices culturales que hicieron posible la construcción de la novela corta de asunto virreinal en el México de los años diez y veinte del siglo pasado se destaca lo que en estas páginas se denominará *la erudición hispanomexicana*; es decir, un repertorio de conocimientos especializados acerca del pasado hispánico de México que fue desarrollado durante la segunda mitad del siglo XIX por personalidades como Joaquín García Icazbalceta, Manuel Orozco y Berra, Jesús Galindo y Villa, Luis González Obregón, Nicolás León y Carlos Pereyra, e integrada definitivamente por el Ateneo de la Juventud (Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Mariano Silva y Aceves, Artemio de Valle-Arizpe) en el debate literario mexicano que caracterizó la época del Centenario de la Independencia. El llamado “colonialismo” es un producto de este clima intelectual.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Al señalar a la *erudición hispanomexicana* como la matriz cultural dominante en el clima intelectual que hizo posible las letras “colonialistas” nos referimos a un campo de conocimiento sobre el pasado mexicano profesionalizado por la historia. A ese campo pertenecieron, tarde o temprano, los más notables y constantes practicantes de este tipo de literatura. Partimos de la hipótesis de que la narrativa “colonialista” es un subsistema del discurso científico y humanístico, al menos en la conciencia letrada, erudita y libresca de estos autores. En cambio, entre la novela histórica y la narrativa “colonialista” hay un común denominador temático (Castro 9-31) que se rompe en términos de estructura, recursos y propósitos literarios. Además, la organización del espacio social que estableció las condiciones de posibilidad de la novela histórica en México (Araujo 35-98) no corresponde en modo alguno con el correspondiente a la narrativa “colonialista”.

La erudición hispanomexicana integró un expediente de conocimientos que abrió paso a una experiencia de la temporalidad histórica de la nación mexicana que hizo *próximas* al horizonte de enunciación de los años diez y 20 del siglo pasado las *huellas* históricas de la Conquista, el Virreinato y la Independencia. Este horizonte actualizó enérgicamente tales *huellas* integrando al hombre de letras/erudito/narrador en un ciclo de larga duración (cuatro centurias), solidario y continuo. De acuerdo con las ficciones de esta figura de autor *el tiempo de la nación mexicana* era el producto del ciclo multiseccular aludido cuyas claves se podían advertir en el presente propio de su acto de enunciación.

El hombre de letras/erudito/narrador así constituido desarrolló diversas estrategias narrativas para convalidar dicha experiencia de la temporalidad histórica. Por ello decimos que dichas estrategias responden a una intención *didáctica*. La novela corta (Francisco Monterde, Mariano Silva y Aceves, Julio Jiménez Rueda, Genaro Estrada) se destaca entre esas estrategias en virtud de una plataforma enunciativa diseñada para difundir la certeza de la integración del México revolucionario en el ciclo Conquista/Virreinato/Independencia. El efecto literario de esta fusión de horizontes no sólo era preparado por el hombre de letras/erudito/narrador en el mundo de la diégesis, como habitualmente lo ha venido señalando la crítica al destacar temas, personajes y objetos de la rememoración narrativa (*v. gr.* Hernán Cortés, intrigas entre los representantes de los cuerpos organizados del poder virreinal, milagros, cortejos de estrados distinguidos, conjuraciones, devociones exacerbadas, travesuras de monjas y frailes), sino también en el dispositivo lingüístico-pragmático de la enunciación. El diseño de esta plataforma de enunciación del texto narrativo colonialista tiende a identificar al autor histórico y al narrador y, con ello, la experiencia erudita del tiempo pasado de la nación mexicana con la experiencia ficticia del pasado en sí.

En este artículo nos concentraremos en la descripción de este mecanismo de la novela corta “colonialista” con base en *El madri-*

*gal de Cetina*, de Francisco Monterde; un procedimiento eminentemente didáctico que se asienta con naturalidad en la novela corta gracias a la economía de sus pautas estructurales.

## II

Francisco Monterde (1894-1985) publicó la novela corta *El madrigal de Cetina* en 1918 junto con *El secreto de la escala*, “otra novela de corte colonialista”. Ese año corresponde al inicio del ciclo más significativo del movimiento literario conocido como “colonialismo”, constituido por textos cuyo asunto corresponde a “lejanos tiempos en [los] que figuran visorreyes y visitadores, fijosdalgos y conquistadores, frailes e inquisidores de la Nueva España”.<sup>3</sup> Un año más tarde, Mariano Silva y Aceves dio a conocer *Cara de virgen*. En 1923 Julio Jiménez Rueda escribió otra novela corta, *Sor Adoración del Divino Verbo*. Genaro Estrada publicó en 1926 *Pero Galín*, libro que descansa en la estructura de una novela corta a pesar de los recursos ensayísticos y cronísticos que, además de alargar la extensión del texto, contribuyen a criticar mediante figuras como la ironía y la parodia los presupuestos y los alcances del “colonialismo”. Sin embargo, estas novelas cortas no alcanzan para caracterizar el movimiento “colonialista” como una contribución significativa en el desarrollo de los lenguajes artísticos propios de este género. La riqueza de esta corriente se encuentra en otra latitud de la escritura; no obstante, su caudal es tan robusto que nos obliga a considerar con seriedad el modo en que hizo entrar en su curso a la novela corta. En términos literarios, el “colonialismo” fue una veta muy rica de textos descriptivos caracterizados por una constante oscilación genérica; incidentalmente, algunas novelas

<sup>3</sup> Estas palabras corresponden a Francisco Monterde, quien las escribió “a manera de subtítulo” en la primera edición de la novela a cargo de la Imprenta Victoria en 1918, según el comentario textual de la edición electrónica de este documento, por el cual cito *El madrigal de Cetina* en este artículo (Monterde [www.lanovelacorta.com](http://www.lanovelacorta.com)).

cortas se desprenden de estos procedimientos descriptivos en la expresión literaria de México hacia principios del siglo xx.

El procedimiento descriptivo fue recurrente en la escritura colonialista gracias a la voluntad *didáctica* que domina a quienes se inscribieron en esta corriente. El escritor “colonialista” es, antes que cualquier cosa, un estudioso de la historia mexicana que desarrolla sus empeños eruditos y sus facultades creativas con el propósito de destacar y difundir la emoción (*pathos*) del pasado; en su caso, específicamente, el pasado hispánico de México. Por tal motivo, la escritura literaria del “colonialismo” se articula con base en recursos organizados para suscitar en el lector la emoción de la huella permanente del tiempo en el escenario presente de la Ciudad de México. En este sentido, la descripción es un procedimiento del discurso tendiente a la *actualización* de los elementos del nivel semántico-referencial escogidos por el autor a la conciencia del lector.

El “colonialismo” busca una *inscripción* simbólica del paso del tiempo en la integridad histórica y social de la ciudad, sinécdoque de todo el país. Cada texto “colonialista” es una *inscripción* viva del tiempo mexicano. Por ello la escritura que nos importa reproduce minuciosamente, en el ámbito de la cultura literaria, las *huellas* o las *grafías* del paso y la permanencia del tiempo: muebles, vestimenta, arquitectura doméstica, monumentos públicos, modales, fiestas religiosas: *lugares de la memoria* de la nación mexicana de acuerdo con la lectura ideológica de la historia que los escritores “colonialistas” proclives al estudio del virreinato de la Nueva España llevaron a cabo. Así, la voluntad didáctica de la escritura “colonialista” procede de la intención que estos autores abrigan de presentar sus formas verbales como *grafías* que actualizan permanentemente el pasado gracias a la emoción estética. La descripción detallada, ornamentada, minuciosa es el recurso dominante de estas representaciones lingüísticas diseñadas con

el propósito de suscitar y, por ello, actualizar, la experiencia del tiempo pasado.

Como se planteó párrafos antes en este artículo, el clima intelectual en el que se hizo posible en México esta índole de representaciones literarias del pasado tiene como una de sus corrientes más importantes la erudición hispanomexicana de corte histórico, pues dicho ámbito de conocimientos especializados volvió verosímiles las descripciones de las cuales venimos hablando gracias a los materiales confiables que sus procedimientos de investigación habían arrojado. Esta corriente de estudios históricos se generalizó entre las minorías intelectuales del país durante la segunda mitad del siglo XIX como un recurso de la integración cultural de la conciencia histórica del país, al mismo tiempo que se acreditaba científicamente. Luego de autoridades y modelos de trabajo erudito como Lucas Alamán en la primera mitad del siglo XIX, personalidades como Manuel Orozco y Berra y Joaquín García Icazbalceta dedicaron la mayor parte de su trayectoria intelectual al cultivo de esta erudición; con ello, estos hombres de letras se convirtieron en un tesoro de información y en una fuente constante de esquemas de organización de los conocimientos sobre el pasado virreinal de México que todavía pueden reconocerse en los libros de Artemio de Valle-Arizpe, Francisco Monterde y Julio Jiménez Rueda, practicantes notables del llamado “colonialismo” en su vertiente narrativa.

Esta erudición, sustentada en autoridades y fuentes documentales cada vez más sólidas ante la crítica y el discernimiento propios de las disciplinas del conocimiento histórico, tuvo como propósito el reconocimiento del pasado de la nación mexicana en cuanto ésta tiene que ver con España. En consecuencia, tales estudios implican la llamada Conquista de México, su evangelización y su sometimiento a diversos procesos de dominación cultural. La noción de historia del virreinato así elaborada incorporó bajo esta sola denominación un período comprendido entre 1519 y 1810, aproximadamente. El ámbito indígena también se encuentra incorporado en esta noción, sobre todo en lo que concierne a las obras literarias

de conquistadores y cronistas, eje documental de la erudición hispanomexicana. Los informes del complejo elenco de estos autores terminarían por convertirse en el depósito primordial de la erudición hispanomexicana que nos incumbe en estas páginas y que, en última instancia, inflama la imaginación literaria de quienes se entregaron a la tarea de recrear estéticamente el espacio histórico del virreinato de la Nueva España. El prestigio que estas fuentes documentales tuvieron para el “colonialismo” se explica en gran parte gracias a la relativa novedad que implicaba en muchos casos la primera lectura social de obras como las de Alva Ixtlilxóchitl, Diego Muñoz Camargo, Diego Durán, Sahagún, Motolinia, Juan de Torquemada, Acosta, Pedro Mártir de Anglería, Acosta, Boturini y Clavijero, entre otros. Sin contar con el ya sólido crédito en la época dispensado a Cortés, Díaz del Castillo y López de Gómara (García 3-25).

La narrativa de ficción “colonialista” quiso delinear con mayor claridad (*describir*) el perfil de un objeto del conocimiento histórico de México que se venía abriendo paso en la conciencia pública no sin dificultades de orden político e ideológico. La recreación literaria del período virreinal tuvo como propósito el *deleite* propio de sus formas simbólicas y la *enseñanza* de las noticias correspondientes a uno de los repositorios de la nacionalidad mexicana que los autores de esta corriente estimaban como uno de los más importantes. El deleite literario cifrado en las narraciones “colonialistas” engendró una prosa que reclamaba sobre sí misma la atención del lector gracias al trabajo escrupuloso en todos sus niveles, desde el léxico y los regímenes de construcción sintáctico-gramatical, hasta las figuras de dicción y de pensamiento. Por lo tanto, la narrativa “colonialista” restituyó en la corriente de la lengua un contingente de voces (asociado con el período virreinal más ideológica que históricamente y no pocas veces sujeto a la falsificación) que ya no formaba parte de su caudal, y amplió el registro de la expresión verbal mediante archivos cultos que habían quedado almacenados sin vigencia. Es lícito para un lector contemporáneo de quien redacta estas líneas juzgar las descripciones

“colonialistas” como amaneradas e históricamente refutables. Sin embargo, la objetividad y la verdad no eran los ejes del espacio en que circulaba la escritura que nos incumbe, sino la *apariencia de verdad* (verosimilitud) construida con el fin de compartir la experiencia erudita del pasado que estos autores tenían de la nación mexicana. El *extrañamiento* suscitado en el lector por el aparato de esta prosa quería destacar la *novedad del pasado*, es decir, la reciente incorporación en el flujo de la cultura histórica de México de las noticias reunidas gracias a la erudición hispanomexicana.<sup>4</sup>

Es cierto que estos procedimientos abrieron el camino a *falsificaciones* de discutible gusto artístico, tal y como Genaro Estrada lo tematizó en *Pero Galín*; pero no es menos cierto que los mismos procedimientos, como también Estrada lo demuestra, aproximaron a la prosa narrativa con la densidad de sentido natural en la poesía gracias a un trabajo esmerado y cuidadoso. A este respecto, recordemos que los fragmentos de *Visionario de la Nueva España* (1921) acortan el desarrollo narrativo de la prosa “colonialista” gracias a procedimientos de concentración del sentido como la *alusión*, figura dominante en esta obra y una de las predilectas de los autores inscritos en esta corriente. El propio escritor desarrolló una observación metadiscursiva en su *Visionario* que sitúa dichas páginas en un contrato de lectura que convierte a los referentes históricos propios de la erudición hispanomexicana del período virreinal en imágenes, intuiciones, vislumbres captadas por

<sup>4</sup> Hemos recordado al lector de este artículo que los más constantes y notables pro-sistas del llamado “colonialismo” terminarían por acreditarse como hombres de estudio consagrados a la historia y crítica de la cultura literaria de México. Ahora quisiéramos añadir otro dato significativo. En el relato con valor historiográfico que estos autores construyeron acerca de las letras mexicanas modernas, atribuyeron sin discusión a la narrativa “colonialista” una dimensión de verdad. En este sentido, las ficciones “colonialistas” aparecen ante sus ojos como otro producto más de la erudición histórica. Más aún, en los manuales de historia redactados por personalidades como Julio Jiménez Rueda se otorga una atención definida y específica a la historia y los historiadores coetáneos del modernismo (*Historia* 261-8, 278). Carlos González Peña, por su parte, concede a la narrativa de asunto virreinal un valor histórico (242). En suma, de acuerdo con la mentalidad literaria de estos autores la historia y la literatura no se han distinguido todavía como productos de una misma matriz discursiva de raíz retóricopoética.

la emoción y el entendimiento en virtud de un refinado artefacto verbal cuidadosamente construido. Los elementos del dominio semántico referencial de esta prosa no son asuntos narrativos que deban desarrollarse, sino alusiones a un pasado que se actualiza en virtud de una escritura cuyos procedimientos de extrañamiento obligan al lector a centrarse en su propia materialidad verbal.

Salíamos después a recorrer la ciudad, huyendo de la vida moderna, para refugiarnos en los sitios más lejanos o en los lugares más inadvertidos, y así, en tardes de sol y en tardes sombrías, entrámonos por el barrio, el barrio desolado o alegre, que en México encuéntrase a cada paso; visitamos las capillas pobres, en donde hay nazarenos pobres vestidos de terciopelo y de moscas; detuvimos cien veces ante las portadas antiguas y cien veces recorrimos sus primores minuciosos; aprendimos de memoria las oraciones en latín embutidas en los nichos herrumbrosos; subimos a los campanarios y en más de una ocasión encontramos todavía, al volver una esquina o en la banca de un jardín solitario, a un hombre del siglo XVI (162).

*Visiones, vislumbres, alusiones* descifradas “en cada muro en donde una piedra de tezontle asoma por entre el encalado, en cada nicho polvoriento con un santo sin identificación, en cada patio en donde hay una fuente barroca”: metáforas y figuras que indican que el pasado virreinal mexicano se encuentra vigente hacia el siglo XX en el paisaje cotidiano; recursos sintéticos de la expresión verbal que tienden a borrar la distancia entre el pasado y el presente; imágenes literarias que construyen *el pasado en el presente*, fundidos en un solo horizonte.

### III

La novela corta se encuentra próxima a los mecanismos de la descripción colonialista en virtud de la economía de las líneas argumentales de este género del sistema narrativo moderno. La sencillez de la caracterización del mundo anímico de los persona-

jes también contribuye a esta proximidad. Entonces, la caracterización de la novela corta “colonialista” representada para nuestros intereses por *El madrigal de Cetina* tiene dos ejes: una descripción prolija de los *lugares de la memoria* mexicana que constituyen el escenario de la narración (v. gr. la primera zona construida de la ciudad española en el Valle de México alrededor de la llamada Plaza del Marqués frente a las casas antiguas de Moctezuma, solar cedido a Hernán Cortés para el levantamiento de la residencia reconocida oficialmente por las autoridades de la corona para el conquistador; el “recio caserón de calicanto que tenía el rudo aspecto de una fortaleza, con los muros lisos y altos” que Cortés donó a uno de sus soldados) y su orientación *didáctica*: la enseñanza de un *régimen de historicidad* (Hartog 19-41) construido gracias a los trabajos especializados de la erudición hispanomexicana. Un régimen alternativo, y aun contrario, con respecto de la historicidad funcional para los intereses del liberalismo triunfante en México que había primado desde 1867.

Descargado del compromiso de demorarse en el complejo aparato de una narración larga y compleja, Francisco Monterde construyó la trama de *El madrigal de Cetina* con base en tres etapas que podrían concebirse como las fórmulas de una demostración. En primer lugar, la presentación de los personajes en torno a un cortejo amoroso que se lleva a cabo en el estrado de la residencia de un viejo soldado de la Conquista de México; en seguida, la llegada de un agente externo que destruye la situación estructurada gracias al cortejo y abre el conflicto narrativo, representado en las figuras de un falso visitador de la Real Audiencia y su bellísima barragana; por último, la solución del conflicto generado por el agente externo.

Esta breve serie articulada de acontecimientos resalta la orientación didáctica de *El madrigal de Cetina*. En la mentalidad de Francisco Monterde (quien encarna la figura de autor *hombre de letras/erudito/narrador*), la novela corta no se ha distingui-

do todavía con claridad del depósito común de formas verbales alimentado por una escritura literaria de procedimientos básicamente descriptivos concentrada en el conocimiento del pasado. En el ámbito erudito de la narración sobre asuntos virreinales hay abundantes indicaciones sobre la índole que los propios autores atribuyen a sus textos. Estas indicaciones funcionan como normas de lectura y, sobre todo, legitimación de su propia perspectiva sobre el pasado y su importancia en el presente. Dicha legitimación implica, al menos, dos problemas: el valor historiográfico de las narraciones y la presencia del pasado virreinal en el México de la Revolución Mexicana. Estas indicaciones constituyen un entramado conceptual que se desarrolla en lugares editoriales de diversa naturaleza: epistolarios, artículos periodísticos, reseñas y, por supuesto, el cuerpo de las propias obras de creación, en cuyos fragmentos destinados para tal caso los autores han sentido la necesidad de explicar sus intenciones. En consecuencia, la novela corta “colonialista” construye por sí misma su identidad en un sistema de géneros del discurso historiográfico que en pleno siglo xx reclama todavía el reconocimiento y la incorporación de atributos literarios entendidos como recursos de la expresión eficiente, verosímil y persuasiva. Estamos ante narraciones que se construyen para circular entre un público erudito, capaz de entender las alusiones sobre las cuales se articulan las tramas que sirven al didactismo erudito del narrador “colonialista”.

#### IV

Los procedimientos constructivos de *El madrigal de Cetina* demuestran la primacía de esta actitud histórica en un autor como Francisco Monterde. Traigamos a cuento dos pasajes que, aunque funcionalmente ajenos entre sí, coinciden en una misma intención ideológica sólo atribuible al autor histórico que es la única figura capaz de conocer desde el presente de la enunciación de

la novela la información necesaria para la construcción de las siguientes metáforas.

Cuando se presenta a María Soledad, protagonista del cortejo que da inicio a la novela, se dice de ella que “fue hija de un conquistador hispano y [de] una de aquellas jóvenes princesas que se tornaron en siervas al caer en los brazos de los conquistadores”. Cuando María Soledad recibió el bautismo lo hizo gracias a “el agua bendita que reposaba en el hueco de una de las serpientes emplumadas que los indios esculpieron en andesita y que los santos misioneros utilizaron, invertidas, como pilas bautismales”. En seguida, se alude al crecimiento y educación de esta “doncella” mediante un párrafo que insiste quizá con demasiado énfasis en la representación del sincretismo hispanomexicano ya citada:

María Soledad vio, al crecer, cómo exprimían las aceitunas sobre las grandes piedras cilíndricas de los monumentos que los reyes mexicanos dedicaron a los astros, y el aceite que escurría entre los relieves y sobre los rostros de guerreros y sacerdotes que antes fueron teñidos con sangre, era después óleo santo para ungir a los que nacían y morían en la religión cristiana; y vio también cómo ahuecaban las piedras cosmogónicas de basalto, para moler el trigo candeal que mandó un día la señora reina doña Isabel, y cómo con la harina hacían pan de dios.

En este lugar del “envío” de la novela se anota un rasgo del escenario donde transcurre la vida de María Soledad: la finca construida por el viejo soldado en el solar que su capitán, Hernán Cortés, le había obsequiado. De esa finca se subraya lo siguiente: “flanqueaban el umbral de la casona dos cabezas de ídolos gigantes y sobre el dintel se erguía la Santa Cruz”. Este breve rasgo de la descripción de la vivienda de obvias resonancias simbólicas se duplica en el curso de la narración cuando María Soledad y el poeta cortesano que la seduce con el permiso de su distinguida familia y cuya figura evoca la de Gutierre de Cetina ven interrumpido uno de sus encuentros por “un golpe en la acera”, “neto y

brusco”, anticipación del giro que tomará el relato. Cuando los personajes salen a la calle en busca de los motivos que originaron el estruendo, se encuentran una vez más con el elemento arquitectónico que el narrador había destacado en la presentación de la casona.

Al abrir la puerta rodó por el umbral la cruz de piedra que ornaba el dintel; yacía desportillada, rotos los brazos, tendida entre las dos cabezas de ídolos gigantes que parecían burlarse, con sus rasgadas bocas, en un perpetuo sonreír enigmático. Andrea asomó empuñado un velón:

— ¡Ave María! ¡La Santa Cruz, por tierra! ¡Eso trae desgracia!

La narración silencia los motivos de este accidente. Sin embargo, induce, por asociación de escenas, la atribución de la responsabilidad de este “aviso” que traerá “desgracias” a un *natural* de la tierra mexicana, un *tepuzque*, figura silenciosa y huraña, “galán cetrino” de “ojos de azabache”, contrario al poeta cortesano. De allí en adelante, el *natural* de la nación mexicana fungirá como un guardián de la “doncella”, descendiente en parte de una “joven princesa” del Anáhuac. En efecto, el *tepuzque* acompañará en silencio la desventura amorosa de María Soledad ante las veleidades del poeta cortesano, salvará su vida “como fiel perro” y terminará sustituyendo al poeta a manera de un ángel protector y devoto, sencillo y fiel, por obra de su origen étnico una vez que aquél haya desaparecido como consecuencia de la intriga.

Si Francisco Monterde se propuso construir una fábula erudita sobre el prestigio de Gutierre de Cetina, materia regular en los conocimientos de quienes compartían entonces la erudición hispanomexicana, el desarrollo del relato cobra una dimensión didáctica que hace el elogio de los *naturales* de México. Como se ha visto, las claves sincréticas que Monterde inscribe en la postulación de su novela (la piedra de los sacrificios convertida en molino de olivas; la cruz flanqueada por ídolos prehispánicos) indican claramente el problema étnico que se debatía entre quie-

nes se interesaban durante los primeros lustros del siglo xx por esta clase de estudios y de ficciones literarias. En contra de la pretendida hispanofilia que habitualmente se asocia con la literatura “colonialista”, Monterde resalta mediante la figura del *tepuzque* los valores de la *mexicanidad* del pasado virreinal como efecto de sus labores de estudio acerca del pasado de la nación. Por otra parte, este propósito es parte constitutiva de la figura autoral que adopta en virtud de la construcción de la plataforma enunciativa de su relato.

v

Es necesario destacar en *El madrigal de Cetina* los procedimientos mediante los cuales Francisco Monterde construyó la figura de autor que lo acredita socialmente como narrador “colonialista” y, consecuentemente, practicante de la erudición hispanomexicana. La construcción de dicha identidad ocurre en el planteamiento de la plataforma de enunciación de la novela corta que nos incumbe en este artículo. El “envío” es la parte en que se lleva a cabo tal elaboración gracias a un juego que adopta la apariencia de una misiva: “Dama y señora mía: / Acoged con benevolencia este relato [...]”. En este lugar, se vincula, como parte de las cláusulas del contrato de lectura de la novela, al lector idealizado con el tiempo pasado del cual la narración se presenta como una *grafía*. La “dama que tiene ojos claros, serenos”, y la sensibilidad propia para leer “un romance de amor, galante y gentil como las donositas ficciones que guardan los libros de la caballería andante”, ni tan triste y doloroso, ni jocundo en exceso, recibe el obsequio de esta historia compuesta por quien se ha demorado en “leer y releer muchas áridas y oscuras páginas de esos infolios forrados de pergamino, cuyos combados lomos están manuscritos”. El autor queda identificado como un hombre de estudio y, por asociación con la dama a quien se dirige, como un caballero de los tiempos

del amor cortés. Así, se propone una fusión de los horizontes correspondientes al autor (erudito), el lector (sensible y sutil) y el pasado en sí como principio de organización narrativa. La fusión se subraya gracias a la máscara ficticia del amor cortés que hacia los primeros lustros del siglo xx en México puede interpretarse como un indicador de la idea renacentista del temprano siglo xvi hispánico (Henríquez 447-52). En esta fórmula que funciona tanto de recurso vocativo de la enunciación del relato como de introducción a la diégesis confluyen las alusiones al poeta Gutierre de Cetina y a su madrigal más conocido, tema de la novela mediante el cual se organiza la intriga amorosa; giros expresivos propios del amor cortés reinventados por el romanticismo; indicios de las tareas correspondientes a la erudición como fuente de la historia que se va a contar; marcas lingüísticas de pretendida antigüedad. El primer párrafo del “envío” es muy significativo; por ello, lo copiamos en seguida:

Acoged con benevolencia este relato que bien pudo ser la historia de un amor y de dos vidas. Lo compuse pensando en vuestros ojos, después de leer y releer muchas áridas y oscuras páginas de esos infolios forrados de pergamino, cuyos combados lomos están manuscritos, que amo tanto como vos los respetáis; pergamino que adquirió por el uso y por las centurias el color de las hojas muertas en el otoño. Que vuestros ojos claros, serenos, alumbren y dulcifiquen las tinieblas y arideces de esas antiguas páginas que persist[e]n en estas páginas nuevas.

La fusión de los horizontes procurada por el autor del texto llega a tal grado que sugiere la correspondencia simétrica entre las parejas conformadas por el narrador erudito/lectora sensible y el poeta cortesano (Gutierre de Cetina)/amada (María Soledad), personajes protagónicos de la novela. Por lo tanto, deliberadamente, el tiempo de la enunciación, correspondiente a la construcción de la plataforma enunciativa en el “envío” de la novela, se fusiona con el de la narración en sí. Y tal fusión aspira a suscitar un efecto de

proximidad tan radical que enmascara al autor histórico con los atavíos (así sean anacrónicos, productos de un pastiche) del siglo XVI novohispano tal y como se procesaban en la mentalidad de un escritor mexicano hacia la segunda década del siglo pasado. La narración convive con fórmulas correspondientes a la dedicatoria propia del “envío”, de modo tal que el autor correspondiente a la enunciación se confunde con el narrador. El tiempo del siglo XVI se actualiza enérgicamente en el siglo XX gracias al aparato literario que hemos descrito.

El resto del “envío” sirve para exponer los antecedentes del relato necesarios para comprender la trama y, al mismo tiempo, descargarla de elaboraciones complejas y demoradas impropias del buen funcionamiento de la novela corta. Así, se expone la identidad y la trayectoria del “caballero ibero, poeta y soldado, noble y fanfarrón como los varones de su tiempo” [el siglo XVI] y de “la doncella que de él se prendó” mediante una información que anticipa los propósitos didácticos de la novela centrados en los conflictos étnicos de la nación mexicana. En esta función didáctica, o si se quiere ideológica, parte de un sistema de géneros del discurso propios de la construcción, formulación y difusión del conocimiento donde el deleite literario es apenas un recurso de ornato y verosimilitud, radica el interés que los hombres de estudio del pasado mexicano cultivaron en torno de la ficción de asunto virreinal.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAUJO PARDO, ALEJANDRO. *Novela, historia y lecturas. Usos de la novela histórica del siglo XIX mexicano: una lectura historiográfica*. México: UAM-Universidad del Claustro de Sor Juana, 2009.
- CARBALLO, EMMANUEL. *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Alfaguara, 2005.

- CASTRO LEAL, ANTONIO. *La novela del México colonial*, t. 1. México: Aguilar, 1964.
- ESTRADA, GENARO. *Obras. Poesía. Narrativa. Crítica*. Luis Mario Schneider, editor. México: FCE, 1983.
- GARCÍA ICAZBALCETA, JOAQUÍN. *Opúsculos y biografías*. Julio Jiménez Rueda, prólogo y selección. México: UNAM, 1942.
- GONZÁLEZ OBREGÓN, LUIS. *México viejo. Selección*. México: Editorial Offset, 1982.
- GONZÁLEZ PEÑA, CARLOS. *Historia de la literatura mexicana. Desde los orígenes hasta nuestros días*. 11ª ed. México: Porrúa, 1972.
- HARTOG, FRANÇOIS. *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*. Norma Durán y Pablo Avilés, traducción. México: Universidad Iberoamericana, 2007.
- HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO. *Obra crítica*. México: FCE, 1960.
- JIMÉNEZ RUEDA, JULIO. *Historia de la literatura mexicana*. 4ª ed. México: Ediciones Botas, 1946.
- \_\_\_\_\_. *Novelas coloniales. El caballero del milagro. Sor Adoración del Divino Verbo. Moisés, Cuentos*. Victoriano Salado Álvarez y Antonio Caso, prólogos. México: Ediciones Botas, 1946.
- \_\_\_\_\_. *Sor Adoración del Divino Verbo. Crónica de una vida imaginaria en el Virreinato de la Nueva España*. México: E. Gómez de la Puente, 1923.
- MONTERDE, FRANCISCO. *Aspectos literarios de la cultura mexicana. Poetas y prosistas del siglo XVI a nuestros días*. México: Seminario de Cultura Mexicana, 1975.
- \_\_\_\_\_. *El madrigal de Cetina. La novela corta: una biblioteca virtual*. Web. 12 abr 2011. <<http://www.lanovelacorta.com/emcin.php>>.
- \_\_\_\_\_. *El temor de Hernán Cortés y otras narraciones de la Nueva España*. 3ª ed. Luis González Obregón, "Parecer". México: Miguel Ángel Porrúa, 1980.

SILVA Y ACEVES, MARIANO. *Un reino lejano. Narraciones. Crónica. Poemas*. Serge I. Zaitzeff, estudio preliminar y edición. México: FCE, 1987.

VALLE-ARIZPE, ARTEMIO DE. *De la Nueva España*. Leonardo Martínez Carrizales, prólogo. México: Lectorum, 2006.

## LA NOVELA ESTRIDENTISTA Y SUS ETCÉTERAS

RODOLFO MATA

Universidad Nacional Autónoma de México

La escritura de prosa, en el seno del movimiento estridentista mexicano, se desarrolló en dos vertientes genéricas: la novela y la crónica. La novela se encuentra representada principalmente por *La señorita Etcétera* (1922) y *El café de nadie* (1926), de Arqueles Vela (1899-1977), y la crónica, por *El movimiento estridentista* (1927), de Germán List Arzubide (1898-1998).<sup>5</sup> Hablar de novela corta, en esas fechas y contexto, equivale a subrayar algunas características de la narrativa de vanguardia. El problema de la delimitación y práctica de la novela corta como género —su distancia con la novela y el cuento, a través de elementos como la construcción de personajes, la naturaleza y estrategia de las descripciones, etcétera— aunado a las presiones de los medios editoriales y a las expectativas de los diferentes tipos de lectores, confluía con las inquietudes de los escritores vanguardistas, que cuestionaban la mimesis y aspectos de la narración como la trama,

<sup>5</sup> Es sabido que Arqueles Vela y Manuel Maples Arce publicaron crónicas y reseñas, pero no las reunieron en la época ni las consideraron como obras dentro del estridentismo. También es cierto que durante esos años se publicaron relatos que por sus rasgos —como lo sugirió Luis Mario Schneider, primer gran estudioso del movimiento— podrían ser considerados “estridentistas”. Sin embargo, sus autores nunca se sintieron identificados con el movimiento, ni fueron “adoptados” por sus miembros.

la secuencia temporal, y la identidad del yo narrador y de los personajes, e insertaban frecuentemente estos cuestionamientos en forma de gestos metanarrativos. Asimismo, la pulsión antirrealista y la permeabilidad entre los géneros era algo recurrente. La fusión de planos narrativos sucedía a menudo y las fronteras entre la prosa, la poesía, el teatro y el ensayo se mostraban tenues. Las novelas cortas estridentistas utilizaron estos recursos y convivieron con la novela corta tradicional —es decir, aquella cuyo pacto realista era más sólido— como es posible ver en colecciones como *La Novela Semanal de El Universal Ilustrado*, donde *La señorita Etcétera* fue publicada por primera vez. Aunque su tipificación genérica obedece en gran parte a intenciones paródicas e iconoclastas, la tentativa de plantear una continuidad entre estos dos “subgéneros” puede resultar iluminadora. En el presente ensayo el análisis se centrará en *La señorita Etcétera*, haciendo referencia eventualmente a *El café de nadie* y a *El intransferible* (escrita en 1927 pero publicada hasta 1977) e intentando responder cuestiones como las siguientes: ¿Cuáles serían las características de la novela corta que se exacerban en estas novelas vanguardistas? ¿Cuáles serían los rasgos que les dan su peculiaridad estridentista? ¿Acaso no se confunde la “novela estridentista” con el estilo personal de Arqueles Vela?

#### LA NOVELA SEMANAL

El fenómeno de *La Novela Semanal de El Universal Ilustrado* no fue un hecho editorial aislado. Como bien lo señala Margarita Pierini, fue un acontecimiento en el que se cruzaron los avances en las tecnologías de imprenta, el surgimiento y conformación de un público lector —propio de la creciente consolidación de una cultura de masas en América Latina— y las inquietudes de los escritores y los críticos por apuntalar una cultura nacional renovada, a través de la búsqueda y promoción de nuevos autores, y la publi-

cación de figuras nacionales consagradas y de autores extranjeros de prestigio (*Novela*). Aunque Pierini se centra en el caso argentino de la colección *La Novela Semanal*, fundada con gran éxito por Miguel Sans y Armando del Castillo, en 1917, comenta proyectos como el venezolano, en el que participaron Rómulo Gallegos y Rafael Pocaterra, iniciado en 1922; el colombiano, fundado por Luis Enrique Osorio, en 1923; y el mexicano, creado por Carlos Noriega Hope, en 1922. Desde luego, estas propuestas editoriales, que compartían el mismo título en los casos mencionados, fueron imitadas por competidores locales que percibieron su rentabilidad. Los nombres variaron ampliamente. Por ejemplo: “*La Novela del Día*”, “*La Novela para Todos*”, “*La Mejor Novela*” (Argentina); “*La Novela Peruana*” (Perú); “*Las Novelas Cortas*”, “*La Novela Nueva*” (Chile), etcétera. (Íñigo-Madrigal 36-7). No surgieron de la nada, pues tenían sus antecedentes en colecciones anteriores. Pierini menciona como tronco común la serie “*El Cuento Semanal*”, que Eduardo Zamacois lanzó en Madrid en 1907. El caso es que, para la década de 1920, en Hispanoamérica las condiciones sociales habían favorecido la incorporación de nuevos sectores de la población a la lectura, a los que era posible ofrecerles obras a un precio reducido, haciendo tirajes grandes y acotando el número de páginas. Este fenómeno editorial colindaba de manera problemática con las posturas elitistas en los círculos intelectuales, por lo que no era raro que suscitara muecas de condena por ser “literatura industrial” o “literatura barata”. Como parte de la naciente industria del entretenimiento, estas colecciones comenzaban a compartir arena con el cine, razón por la cual es frecuente encontrar el tema del mundo cinematográfico en sus páginas. No es descabellado suponer que la decadencia en general de estos proyectos se haya debido — como lo apunta Pierini para el caso argentino, al iniciar la década de 1940 — a que el radioteatro y las salas de cine acabaron absorbiendo a una parte sustancial de sus lectores.

Además del elemento clave de la existencia de un público, Pierini señala la necesidad de otros dos elementos que completaban el circuito necesario para la subsistencia de estos proyectos: un grupo de escritores más o menos profesionales, capaz de garantizar la producción de textos originales, y un editor sagaz que posibilitara el contacto entre autores y lectores (“Presencias” 3). Ambos elementos tenían sus detalles. Por ejemplo, para hallar nuevos talentos se organizaban concursos literarios. La promoción de los ganadores creaba expectativas que alimentaban la participación. Para lograr el contacto entre autores y lectores era necesaria una sensibilidad editorial que conciliara intereses involucrados, como eran las aspiraciones artísticas de los escritores y la necesidad de los lectores de identificarse con los mundos narrados. A continuación comentaré con mayor detalle el caso específico de La Novela Semanal de *El Universal Ilustrado* con el cual trataré de ilustrar las ideas expuestas.

Carlos Noriega Hope inició La Novela Semanal, el 2 de noviembre de 1922, con la “novela inédita” *La comedianta* del joven autor Gustavo Martínez Nolasco. En el prólogo, Noriega Hope hace una serie de precisiones: pide a sus lectores que reconozcan que es un esfuerzo colosal conseguir una novela de un autor mexicano cada semana, pues muy pocos cultivan el género; y afirma que, si Martínez Nolasco no tiene una trayectoria literaria, en cambio es joven y talentoso y la labor de la revista no es “incensar a los consagrados” sino enaltecer a los humildes, a los desconocidos, a los que se inician en el camino. Noriega Hope también muestra su confianza en que la nueva sección agrada a los lectores, porque es un esfuerzo sincero en pro de la “nueva literatura patria”. La portada del primer número estaba ilustrada con un retrato del autor impreso en tinta azul acero y las 42 páginas que lo integraban incluían dibujos de Audiffred. En el interior del forro se anunciaba la siguiente novela: *Siphros*, de Armando C. Amador, “notable cuentista de la nueva generación literaria” (Monterde 10).

El tercer número incluyó *La grande ilusión* de Noriega Hope, relato que toca las temáticas del conflicto campo-ciudad y de la condición social de la mujer, con un tono cuestionador de los prejuicios morales existentes y en cierto modo pedagógico. Como bien apunta Monterde, para el cuarto número la escasez de escritores temida por Noriega Hope parece haberse manifestado, pues La Novela Semanal publicó *Los diez sueños y otros cuentos* de Natsume Soseki, en traducción de Keichi Ito, encargado de negocios de Japón en México. Puede haberse tratado de un compromiso con el diplomático, pero el caso es que se rompe la idea de “novela” por la de “cuentos” y el propósito de “literatura patria”. Las narraciones son poéticas y alucinantes y pertenecen —en el contexto en que se presentan— a la estética del exotismo modernista, como sucede con *Siphros*, que cuenta la historia de un joven que se enriquece de la noche a la mañana con el hallazgo de un tesoro en su casa y, camino a emprender grandes viajes fuera del país, se duerme en el tren y sueña que es un rico comerciante dorio que se mueve suntuosamente, entre reyes y príncipes, esclavos y harenas...

El quinto número, *Las sierpes negras* de Carlos Barrera, está ambientado en la Nueva España, a mediados del siglo XVI. Imita el habla de la época y narra una historia de amor con celos, traición, crimen (doña Blanca es estrangulada con sus propias trenzas —las “sierpes negras”— por su esposo, que la cree infiel), arrepentimiento y enclaustramiento, muy en la línea de las recreaciones novelescas del grupo de los llamados “colonialistas”. Francisco Monterde —quien formaba parte de este grupo— proporciona el material para el sexto número, *Dantón*, y retrospectivamente aclara: “Advertí en el subtítulo: ‘novela mexicana contemporánea’, porque antes de ese ensayo —en el que me propuse delinear cada uno de los personajes por las reacciones que producían en los demás— sólo había escrito novelas cortas y narraciones con asuntos del virreinato” (11). El siguiente número estará dedicado a *La señorita Etcétera*, cuyo caso comentaré con detalle más ade-

lante.<sup>6</sup> Antes quiero dedicar unos párrafos más al contexto de su aparición, que he venido describiendo a través de las novelas que le precedieron.

Como señala José Mohedano Barceló, con *Dantón* Monterde regresa al “realismo social”. En él se inscriben los relatos que tocan, entre otras cosas, el tema de la Revolución y sus efectos, y la vida en la ciudad. Esta otra línea también está presente en La Novela Semanal, en narraciones como *Un “pobre diablo”*, de Federico Sodi, en que don Juan Antonio de la Cruz asciende de “pobre diablo” a “general influyente” y luego a diputado, y en la que se menciona la discusión del tema del divorcio en el seno del Congreso. O también se manifiesta en el relato *En las ruinas*, de Manuel de la Parra, que cuenta la historia del pintor Mario, enamorado primero de Aurelia, a quien pierde por permanecer en Europa estudiando, y apasionado después por Clemencia Isaura, hija de Aurelia. La incomunicación que trae el conflicto revolucionario acaba con esta segunda relación, mientras Mario trata de dar carácter legal, en Europa, a un divorcio de facto de una “desalmada” modelo italiana, con la que había tenido un hijo. Como se puede ver, las temáticas se mezclan unas con otras. El tesoro de *Siphros* es un tesoro de origen colonial (monedas de oro con la efigie de Fernando VII). La mujer víctima del machismo en *La grande ilusión* viaja de la ciudad (donde es la “querida” de un rico venido a menos) al campo (donde aspira a redimirse casándose con un rancharo sencillo, que aprendió a hacer dinero en Estados Unidos por medio de un arduo trabajo). *En las ruinas* contrasta el mundo idílico del primer amor, encuadrado por los vestigios de un convento franciscano en la provincia, con el ambiente de París

<sup>6</sup> Conviene aquí señalar que, en La Novela Semanal, el título aparece como *La Señorita Etcétera*, mientras que la publicación en libro, junto con “El café de nadie” y “Un crimen provisional” (edición con portadilla titulada *El café de nadie. Arqueles Vela. Novelas*. Ediciones Horizonte: Jalapa, 1926), presenta la novela como “La Señorita Etc.”. También es muy importante subrayar que la edición de Jalapa carece de las ilustraciones originales que acompañaron a la novela y que, desde entonces, han permanecido olvidadas.

“envuelto por las múltiples corrientes malsanas y engañosas”. *El terruño*, de Guillermo Medrano, plantea el mismo contraste entre la provincia bucólica y pura y el París de los excesos, y cuenta la historia de un amor no correspondido a tiempo, que llevó a la amada al convento y al protagonista enamorado a enclaustrarse también, y a legar su casa solariega para un monasterio. Leoncio Espinosa, en *Carroña social*, cuenta la historia de Mario Alor, poeta provinciano que conoce a Gloria Luz, mujer “diferente” que lo entiende. Obtienen el “pasaporte canónico y civil”, rápido y sin ceremonias, emigran a la capital y se establecen en San Ángel, “pueblo” entonces suficientemente alejado de la ciudad. Él trabaja en el centro, en una revista. Cuando Gloria Luz tiene que regresar a la provincia para atender a su padre enfermo, Mario se enfrenta a la ciudad por unos días. La experiencia de soltería se vuelve un suplicio en el que desfilan varios personajes de la bohemia citadina de cafés, funciones de teatro, discusiones “intelectuales”, galanteos, etcétera. El regreso de su mujer lo rescata, lo devuelve al idílico sosiego semi-provinciano de San Ángel, y le trae la noticia, final feliz, de que está embarazada. Lo curioso en esta novela es que la ciudad es presentada como un personaje. Mario la ve no como “la hembra tornadiza que le pareció siempre”, sino como “una mujer a la que hubiese de moldearle, para sí propio, un alma al antojo y talante”.<sup>7</sup>

La imagen de la mujer vuelve a aparecer en el contexto de la ciudad en *El son del amor*, de Luis Marín Loya. Cuenta la historia de Enrique, quien relata al protagonista-narrador su experiencia decepcionante de conocer a la profesora Herminia Malda y la sorpresa de constatar que es lesbiana, después de presenciar un “beso sáfico”. Enrique le recomienda al narrador que se aleje de ella y le confiesa la firme decisión que entonces tomó de casarse con una “provincianita” de Zitácuaro. La actitud rebelde de Herminia, ante el papel decorativo de la mujer como objeto bello,

<sup>7</sup> En *La ciudad paroxista*, Yanna Hadatty aborda detalladamente la imagen múltiple de la metrópoli moderna, en la prosa vanguardista de la época, y las características de las individualidades que la habitan.

del cual el hombre es dueño, llama la atención: puede parecer una justificación del lesbianismo pero, de manera más amplia, señala un problema de género. De cualquier modo, es posible plantear el contraste lesbianismo y ciudad vs. esposa y “provincianita”, sin forzar mucho las cosas.

El crimen, la nota roja y los asuntos policíacos también tienen su espacio en La Novela Semanal. El “pobre diablo” de la novela de Federico Sodi, acaba asesinando a su esposa infiel, y el narrador-protagonista que es su amigo se entera por medio de la nota roja del periódico. *La novela de Alicia*, de Federico Gutiérrez, narra el caso real de Alicia Olvera, quien asesinó a un enemigo de su padre. El tema del cine aparece en *La penumbra inquieta [cuentos de cine]* de Juan Bustillo Oro, y en “*Che*” Ferrati, inventor, de Carlos Noriega Hope. Las digresiones de La Novela Semanal son numerosas y no se restringen al caso de Soseki. No sólo se publicaron cuentos, sino antologías de poesía (poesía hispanoamericana seleccionada por Rafael Heliodoro Valle), piezas de teatro (de Jacinto Benavente y Marco Aurelio Galindo), esbozos biográficos (sobre Amado Nervo), viñetas de observación sociológica que devienen casi cuentos (*Los irredentos* de Félix Palavicini, director de *El Universal*), fragmentos de diario (de Pierre Loti) y selecciones de artículos (*Apuntes del natural* de Francisco Zamora) entre otras excepciones. Las noticias de “ineditismo” o de la calidad de “escrita especialmente para La Novela Semanal son abandonadas según conveniencia y oportunidad, y la cuestión del género al que pertenece lo presentado pasa a segundo plano, y hasta a tercer plano, cuando la oscilación es entre cuento largo y novela corta. Hemos de convenir que, dada la extensión planteada por el medio editorial, el título La Novela Semanal apunta a la idea de “novela corta”, cuyo significado trataré de ampliar en los siguientes párrafos, junto con la aparición de *La señorita Etcétera*.

Carlos Noriega Hope escribió un “Prólogo del director” para presentar *La señorita Etcétera*, en el que declara que La Novela Semanal de *El Universal Ilustrado* no impone gustos ni pasiones,

ni cierra sus puertas a quienes no piensan de la misma manera: eso sería caer en el “partidarismo literario”. El estridentista Manuel Maples Arce merece un lugar igual al de cualquier otro poeta y, por ello, el suplemento publica esta “primera novela estridentista”. Noriega Hope es más específico acerca de las expectativas que puede despertar la publicación:

Cada uno pensará a su antojo respecto a 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 (3).

Noriega Hope es específico, pero ambiguo, pues agrega: “Nosotros nos lavamos las manos... Cada quien según su personal criterio” (3), y pide que se le conceda a *El Universal Ilustrado* el “raro mérito” de estar abierto a todas las tendencias. El prólogo es una advertencia forzada por una infracción. Como bien apunta Pierini, no hay lugar en las novelas semanales para las innovaciones formales que las vanguardias están empezando a desarrollar, para nada que agobie o sobresalte el intelecto. Las innovaciones se dan en los contenidos (*Novela* 68). Sin embargo, estas afirmaciones se sostienen sólo si se atiende exclusivamente el punto de vista del lector masivo. En realidad, entre las tareas del editor, en este tipo de proyectos, como ya se mencionó anteriormente, también está el contemporizar con las aspiraciones artísticas de los escritores. Sin duda, los mundos narrados de las novelas que he comentado son muy diferentes al que se presenta en *La señorita Etcétera*. Desde luego, esta concesión del editor —que anunciada con un prólogo parece un “curarse en salud”— es un mérito más de la labor de promoción y difusión que realiza con el proyecto de La Novela Semanal y que sostuvo con algunas interrupciones hasta fines de diciembre de 1925.

Las innovaciones que plantea la novela de Arqueles Vela son de índole muy especial. Pareciera que eclipsaran totalmente las que pudieran hallarse en las otras novelas. Por ejemplo, Gabriel Enríquez señala que *La grande ilusión* de Noriega Hope tiene innovaciones técnicas como “la reincorporación de la novela dentro de la novela, las técnicas del cine, la autocrítica de los personajes” ([www.lanovelacorta.com](http://www.lanovelacorta.com)), que conviven con los lastres románticos y realistas del siglo XIX. Y observamos que, al inicio de *Carroña social*, hay una cierta levedad en el ritmo desparpajado de la narración, que mezcla los canturreos del protagonista, de canciones de moda, con el diálogo sostenido con su “Mocosa”, denominación esta última que hace pensar que se trata de su querida y no de su esposa. La descripción de una mujer en el tranvía, cuando Mario Alor va camino al trabajo, da un toque más a la intención de Leoncio Espinosa de escribir diferente: “Una chiquilla blonda (H<sub>2</sub>O<sub>2</sub>), profusión de crema de perlas, rímel, dengue despectivo de los labios lapiceados de púrpura, tipo de mecanógrafa ministerial y, de fijo, adoratriz platónica de Toño Moreno y cursilona panegirista de Mary Pickford” (6). La manera de construir la novela que utiliza Monterde en *Dantón*, también lleva a pensar en intenciones innovadoras: “Delinear cada uno de los personajes por las reacciones que producían en los demás” (Monterde, “Prólogo” 11) no es una estrategia lineal de narración. Además, el principio de la novela es enigmático: el lector sólo puede saber que la novela sucede en una imprenta después del sexto párrafo en que se comienza a hablar de trocitos de plomo y de letras. En la edición original, este enigma se disuelve por el dibujo de Audiffred, que muestra una imprenta en la página inicial.

Es curioso constatar que Monterde insiste en que *Dantón* es una novela y que antes había escrito sólo “novelas cortas y narraciones con asuntos del virreinato” (“Prólogo” 11). Pareciera que su estrategia es alcanzar la complejidad que requiere una novela a través de la mencionada red de reacciones entre los persona-

jes. Incluso el autor crea hechos paralelos, como el anuncio del compromiso matrimonial entre el señor Altamira y la hija del corrector, que podrían constituir una trama alterna a la principal: la situación, identidad y destino enigmáticos de Dantón. ¿Será hijo del dueño de la imprenta? ¿De dónde le viene su elocuencia igualitaria? ¿Por qué enmudeció un tiempo? ¿Por qué desprecia a la madre de su hijo? ¿Por qué no se apareció en el funeral de su hijo? ¿Le gusta Aurora la secretaria o la hija del corrector? ¿Miguelito el loco lo asesinará? La red de relaciones crea una tensión. En el caso de *En las ruinas*, la complejidad se alcanza más por el lado de la peripecia, que repercute en la extensión: la novela tiene 62 páginas, mientras que *Dantón* y la mayoría de las otras no pasa de las 32 páginas. Suceden muchas cosas, a través de las cuales el personaje principal, Mario, se va formando, densificando: amores, viajes, muertes, abandonos, etcétera. Hay lugar también para las referencias literarias, entre las que destaca *The Sea Lady* (1902) de H. G. Wells, relato en el que un hombre rescata a una mujer, en la playa, que resulta ser una sirena, la cual susurra varias veces la enigmática frase “*there are better dreams*”. Ante los desengaños, Mario repite la frase “hay sueños mejores”, cuya referencia develada trae complejidad a la historia. ¿Siempre habrá historias mejores a las tres mujeres que perdió Mario? ¿Su carrera artística es un “mejor sueño”?

Los dos ejemplos anteriores de complejidad novelesca contrastan con las historias sencillas y casi lineales de *Siphros*, *Un “pobre diablo”* o *El son del amor*, cuyas tramas he comentado. Podríamos hablar entonces de que estos últimos son cuentos y las dos anteriores son novelas. ¿Dónde situar entonces a la novela corta o *nouvelle*? Me servirá para ello de una idea desarrollada por Ricardo Piglia en el texto “Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*”, que se basa en “la distinción entre enigma, misterio y secreto, tres formas en que habitualmente se codifica la información al interior de los cuentos” (187). El enigma sería la existencia de un elemento que encierra un sentido que es necesario

descifrar. Como ejemplo, Piglia señala el cuento “La muerte y la brújula” de Borges. El misterio, en cambio, sería un elemento que no se comprende porque no tiene explicación, al contrario del enigma, que sí la tiene. El ejemplo que proporciona es “Casa tomada”, de Cortázar. El secreto lo define Piglia también como un “vacío de significación”, “algo que se quiere saber y no se sabe, como el enigma y el misterio, pero en este caso es que alguien tiene y no dice. Es decir, el secreto es en verdad un sentido sustraído por alguien” (190). Para ejemplificarlo, Piglia elige *Los adioses* de Onetti, e introduce otra distinción útil para entender la *nouvelle*: la distancia que hay entre suspenso y sorpresa. En el suspenso, el espectador sabe, por ejemplo, que detrás de la puerta que abrirá la heroína está el asesino. El narrador sabe de eso y retrasa el encuentro. En la sorpresa, ni el espectador ni la heroína saben que el hombre con el hacha irrumpirá al abrir ella la puerta. La sorpresa es simultánea para ambos. Los cinco elementos mencionados, dice Piglia, son formas de conocimiento que condicionan el desarrollo de las historias. ¿Quién sabe qué y cuándo? Esto integra una red de relaciones e intrigas. Un detalle importante es que “a veces el narrador sabe lo que sabe el lector pero no lo que saben los personajes” (192). De ahí Piglia pasa a mencionar las figuras hoy conocidas de narrador, autor implícito y autor real, y sus diferencias, y señala que uno de los movimientos más importantes de renovación de la narrativa tuvo que ver con la consciencia de este tipo de cuestiones. En el siglo XIX se inició una crisis del narrador omnisciente que dio lugar a lo que él llama un “narrador débil”, es decir, el que no sabe, el que vacila. Un ejemplo típico es el secreto que guarda Kurz en la *nouvelle* de Conrad *El corazón de las tinieblas*. Otros secretos se encierran en *nouvelles* como *El perseguidor* de Cortázar o *Pedro Páramo* de Rulfo. Estas narraciones tienen, puntualiza Piglia, “una densidad mayor que su propia dimensión física” (199).

Otra conexión interesante subrayada por Piglia es aquella que la *nouvelle* puede guardar con el género policial. En los primeros

textos policiales pareciera que el detective fuera un delegado del narrador. Esto subraya, agregaría yo, la distancia del narrador con lo narrado, la presencia de un “narrador débil”. En la *nouvelle*, puntualiza Piglia, el secreto es un lugar vacío que permite unir tramas narrativas diversas, una especie de nudo que no se explica, porque si se explicara habría que escribir una novela. En los ejemplos de La Novela Semanal que acabo de comentar, esto se aplicaría muy bien a *Dantón*. Monterde estaría equivocado: *Dantón* sería una *nouvelle* y, seguramente, las “novelas cortas” a las que se refería como práctica anterior devendrían cuentos. La *nouvelle*, dice Piglia, es 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).

Para terminar, Piglia aborda el tema del papel del lector. La *nouvelle* es una forma posterior al cuento y anterior a la novela, un paso de la oralidad a la lectura, pues necesita que se abra la posibilidad de releer. Esto delega el control de la significación al lector. Él es quien tiene que narrar. Otro punto de contraste es el final. En la *nouvelle* no coincide con el fin de la historia, sino que se ve desplazado, diferido en una ambigüedad extrema. Continuemos ahora con la revisión de *La señorita Etcétera*.

¿Cuál es la trama de *La señorita Etcétera*? Esta pregunta es difícil de responder porque, como lectores de una *nouvelle*, siguiendo los planteamientos de Piglia, ya estaríamos infiriendo una historia a partir de enigmas, misterios y secretos que Arqueles Vela plantó en ella. Intentemos una versión. En el primer capítulo, el protagonista narrador cuenta que viajaba en un tren cuando un accidente provocó que se detuviera en un pueblo y los pasajeros tuvieron que bajar. Después agrega:

Yo compré mi pasaje hasta la capital pero, por un caso explicable de inconsciencia, resolví bajar en la estación que ella abordó. Al fin y al cabo, a mí me era igual... Cualquier ciudad me hubiese acogido

con la misma indiferencia. En todas partes hubiera tenido que ser el mismo.

Sin duda, el destino, acostumbrado corregidor de pruebas, se propuso que yo me quedase aquí, precisamente aquí. Con ella... (5).

Comienzan los enigmas y misterios. Evodio Escalante, en su artículo “El sistema literario de Arqueles Vela”, señala que esta es la primera y notoria transgresión al principio de no contradicción que debe regir todo proceso enunciativo (124-5). Él baja y ella sube al tren. Pero él había comprado su boleto hasta la capital. Entonces, ¿los dos se van? No, porque el destino “corregidor de pruebas” se propuso que él se quedase ahí, en la ciudad de provincia, con ella. ¿Ella se fue, siguió su camino? ¿O el destino corrigió también el rumbo que ella tomaría? ¿Podrían leerse las frases juntas: “que yo me quedase aquí, precisamente aquí con ella”? ¿O ella abordó la estación? Evodio Escalante rastrea las contradicciones que, apunta, se “producen en racimos” y se conectan con lo que Klaus Meyer-Minnemann llama “narración paradójica”, una narración que como esencia tiene el contradecirse a sí misma, y con dos aspectos que Katharina Niemeyer señala en la novela: la arbitrariedad y la falta de identidad estable. Efectivamente, a lo largo de la narración se encuentran momentos en que “ella” —siempre referida así, sin nombre propio— parece no ser la misma. En el segundo capítulo, por ejemplo, después de dejarla “descendiendo del paracaídas de su ensueño” y dirigirse al café, la encuentra en este establecimiento y dice: “cuando la vi por primera vez”. ¿Es otra mujer? Más adelante, aclara: “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 del café” (10-1). ¿No sería una mujer la que se fue en el tren y otra la que permaneció con el protagonista? Esto sugiere una peculiaridad temática del relato que Evodio Escalante también menciona de dos maneras complementarias: “La búsqueda de la mujer entendida como objeto imposible” y/o “la búsqueda

da imposible de la mujer entendida como objeto”.<sup>8</sup> Arqueles Vela insinúa la presencia de este arquetipo:

Pensé... Ella podría ser un estorbo para mi vida errátil. Para mis precarios recursos. Lo mejor era dejarla allí, dormida. Huir...

De pronto me acordé del calendario amarillento de mi niñez sin domingos.

Del alba atrasada de mi juventud, de mi soledad...

Acaso ella, era Ella... (7).

Cabe incluso pensar que al protagonista le sucede algo parecido a *The Well-Beloved* (1897), de Thomas Hardy, en que el escultor Jocelyn Pierston pasa su vida buscando a la mujer ideal, sabiendo que una especie de espíritu escurridizo y caprichoso, la Bienamada, salta de un cuerpo a otro. En cada salto, la Bienamada transfiere la belleza y el atractivo irresistible a una nueva mujer, haciendo que Jocelyn se enamore de ella.

La “ella” de *La señorita Etcétera* permanece en ese “estado pronominal” hasta el octavo capítulo, el último, en cuyas líneas finales recibe un nombre: “Estaba formada de todas ellas... Era la Señorita Etc. Compleja de simplicidad, clara de imprecisa, inviolable de tanta violabilidad” (27). Es la señorita “y las demás cosas”, la señorita y las demás señoritas. El problema de la identidad fluctuante es algo que no se restringe a este relato de Arqueles Vela. Mabelina de *El café de nadie* también “padece” este “síndrome filosófico-literario”. Sucede igual con el protagonista que la acompaña pues él le dice: “cada día besas en mí a un hombre diferente” (28). O con el presunto responsable de “Un

<sup>8</sup> La oscilación entre estas dos tonalidades, una eufórica y otra disfórica, una entusiasta y otra desengañada es un tema universal que continúa tanto en *El café de nadie*, como en *El intransferible*. En este último relato, por cierto, el protagonista, Androsio, lleva el nombre de un personaje incidental de *El café de nadie*, pretendiente de Mabelina, mencionado despectivamente por ella. *El intransferible* es una novela de formación, con una experiencia erótica infantil, una iniciación guiada por el padre del protagonista y varias peripecias en torno a la imagen de la mujer: madre, amiga, hermana, amante, sindicalista, prostituta, feminista, etcétera.

crimen provisional” que afirma: “Hice de mi persona una serie de personas. Catalogué en mí mismo una envidiable variedad de individuos” (Vela, *Café* 65). *La llama fría* de Gilberto Owen, publicada en *La Novela Semanal* el 6 de agosto de 1925, también plantea un problema de identidad.

El tercer capítulo de *La señorita Etcétera* vuelve a tener, inexplicablemente, como escenario el tren. El protagonista se identifica espiritualmente con los “carros desorillados de rieles mohosos” (14) y unas líneas más adelante *es o dice ser*, “un carro en donde todo se había ido, un carro olvidado” (14). El protagonista-narrador se convierte en un transporte. ¿De las personas que integran las experiencias que le suceden? ¿De las “ellas” con quienes ha tenido encuentros? ¿Los encuentros son imaginarios o son recuerdos? Al ver a lo lejos la silueta de una vela (la percibe por el “parpadeo de su semáforo”) cree que es “ella” y afirma:

Caminé tras ella con la paradoja de que era Ella, de que su voz submarina volvería a colorear la esponja de mi corazón que se llenaba continuamente de remembranzas de ellas.

Su andar ligero impulsaba mi astenia. Casi me arrepentía de haberla dejado instintivamente a la orilla del mar o en la habitación oscura de un café.

El contacto inesperado con la multitud hacía balbucientes mis ideas, mientras ella se alejaba con mayor rapidez de mi memoria (14).

Es posible pensar que el tren en el que se encuentra es el mismo del inicio de la novela, pues el cuarto capítulo ya sucede en “la metrópoli”. Dejó una “ella” a la orilla del mar, otra en el café y la tercera se alejó de su memoria. ¿Realmente sucedió algo o todo tuvo lugar en la mente del protagonista que, después del accidente y de la interrupción del viaje, continuó su camino rumbo a la capital, pues tenía boleto para llegar a ella?

El cuarto capítulo describe una escena de viaje en un tranvía. El narrador-protagonista repasa los cambios en su vida. Cambió

de traje, de humor, de maneras. Casi se había acostumbrado a una “existencia de calcomanía de las oficinas”, una existencia burocrática, a la que se adosaban “los recortes literarios de mi vida”. Enseguida explica:

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 [sic] a hacer muchas arbitrariedades imborrables que agitaban mi espíritu.

Había salido de una oficina insignificante para entrar a una oficina importante. No había hecho más que lo mismo (18).

Como señala Sandra María Benedet, estos detalles sugieren que *La señorita Etcétera* podría entenderse como un *Künstlerroman*, es decir, la narración de un aspirante a artista:

En concreto, esta novela corta mira con lupa las preocupaciones del protagonista, un individuo anónimo de clase media que, alejado de las normas tradicionales de la sociedad mexicana, está ansioso por convertirse en escritor y adaptarse a lo que él considera ‘lo moderno’. Está estructurada alrededor de las andanzas de este personaje, que ha llegado de las provincias a la capital con la idea de vivir una vida artística bohemia pero que, tras llegar a la ciudad, se encuentra realizando un rutinario trabajo administrativo (756).

Aunque la referencia específica a la ambientación autobiográfica está ausente, coincide con el cambio en la vida profesional de Arqueles Vela de ser periodista y crítico cultural, en el periódico *El Demócrata*, a ser secretario de redacción en *El Universal Ilustrado*.

En el quinto capítulo se da una transformación importante del narrador. Cuenta que antes vivía en una casa de huéspedes mediocre pero que ahora se ha cambiado a un cuarto de un hotel lujoso. La vida mecánica de las ciudades modernas lo ha ido transformando:

Yo era un reflector de revés que prolongaba las visiones exteriores luminosamente hacia las concavidades desconocidas de mi sensibilidad. Las ideas se explayaban convergentes hacia todas las cosas. Me volvía mecánico[...].

Cuando el ascensor concluyó de desalojarnos y me encontré frente a ella y la observé detenidamente, me estupefacté de que ella también se había mecanizado. La vida eléctrica de hotel, nos transformaba.

Era, en realidad, ella, pero era una mujer automática. Sus pasos armónicos, cronométricos de figuras de fox-trot, se alejaban de mí, sin la sensación de la distancia; su risa se vertía como si en su interior se desenrollara una cuerda dúctil de plata, sus miradas se proyectaban con una fijeza incandescente.

Sus movimientos eran a líneas rectas, sus palabras las resucitaba una delicada aguja de fonógrafo... Sus senos, temblorosos de amperes... (21-2).

Sin duda aquí podemos ver no sólo el “raro estilo” mencionado por Noriega Hope, estilo que obliga a la relectura cuando nos preguntamos, desde el comienzo de la novela, acerca de lo que está pasando; también podemos contemplar mejor al “prosista magnífico”, forjador de “emociones nuevas y cerebrales” y “metáforas suntuosas” al que el director de *El Universal Ilustrado* alude. Hay un alarde constructivo que colinda con la composición poética. Me parece que la imaginaria de este capítulo es estridentista y no exclusiva de Arqueles Vela. La podemos ver en el manifiesto *Actual número 1*, en poemas de *Andamios interiores* de Maples Arce o en el retrato de Maples Arce y otros pasajes que ofrece *El movimiento estridentista* de List Arzubide. La marca inconfundible del estilo de Arqueles Vela la podríamos ubicar mejor en esa fluctuación de la identidad que ya he mencionado.

En el capítulo sexto, el protagonista continúa sus divagaciones acerca de “ella”, de sus recuerdos, de su identidad. Se retrata no como “vagabundo de las calles” sino como “vagabundo del pensamiento”. “Ella” lo ve tendido en la banca de un parque y ahora es otra: sigue las inclinaciones de las mujeres actuales. Es feminista

y sindicalista y se muestra deseosa de “sanear las mentalidades de tanto romanticismo morboso”. El séptimo capítulo prolonga esa tensión sufriente del protagonista vagando por la ciudad y dentro de sí, “agobiado de sensaciones sentimentales”. Se detiene en la puerta de un cine y eso lo ayuda a comprender su apego mental a ella, la especie de cinematógrafo interior que se desenrolla en su mente, como en un sueño. El último capítulo cierra con el reconocimiento de la naturaleza de “ella” y de lo mucho que había peregrinado para encontrarla: “Mis evocaciones estaban agujereadas de sus miradas de puntos suspensivos... Sentado al borde del crepúsculo las repasaba sin pensar” (27). Es entonces cuando el narrador pronuncia su nombre, “Era la Señorita Etc.”, y la novela concluye.

Podemos ahora preguntarnos si este final cumple con la propuesta de Piglia. Me parece que sí, porque la historia no concluye. El protagonista —que no tiene nombre— ha descubierto que “ella” es muchas “ellas” y por eso le otorga ese nombre: etcétera. Sin embargo, la historia del protagonista burócrata-escritor que ha llegado y se ha instalado en la capital apenas empieza. Sólo sabemos que su vida se ha mecanizado. ¿Seguirá encontrando otras ellas o hallará a Ella? No hay un final como en *The Well-Beloved*, cuando Jocelyn descubre que la bienamada finalmente ha desaparecido y puede ver a una mujer real. No, aquí parece que el protagonista continuará la búsqueda imposible en las dos acepciones que plantea Evodio Escalante. De hecho, Arqueles Vela lo hace, como lo he señalado, en *El café de nadie* y en *El intransferible*.<sup>9</sup> Las evocaciones, los intentos por asir a esa “ella”, son agujereadas

<sup>9</sup> Podría plantearse un paralelo entre *La señorita Etcétera* y *El café de nadie* proponiendo que la perspectiva de la primera es la del narrador-protagonista que se enfrenta con la multiplicidad de “ella”, con su identidad. La perspectiva de la segunda novela no se da a través de una narración en primera persona sino en tercera persona. Es omnisciente y su protagonista es Mabelina, personaje cuya transformación es contraria a la de la señorita Etc., pues lo que se narra es su disolución. Mabelina pierde su identidad, se vuelve muchas “Mabelinas”.

por sus miradas de puntos suspensivos, es decir, de algo que continuará, que está inconcluso.

La novela, de hecho, está llena de puntos suspensivos, y el juego entre “ella” y “Ella” proyecta el plano gráfico hacia el filosófico. Si recordamos al “destino corregidor de pruebas” tenemos un elemento más de cruce de la narración con el mundo de la tipografía, un elemento metatextual. *La señorita Etcétera* utiliza este recurso eminentemente vanguardista que contribuye a subrayar que el pacto realista está roto y su andamiaje se hace evidente dentro de la narración. La vida de un personaje es un texto y el destino, un corrector de pruebas. Las “metáforas suntuosas” y el “raro estilo” plantean cruces con el lenguaje poético y contribuyen así a la ambigüedad genérica. El traslape de escenas que pudieron ser imaginadas o soñadas solamente, en vez de vividas en la realidad, juega otro papel iconoclasta. *La señorita Etcétera* es una novela, en principio, porque apareció bajo el rótulo de La Novela Semanal (aunque ya vimos que el proyecto infringió varias veces su caracterización genérica), pero también porque los vanguardistas tenían una intención paródica al llamar así a estos relatos que rompían con muchas de las convenciones. Un ejemplo muy claro son las “falsas novelas” de Ramón Gómez de la Serna. “María Yarsilovna (falsa novela rusa)” comienza con la jocosa aseveración: “Han muerto todas las novelas rusas aunque algunas hayan entrado en la inmortalidad” (3). Siguiendo la caracterización de Piglia, *La señorita Etcétera* es una *nouvelle*. Podemos pensar que en ella, como en otros textos semejantes de la vanguardia, el secreto al que se refiere Piglia, ese sentido que ha sido sustraído por alguien, ha sido sustraído por el autor, de una manera particular: a través de su modo de narrar, de describir, de estructurar la historia. Quizá de esta manera podemos hallar la continuidad entre la “novela vanguardista” y la *nouvelle* tradicional, es decir, aquella que surge, como lo sugiere Piglia, entre el cuento y la novela.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENEDET, SANDRA MARÍA. “La narrativa del estridentismo: *La señorita Etc.* de Arqueles Vela”. *Revista Iberoamericana* LXXIV.224 (jul-sep 2008): 753-75.
- ENRÍQUEZ HERNÁNDEZ, GABRIEL MANUEL. “Presentación a *La grande ilusión*”. *La novela corta: una biblioteca virtual*. Web. 30 abr 2022. <<http://www.lanovelacorta.com/lgitp.php>>.
- ESCALANTE, EVODIO. “El sistema literario de Arqueles Vela”. Rafael Olea, edición, Laura Angélica de la Torre, colaboración. *Doscientos años de narrativa mexicana siglo xx*. México: El Colegio de México, 2010: 117-34.
- ESPINOSA, LEONCIO. *Carroña social*. *El Universal Ilustrado* 1.13 (25 ene 1923): 1-32.
- GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN. *Dos falsas novelas*. México: UNAM, 2006.
- HADATTY MORA, YANNA. *La ciudad paroxista: prosa mexicana de vanguardia (1921-1932)*. México: UNAM, 2009.
- ÍÑIGO-MADRIGAL, LUIS. “El habitante y su esperanza y la novela de su época”. *América sin nombre* 7 (dic 2005): 34-9. Web. 30 abr 2011. <<http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/5734>>.
- MOHEDANO BARCELÓ, JOSÉ. “Presentación a *El madrigal de Cetina*”. *La novela corta: una biblioteca virtual*. Web. 30 abr 2011. <<http://www.lanovelacorta.com/emctp.php>>.
- MONTERDE, FRANCISCO. “Prólogo”. *18 Novelas de “El Universal Ilustrado” [1922-1925]*. México: Ediciones de Bellas Artes, 1969: 7-16.
- NORIEGA HOPE, CARLOS. “Prólogo del director”. Arqueles Vela. *La señorita Etcétera*. *El Universal Ilustrado* 1.7 (14 dic 1922): 1-31.
- PIERINI, MARGARITA. *La Novela Semanal (Buenos Aires, 1917-1926): un fenómeno editorial y sus proyecciones en la cultura de masas*. Tesis doctoral, UNAM- Programa de Pos-

- grado en Letras-Impresiones de la Universidad de Quilmes, 2006.
- \_\_\_\_\_. “Presencias de España en La Novela Semanal de Buenos Aires”. *Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas* 1 (oct 2008). Web. 30 abr 2011. <[http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.350/ev.350.pdf](http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.350/ev.350.pdf)>.
- PIGLIA, RICARDO. “Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*”. Eduardo Becerra, edición. *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. Madrid: Páginas de Espuma, 2006: 187-205.
- VELA, ARQUELES. *La señorita Etcétera. El Universal Ilustrado* 1.7 (14 dic 1922): 1-31.
- \_\_\_\_\_. *El café de nadie. Arqueles Vela. Novelas*. Jalapa: Ediciones Horizonte, 1926.

## AVENTURA Y REVOLUCIÓN: EL PROYECTO NOVELÍSTICO DE LOS CONTEMPORÁNEOS

ROSA GARCÍA GUTIÉRREZ  
Universidad de Huelva, España

### “PARECIDOS DE FAMILIA”

No deja de llamar la atención que en los estudios sobre narrativa hispánica de vanguardia México ocupe, por lo general, un lugar secundario. Mexicana es *La señorita Etcétera*, del estridentista Arqueles Vela, publicada en 1922 y primera novela hispanoamericana que se autopresentó como “vanguardista”. En México se escribió el mayor número de novelas adscribibles a denominaciones del tipo prosa nueva, moderna, de vanguardia, actual o contemporánea, según la variada terminología habitual en el período de los vanguardismos históricos. En México hubo, más que en ningún otro país hispanoamericano, una sólida reflexión teórica cimentando el ejercicio narrativo vanguardista, expuesta en libros y revistas, y fraguada a varias voces por un conjunto de escritores, los Contemporáneos, que no sólo escribieron con conocimiento de causa sobre la crisis occidental del género sino que intersectaron las derivaciones de esa crisis con el entonces problema axial de la cultura nacional y su expresión literaria. En ningún país como en México funcionó una militante y coadyuvante “conciencia de grupo” en torno a la novela de vanguardia,

plasmada en revistas y editoriales, y orientada a dotar al espíritu aventurero, crítico y renovador que internacionalmente le dio al género un sentido y una función en el polémico contexto de construcción de la cultura nacional entre 1925 y 1932. Y en México nació el escritor hispánico, Jaime Torres Bodet, que con mayor convicción perseveró en la esencia y los propósitos de esta propuesta narrativa, aunque el tiempo fuese desinflando y personalizando, por fortuna, la osadía de sus primeros textos.

Opacadas por el vigor —el real y el canonizado— de la Novela de la Revolución como seña de identidad mexicana a partir de los años veinte, y sepultadas bajo el prestigio poético de sus autores, las novelas vanguardistas de los Contemporáneos se disolvieron durante décadas en el olvido y fueron perdiendo la significación nacional e internacional que buscaron tener en su momento. Tras ser recuperadas y reivindicadas por Guillermo Sheridan en sus indispensables libros de 1982 y 1989, el proceso de incorporación de estas novelas al canon general de prosa de vanguardia hispánica parece haber ido afianzándose, hasta lograr su normalización en el libro monumental de Katharina Niemeyer (2004), que restituye el protagonismo de *Dama de corazones*, *Novela como nube* o *Margarita de niebla* en un panorama intercontinental que, como ella bien dice, permite hablar de un corpus hispanoamericano de novelas que compartieron entre 1920 y 1940 una poética común derivada de la aplicación a la prosa de los presupuestos centrales de las vanguardias, ya fuera en sus versiones más radicales o en las más moderadas. Esa poética no fue la simple traslación de una moda europea, como se ha sostenido intermitentemente desde los mismos años veinte, sino el producto autóctono y legítimo, con ramificaciones transcontinentales, de la hoja de ruta con la que diferentes escritores quisieron intervenir en el complejo proceso de construcción de la expresión nacional, no *contra* sino *desde dentro* del contexto general de la(s) literatura(s)

occidental(es).<sup>10</sup> Niemeyer, como antes otros (Pérez Firmat, Burgos, Verani, Bustos Fernández, Pino), ha señalado algunos de los rasgos generales que estas novelas hispanoamericanas de vanguardia —también las de los Contemporáneos— comparten: 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.<sup>11</sup> Pero más allá de esos “parecidos de familia”, como los llamó en un trabajo pionero Nelson Osorio (17), no deben olvidarse, si se quiere enten-

<sup>10</sup> En el caso de la novela, y sin entrar en una discusión que desborda el propósito de este trabajo, creo que debe siempre tenerse en cuenta la visión del asunto que tuvieron los propios Contemporáneos, para los que novelas tan distintas como *Ulysses* de Joyce, la obra de Proust, las novelas “deshumanizadas” españolas y las hoy llamadas vanguardistas hispanoamericanas, participaban en un impulso único de renovación de un género que se sentía anacrónico, envejecido, insuficiente y en decadencia. Se puede hablar, por tanto, de una época general de experimentación en prosa que abarca la década de los 20 y 30 —aunque sus raíces sean anteriores— en la que novelistas americanos y europeos se plantearon la adaptación del género a una nueva sensibilidad, a una serie de cambios que formaban parte de una modernidad para cuya denominación no se había consensuado aún la palabra “vanguardia”, *ensayando* literalmente opciones nuevas, posibilidades, para lograr la renovación. Esas novelas que constituyeron un experimento y un puente hacia la narrativa actual trazaron el horizonte de expectativas de los Contemporáneos, formando lo que Torres Bodet en sus “Reflexiones sobre la novela” llamó indistintamente novela “moderna” y “contemporánea”.

<sup>11</sup> Muy especialmente, cabría subrayar el papel fundamental que esta narrativa desempeñaría en la consolidación —no sólo en México— de la novela corta que, como subtipo genérico, llevaba décadas explorando sus posibilidades expresivas y delimitando su identidad respecto de la novela tradicional, la mayoría de las veces huyendo de las imposiciones del realismo. A la concentración, la depuración del exceso descriptivo, la eliminación de las digresiones, la simplificación de la anécdota o el boceto buscadamente impreciso de los personajes que ya ponía en práctica la novela corta, las vanguardias añadieron, como veremos en el caso de los Contemporáneos, nuevos objetivos: la desfiguración de los personajes con la problematización del yo y de la voz narrativa; sorprendentes técnicas en la abolición del tiempo lineal; la eliminación, a veces casi total, de la anécdota; un mayor componente metaliterario; y una exploración más audaz de los inasibles entresijos del yo, sobre todo a partir del surrealismo. El cine y los logros y actitudes de la poesía de vanguardia (desacralización, subversión e inversión de lo académico, exploración al límite de la metáfora como instrumento de construcción —no de reproducción— de la realidad) constituyeron nuevas rutas con qué continuar la vía abierta por el modernismo.

der el sentido completo de la aventura narrativa emprendida por los Contemporáneos entre 1925 y 1932, las particulares circunstancias culturales y políticas del México de Calles y del Maximato, y la estratégica ligazón de las novelas de los Contemporáneos con sus equivalentes españolas.<sup>12</sup>

Inclinados en sus comienzos hacia la poesía, Xavier Villaurrutia, Jaime Torres Bodet, Gilberto Owen o Salvador Novo abordaron sus novelas, en cierto modo hostigados por las circunstancias, como un deber: el de problematizar el proceso de institucionalización del modelo Novela de la Revolución como intrínsecamente mexicano y revolucionario, y su identificación de lo nacional con un antihispanismo supuestamente emancipador y con un indigenismo y/o costumbrismo supuestamente reconstitutivo de la tradición. Para ello propusieron otras alternativas explícitamente vinculadas con la avanzadilla narrativa internacional; se esforzaron en presentarlas como legítimamente mexicanas y revolucionarias a pesar de su mal visto diálogo con España y Europa; y argumentaron su propuesta como una salida a la condena, a la extemporaneidad y al ostracismo literario que podría derivar de la preceptiva inspirada en *Los de abajo*. Escribieron, coordinaron y planificaron estratégicamente las defensas de sus novelas con voluntad de imbricación significativa en el proceso de construcción literaria nacional, y con la intención de evitar que ese proceso se descabalgase del que afectaba a la crisis y renovación de la novela en todas las literaturas occidentales.

Al describir el sustrato, el contexto cultural y periodístico y los detalles de ese proyecto dediqué una monografía en 1999, *Contemporáneos. La otra novela de la Revolución mexicana*, cuya tesis general sigo sosteniendo. También ahí ofrecí una lectura detenida de cada una de las novelas de los Contemporáneos que hoy sí com-

<sup>12</sup> Esa ligazón ya la señaló Pérez Firmat, aunque circunscribiéndose a lo formal y sin entrar en lo que he denominado “estratégico”.

pletaría o modificaría a la luz de algunos iluminadores estudios posteriores.<sup>13</sup> Aquí recordaré algunos de los aspectos clave que marcaron la aventura narrativa del grupo y me centraré en aquello que considero hoy más vivo y aprovechable para intentar valorar hasta qué punto tuvieron razón y/o éxito al cuestionar la institucionalización de la Novela de la Revolución como única posibilidad narrativa mexicana y revolucionaria: la lectura que hicieron de *Los de abajo* y de su paradójica y discutible relación con el modelo Novela de la Revolución; la reivindicación de legítima mexicanidad de sus textos narrativos; la defensa de su participación —y la de México— en el debate internacional sobre la impostergable renovación estructural y funcional de la novela; el orgulloso abandonmentamiento de una voz propia en ese debate; y la argumentación de que la palabra “revolución”, que se legitimaba políticamente como seña de identidad nacional, debía traducirse para la literatura y el arte, no en mimesis e iconización pseudocostumbrista del proceso histórico iniciado en 1910, sino en evolución, cambio, aventura, transformación y ruptura crítica y selectiva, no con el pasado —la tradición— sino con lo pasado.

#### 1925: LA GESTACIÓN DE *ULISES* COMO ESPÍRITU, SÍMBOLO Y PROYECTO EDITORIAL

Por dos razones, hay que ubicar en 1925 el origen del proyecto narrativo de los Contemporáneos. Ese año se formaliza el modelo

<sup>13</sup> Desde entonces casi todas las novelas de los Contemporáneos han sido objeto de reediciones, de desigual fortuna e interés, y han generado artículos, más que monografías, también irregulares. Mencionaré aquí sólo los trabajos recientes que considero indispensables: El atinado y exacto prólogo de Vicente Quirarte a *Novela como nube* (2004) y sus alusiones a la novela en *Invitación a Gilberto Owen* (47-65); el excelente y revelador artículo de Evodio Escalante sobre *Dama de corazones*; y varias de las perspicaces observaciones y lecturas de Yanna Hadatty Mora sobre *El joven*.

Novela de la Revolución a partir de la recuperación y sacralización de *Los de abajo*. Y publica Ortega y Gasset sus difundísimos *La deshumanización del arte* e *Ideas sobre la novela* sintetizando para el ámbito hispánico las claves de un proceso internacional de renovación profunda del género narrativo que, hasta entonces, había tenido manifestaciones y ejemplos potentes pero aislados y carecía de una interpretación integradora y global. La novela como gran problema literario moderno salta a la palestra internacional, y en México, al mismo tiempo, lo hace el modelo narrativo nacional, ambos todavía como discursos invisibles el uno para el otro. Si un grupo de escritores en México podía sentirse concernido por ambos y percibir sus vasos comunicantes, ése era el todavía en ciernes Contemporáneo.

Se ha escrito mucho y bien sobre la polémica de 1925 y sus consecuencias literarias (Díaz Arciniega, “Mariano Azuela”; *Querrela*). La que ahora interesa es el citado redescubrimiento de *Los de abajo* y la construcción crítica, sobre la novela de Azuela, de esa ya mencionada propuesta de literatura capaz de traducir el sentido político y simbólico que adquiriría la Revolución. Aunque algunos críticos vieron en *Los de abajo*, con razón y con disgusto, rasgos formales osados e incluso cierto nihilismo sospechoso,<sup>14</sup> la novela inspiró una especie de preceptiva de literatura mexicana revolucionaria con rasgos muy específicos: estética realista frente al experimentalismo europeo; compromiso con la nación frente a autonomía del arte; conversión épica de la Revolución en un hito distintivo y definidor del país y su literatura; recuperación de la fisonomía indígena y popular frente a la española. Envueltos en

<sup>14</sup> Dos ejemplos: Eduardo Colín encontró como defecto que la obra era “fragmentaria” y le faltaba “organicidad” (Ruffinelli, “Recepción” 188), rasgos que ya se estaban usando en la novela de vanguardia que, como veremos, serían luego positivamente valoradas por los Contemporáneos en sus lecturas de *Los de abajo*. Para Salado Álvarez *Los de abajo* no sólo “no es revolucionaria porque abomina de la Revolución”, sino “neta y francamente nihilista” (Ruffinelli, “Recepción” 191).

proyectos poéticos, los Contemporáneos apenas entraron en la polémica aunque se les aludió con sorna, como es sabido, bajo el calificativo de “afeminados”. En sólo un año, sin embargo, el contagioso brío de la política y la retórica de Calles, el espaldarazo oficial a Diego Rivera y su escuela, la irrupción de la primera poesía “de la Revolución” con Carlos Gutiérrez Cruz, la politización y adhesión al callismo del estridentismo, y la casi definitiva institucionalización de Azuela como modelo, pasando “del anonimato a la glorificación y a ser el sujeto de una afirmación nacional” (Ruffinelli, “*Los de abajo*” 42), cambiaron la situación. Culminados los proyectos poéticos, los Contemporáneos se dejaron interpelar por las nuevas prioridades que llegaban a través de la *Nouvelle Revue Française* y *Revista de Occidente*, sus principales vías de contacto con la literatura europea. En ambos casos la novela adquiriría un protagonismo evidente. De Francia llegaban, además de los ya conocidos Proust y Gide, los ejemplos de Paul Morand, Marcel Jouhandeau o Jean Giraudoux; y de España, toda una colección de narrativa de vanguardia, Nova Novorum, amparada por Ortega y su revista, y con estimulantes resultados concretos en las novelas y relatos de Pedro Salinas, Antonio Espina o Benjamín Jarnés. La distancia insalvable entre la preceptiva construida sobre *Los de abajo* y la profunda renovación narrativa europea amenazaba con expulsar a México del presente literario y los Contemporáneos, espoleados además por los primeros ataques, censuras insultantes y acusaciones de extranjerismo y traición a la patria, unieron fuerzas y diferencias en torno a un proyecto que ya en el nombre —Ulises— dejó ver que, como años más tarde explicaría Owen en “Encuentros con Jorge Cuesta”, se sintieron unidos por “una expulsión, un rechazo”, que acabó convirtiéndolos en “una agrupación de expulsados, o para decirlo con una frase de Cuesta, ‘una agrupación de forajidos’” (*Obras* 241).

“Expulsados” del modelo cultural que se institucionalizaba, los Contemporáneos unieron sus aventuras literarias individuales

en torno al nombre del héroe griego, buscando en él un modo simbólico de definir su situación de exiliados en la propia patria y su propuesta literaria: de aventura y exploración por el espacio de la modernidad occidental, sus aporías, crisis, propuestas y espíritu, para regresar con todo ese bagaje, no ajeno sino concerniente a México, a una Itaca necesitada no sólo de voz literaria y artística propia, sino de su inserción en el horizonte de la renovación internacional. Si hemos de creerles, ya en 1926 Villaurrutia, Torres Bodet y Owen escribían o tenían en mente sus respectivas *Dama de corazones*, *Margarita de niebla* y *Novela como nube*.<sup>15</sup> Un año antes Novo había publicado fragmentos de *El joven*,<sup>16</sup> que editaría finalmente Ulises en 1928; y el mismo Gorostiza, a decir de Sheridan, había empezado una novela que no terminó (*Contemporáneos* 274). Tras varios intentos fallidos, el grupo consiguió sacar a la luz su primera revista en mayo de 1927. *Ulises. Revista de curiosidad y de crítica*, dirigida por Villaurrutia y Novo, publicó seis números que son testimonio excepcional del triple diálogo que quisieron establecer públicamente en su autopresentación y defensa como escritores mexicanos: diálogo con México, que exigía confrontación y debate, ante la normativización de los conceptos nacionalistas y antieuropeístas de identidad, literatura y tradición mexicana; diálogo con Occidente como punto de referencia obligado de la modernidad que los Contemporáneos contemplaban como mapa en el que insertar a su país; y diálogo con el resto de Hispanoamérica, explicitado a través de la famosa polémica sobre “el meridiano intelectual”, para discutir un problema compartido: la relación de las literaturas hispanoamericanas con Occiden-

<sup>15</sup> En 1925 Owen había publicado una novela, *La llama fría*, pero difícilmente puede considerarse prosa de vanguardia. Más bien es heredera de un provincianismo que, aunque irónico, persiste en las modalidades narrativas decimonónicas.

<sup>16</sup> Sobre la compleja trayectoria editorial de *El joven* hasta su versión definitiva de 1928, véase García Gutiérrez (290-2) y Hadatty Mora (37-44).

te, conseguida la independencia cultural, y muy especialmente, la relación con la literatura española. En sus artículos, reseñas y editoriales expusieron su concepción de la literatura y de la tradición literaria mexicana; y argumentaron la necesidad de normalizar la relación con España como síntoma de independencia y madurez —España ya no es “maestra, dura y agostada”, sino “joven otra vez, y amiga” (Villaurrutia, “Viajes” 90)—, reconociendo la herencia hispánica —cierta herencia hispánica— en la propia tradición y el vínculo legítimo que ese elemento constitutivo irrenunciable establecía con Europa.

Ulises fue un símbolo pero también un conjunto de estrategias concretas en el campo literario y cultural nacional, ideadas para defender y hacer visibles una propuesta de literatura nacional alternativa que estaba en vías de convertirse en hegemónica. *Ulises* fue revista, con todo el aparataje enjundioso y provocador del espíritu de vanguardia; fue editorial y compañía teatral; pero sobre todo, el emblema de la propuesta narrativa del grupo y el abrigo ideológico que arropó la publicación de *Margarita de niebla*, *Dama de corazones*, *Novela como nube*, *El joven* y *Return Ticket* entre 1927 y 1928.<sup>17</sup> La coincidencia de argumento inspirado en Proust de las tres primeras (Sheridan, *Contemporáneos* 309) y su individualización del arquetipo ulisíaco con su apuesta cultural y ontológica por la aventura, la exploración y la inauguración de nuevos caminos (García Gutiérrez 151); la ampliación y reedición del autobiográfico texto de Novo con su fundación literaria de un México urbano y con vocación cosmopolita atosigado por las limitaciones del nacionalismo imperante; la experimentación autoconsciente, revolucionaria formalmente y preñada de

<sup>17</sup> *Margarita de niebla* apareció en *Cvltura* en 1927. *Dama de corazones* y *Novela como nube* lo hicieron en la colección *Ulises* en 1928. Aunque se anunció en esa misma colección, *El joven* terminó publicándose, con el subtítulo *Novela mexicana*, en *La Novela Mexicana* (1928). También en *Cvltura* aparecería *Return Ticket*, aunque una parte se adelantó en *Ulises*.

esperanzadoras posibilidades de cara al futuro: todo obedeció a la voluntad de ejemplificar una ruta novelística alternativa a la diseñada sobre *Los de abajo* y la cada vez más influyente iconografía del muralismo. En el amplio panorama de salidas formales que la crisis de la novela provocó, se mostraron relativamente moderados —con la excepción de Owen— explicitando en *Ulises* su hermanamiento, como veremos, con los teóricos y novelistas de la *Nouvelle Revue Française* y con los españoles de *Revista de Occidente*. La novela como problema centró el interés de la revista, y en ese problema por resolver México nunca dejó de estar presente: a los fragmentos testimoniales del *Ulysses* de Joyce los Contemporáneos sumaron otros de *La malhora* de Azuela, reconociendo en esa novela rasgos de modernidad —modernidad *made in México* y por el mismísimo Azuela— que justificarían la lectura contrahegemónica de *Los de abajo* que propusieron poco después.

Aunque, salvo Torres Bodet, ningún Contemporáneo publicó más novelas después de 1928, la preocupación de casi todos ellos por el rumbo impuesto a la literatura —a la novela— con la institucionalización de la Revolución no decayó. Tras la fundación del PNR el dogmatismo de la política cultural fue abigarrándose hasta alcanzar su extremo en la segunda mitad de los 30, época en la que los Contemporáneos optan ya por guardar un estratégico silencio que recuerda al resignado y significativo “callar” con que Paz describió los últimos años de sor Juana. Aun así, todavía en Contemporáneos son habituales las reflexiones sobre la novela, sobre la narrativa europea, sobre Azuela y *Los de abajo* y sobre la Novela de la Revolución. Más, tal vez, que *Margarita, Dama, Novela como nube* o *El joven*, esa reflexión coral y dialógica sobre los derechos, realidades y posibilidades del ejercicio narrativo en el México crucial de mediados de los 20 y comienzos de los 30 mantiene hoy una vigencia que dignifica y actualiza unos ensayos

en prosa de vanguardia cuya condición de ejercicio preparatorio, a pesar de todo, conviene, tal vez, no subestimar.<sup>18</sup>

MÉXICO, LA REVOLUCIÓN Y LA CRISIS DE LA NOVELA OCCIDENTAL:  
LA PROPUESTA NARRATIVA DE LOS CONTEMPORÁNEOS

Los de abajo, *pedra de toque*

Las referencias críticas de los Contemporáneos a *Los de abajo* son tardías pero incisivas y muy significativas. Si convirtieron *Los de abajo* en piedra de toque de su teoría narrativa fue porque en 1928, tras el éxito internacional de la novela de Azuela, el consenso sobre la representatividad nacional de la Novela de la Revolución se presumía imparable. Aprovechando algunas críticas europeas que habían destacado en *Los de abajo* rasgos de modernidad en

<sup>18</sup> En sus “Reflexiones sobre la novela”, sin duda un texto clave en la formulación teórica de los presupuestos de la prosa de vanguardia, Torres Bodet advirtió de la necesidad de un gran esfuerzo, y sobre todo, de un cambio radical. Intuía que el instrumento era la forma, el lenguaje, el proceso de construcción, que debían ser nuevos, y entendía que la novela, más que cualquier otro género, necesitaba convertirse en terreno de experimentación formal: “En la novela, el problema del estilo si no cesa —no puede cesar nunca en arte— cambia de centro. De una forma de expresión que era, se vuelve una forma de exploración. En la poesía, el estilo es una frontera; en la novela un camino” (15). Un camino que convertía al novelista en un aventurero —un Ulises o Simbad— dispuesto a explorar, aprender, investigar, probar, y para el que “escribir una novela” podía ser “tan seductor como emprender un viaje” (15-6). Exploración, ensayos, pruebas: eso fueron para los Contemporáneos sus novelas, y así lo confesaron siempre: Torres Bodet habló en sus memorias del “ensayo de prosa en que había resuelto adentrar(se)” en 1927 y declaró que la prosa le interesó más que nada como “ejercicio” (*Tiempo* 319-21). Villaurrutia, en una página autobiográfica de 1929, reprodujo parte de una carta a Jorge Mañach explicando que sólo pensaba en su relato “como un ejercicio”, y que “sólo así era justo pensar en él” (*Obras* 611). Con respecto a *Novela como nube*, basta fijar la atención en las incursiones explícitas e implícitas del autor en la diégesis narrativa hablando directamente de los experimentos que está poniendo en práctica: en el capítulo titulado “Unas palabras del autor” Owen irrumpe en la ficción para definir algunos de los experimentos que, advierte al lector, requerirán su colaboración.

sintonía con el espíritu europeo de vanguardia,<sup>19</sup> se propusieron desmontar su identificación con el prototipo de la Novela de la Revolución leyendo la novela de Azuela como indudablemente mexicana y revolucionaria, pero por razones distintas a las esgrimidas por los nacionalistas.

De hecho, conviene no olvidar que la primera reivindicación de *Los de abajo* se produjo desde el vanguardismo; en “La influencia de la Revolución en nuestra literatura” publicado el 20 de noviembre de 1924 en *El Universal*, Febronio Ortega, Carlos Noriega Hope y Arqueles Vela, bajo el seudónimo José Corral Rigán, defendieron la equivalencia entre la vanguardia y “la inercia misma de la Revolución” defendiendo la obra de “Tablada, Salvador Novo, Kyn Taniya y Xavier Villaurrutia” como “producto literario subconsciente del movimiento revolucionario” y declarando que “la Revolución tiene un gran pintor: Diego Rivera; un gran poeta: Maples Arce. Un futuro gran novelista: Mariano Azuela, cuando escriba la novela de la revolución” (Schneider 161). Los agrupados bajo el seudónimo se habían propuesto “esclarecer ese error en que se aferran ciertas afirmaciones considerando el movimiento [la vanguardia] como una dosis prohibida, o como una adaptación de otros movimientos que surgieron en Europa” (161), identificando Revolución política con los aires internacionales de renovación. Con la respuesta discrepante a ese artículo se inició la ya aludida polémica de 1925 y la proclamación de Azuela por parte de Francisco Monterde como “el novelista mexicano de la Revolución”, pero por conseguir en sus páginas “el reflejo fiel de la hoguera de nuestras últimas revoluciones” (Ruffinelli, “Recepción” 188). Mí-

<sup>19</sup> Enrique Díez-Canedo por ejemplo, que en *El Sol* había admirado sus novedades estilísticas, insistía en el carácter “universal” de *Los de abajo* (Ruffinelli, “Recepción” 194). Díez-Canedo consideraba que Azuela debía publicar en España o Francia sus libros inéditos y olvidarse de México “por una doble razón: la universalidad de su obra y el pobre ambiente cultural de México” (Ruffinelli, “Recepción” 194). Una palabra ésta, universalismo, aplicada a una novela de tema mexicano, a la que se valoraba así por algo más que por su anécdota, y en la que se reconocía un armazón formal elogiabile en los círculos intelectuales de España y Francia.

mesis realista, aliento épico e iconización de la Revolución: antes de que se escribiera, el concepto Novela de la Revolución delineaba su función, su sentido y su preceptiva.

En sus comentarios sobre *Los de abajo* los Contemporáneos discutieron su condición de paradigma del mexicanismo desligado del *tempo* literario occidental y aproximaron a Azuela a ese *tempo* asimilándolo a *Ulises*. En su número 2 apareció “Un grifo”, capítulo de *La luciérnaga*, junto a fragmentos de *Novela como nube*, *Dama de corazones*, “El número 479” de Jarnés y *Manhattan* de Jouhandeau, quedando así Azuela estratégicamente incorporado a un pequeño pero incuestionable muestrario de prosa de vanguardia.<sup>20</sup> No fue sin embargo hasta 1930, consolidados ya la expresión y el concepto de Novela de la Revolución, cuando los Contemporáneos argumentaron esa incorporación. Ese año, Ortiz de Montellano tradujo en el número 21 de *Contemporáneos* (febrero de 1930) el prólogo que Valery Larbaud había escrito para la traducción francesa de *Los de abajo*, adelantando que, en breve, la revista comentaría “desde su punto de vista y con la atención que merece, la documentada, inteligente visión que de nuestro paisaje literario presenta el distinguido prologuista” (Larbaud 127). En su prólogo, Larbaud elogiaba a *Contemporáneos* como “principal órgano intelectual” del país y argumentaba que el mérito de Azuela había sido lograr que “la revolución mexicana penetrase en la literatura contemporánea de México”, lo que no significaba que fuese “hijo literario de la Revolución puesto que la Revolución no interviene por manera alguna en su formación intelectual y estética” (137),

<sup>20</sup> Dessau cree probable que *La luciérnaga* estuviese escrita ya en junio de 1927; algunos fragmentos aparecieron en revistas durante todo el año, pero no se publicó completa hasta 1932, y en España (252). Dessau cita las revistas que publicaron fragmentos de *La luciérnaga*, pero se olvida de *Ulises*, quizás porque Villaurrutia presentó el fragmento como perteneciente a *La alondra*, que pudo ser un primer título barajado por Azuela. *La luciérnaga* es una novela de crítica social pero fuertemente discrepante con el callismo, autoridad desde la que se definía entonces el concepto Revolución. Usa el monólogo interior, la ensoñación o la embriaguez para construir lo que en “Reflexiones sobre la novela” Torres Bodet llamó “la psicología pura de los personajes” a la manera de Joyce y Proust (17). Las mismas técnicas usadas por los Contemporáneos en sus novelas-Ulises.

para acabar mostrando su predilección por *La malhora* y lamentando que *Los de abajo* “se [hubiese] explotado políticamente” (141) a pesar de las protestas de su autor.

Ortiz de Montellano glosó a Larbaud en el número 23 de *Contemporáneos*, en “Literatura de la Revolución y literatura revolucionaria”, subrayando cómo el crítico francés había incidido “en puntos de actualidad, todavía nebulosos para algunos, como el de la discutida calidad revolucionaria de la nueva literatura mexicana alejada de los hechos y recuerdos de la Revolución que *Los de abajo* reflejan con desinteresada fidelidad” (78); aunque no fue eso exactamente lo dicho por Larbaud, el párrafo revela que la intención de Ortiz de Montellano era establecer dónde radicaba el verdadero carácter revolucionario de la novela:

Sabemos que *Los de abajo* y *El águila y la serpiente* —aquella más íntegramente artística— son, hasta ahora, las obras mejores de nuestra literatura de la revolución por sus cualidades específicas que otros escritores afectos a los mismos temas no han logrado alcanzar, pero la curiosidad que despiertan en el extranjero ¿se debe, en buena parte, a la interpretación que ofrecen de la vida mexicana revolucionaria que los diarios de todo el mundo se han encargado de propagar? (79).

Tras concluir que “el tema de la revolución no creará nunca para nosotros la literatura revolucionaria, nueva en su concepto estético y en su propia expresión” (79), cerró su ensayo defendiendo a los Contemporáneos como escritores que, por un camino diferente al de la retórica nacionalista de la Revolución, no dejaban de esforzarse por conseguir una literatura que fuese expresión nacional.

Un año más tarde Villaurrutia escribió “Sobre la novela, el relato y el novelista Mariano Azuela” (*Obras* 799-801),<sup>21</sup> situando a éste en el contexto general de la renovación narrativa occidental.

<sup>21</sup> El artículo se publicó por primera vez en *La Voz Nueva* I.46 (feb-mar 1931).

Tras citar a novelistas y teóricos de la *Nouvelle Revue Française* como Jacques de Lacretelle, Ramón Fernández o Gide, diferenció “relato” de “novela”: si el primero se vale de la memoria, la segunda “es dueña de un campo más apasionante por vivo y por vasto: el presente”; por esa razón “el novelista nos hace asistir a la vida —o al fragmento de vida que ha escogido— como a una representación teatral cuyos personajes no son algo acabado, sino que viven ante nosotros improvisándose” (800). Hasta ahí Villaurrutia define claramente la novela tal y como él la entendió al escribir *Dama de corazones*, poniendo el acento en el interior de los personajes y dejando cierta vía libre a la autonomía del texto sobre la conciencia del narrador. Desde el punto de vista técnico, la novela debía asumirse, según Villaurrutia, como algo susceptible de investigación (aventura, curiosidad) y perfeccionamiento, como un género problemático y en evolución, cuyos conflictos “han resuelto o han pretendido resolverlos” los que para Villaurrutia eran “los mejores novelistas actuales (Joyce, Virginia Woolf, Gide)” (800). Como ejemplo mexicano de lo expuesto, Villaurrutia cita a Azuela desgajándolo de la Novela de la Revolución institucional y sumándolo a su causa:

*Los de abajo* y *La malhora*, de Azuela, son novelas revolucionarias en cuanto se oponen, más concientemente la segunda que la primera, a las novelas mexicanas que las precedieron inmediatamente en el tiempo.

Sólo en ese sentido Mariano Azuela, que no es el novelista de la Revolución mexicana, es un mexicano revolucionario.

El último en creer que Mariano Azuela es el novelista de la Revolución ha de ser, sin duda, Mariano Azuela, que escogió ya, desde hace un buen número de años, su punto de vista de escritor de novelas y que, seguramente, no tratará ahora de conciliar el suyo con el punto de vista que, fuera de él, se le propone (801).

En lo formal, Villaurrutia diferenció el realismo decimonónico propio de la Novela de la Revolución de la obra de Azuela, insis-

tiendo en la fidelidad de éste a una causa exclusivamente literaria —ese “punto de vista de escritor de novelas”—, frente a la sumisión política o ideológica —“el punto de vista que, fuera de él, se le propone”—. Sin pronunciarse, Azuela le daba la razón: hacía ya algunos años que había escogido “su punto de vista de escritor de novelas” —la llamada por Monterde “etapa de hermetismo” (286)—, había permitido que *Contemporáneos* reprodujese fragmentos de *La luciérnaga*, e incluso participó con un artículo en el homenaje que la revista tributó a Proust.<sup>22</sup>

El último artículo de un Contemporáneo sobre Azuela lo escribió Celestino Gorostiza para *Examen*, al publicarse *La luciérnaga*. El artículo repite el imaginario ulisíaco de años atrás, acusa el mimetismo realista de captación superficial de la realidad, y divide a los escritores en dos tipos de viajeros: los turistas, víctimas de “incomprensión viajera”, y los verdaderos, impulsados por la curiosidad (25-6). La aproximación del extranjero a un país distinto, explica, posee “dos únicas desembocaduras: el exotismo, principalmente, y la cultura, igualmente exótica para la ignorancia del viajero” (25):

México disfruta, en la geografía y en el espíritu, de ambos aspectos. El último, transmitido de generación en generación desde la colonia hasta nuestros días entre minorías cuyo eco [...] sólo recibe de vez en cuando la visita de amistad de Ulises verdaderos —Castro, de los Ríos, Chadourne, Díez Canedo— que nos dan la impresión de arribar a nuestras costas, como Quetzalcóatl, en mínima barca de remos.

El otro, el exotismo selvático, es, pues, el único en que desembocan las corrientes de turismo en México, y no tendría mayor importancia si, además del choque de uno y otro no naciera un tercer aspecto, el del mestizaje espiritual, que incapaz de incorporarse a la evolución de la cultura, pero tampoco lo suficientemente selvático

<sup>22</sup> Fragmentos de *La luciérnaga* aparecieron en el núm. 3 (agosto 1928): 235-52 y núm. 23 (abril 1930): 20-33. Fragmentos de *La malhora* en el núm. 30.1 (nov-dic 1930): 193-215 y núm. 32 (enero 1931): 42-70. El artículo “Por el camino de Proust” apareció en el núm. 6 (noviembre 1928): 291-2.

para presentar la faz inconvencible del trópico y del indio a la necia curiosidad turística, opta por la actitud simiesca y se convierte en caricatura de turista de su patria, se sale de ella y de sí mismo para contemplarla y contemplarse con la nimia superficialidad de los ojos extranjeros (26).

Subrepticamente, Celestino Gorostiza acusa a los extranjeros —salvo los “Ulises verdaderos”— de no haberse acercado a México en profundidad, quedándose en el turístico exotismo selvático: lo que, como ya vimos, Torres Bodet llamó “un espectáculo sin fondo, la ola decorativa de una tormenta” (“Reflexiones” 38). De paso, denuncia el “mestizaje espiritual” del nacionalismo folclorista mexicano al haber adoptado “simiescamente” —plagiariamente—, una impropia visión exótica del país propio. La Kodak del turista, “captadora de superficies”, es el instrumento del realismo mimético preceptivo de la Novela de la Revolución. Esa superficialidad es el único logro de los nacionalistas, que “quisieran limitar lo mexicano al colorín que seduce a las hordas del turismo” y que, en lugar de seguir “nuestra herencia literaria”, buscan “cuanto de pintoresco puedan ofrecer a las doctoras de las universidades texanas”. Para ellos “la psicología de nuestro pueblo no tiene mayor interés que el de la sangre derramada”, sangre que “los había llevado a escoger *Los de abajo* como prototipo de novela mexicana”, cometiéndose “la mayor de las injusticias con Mariano Azuela” (C. Gorostiza 26).

Frente a los que vieron en *Los de abajo* una novela-Kodak, Celestino Gorostiza exalta a Azuela por ser “un mexicano auténtico como pocos, que no desdeña, sino más bien cultiva su curiosidad de provinciano, la confronta y la alimenta con el pensamiento humano y la utiliza para dar a luz el fruto con que la tierra lo ha preñado, no el que se quisiera exigir a la tierra” (25). Ulises verdadero, curioso y mexicano auténtico en su indagación de lo humano, traductor de “los contornos espirituales de su país sin ocuparse del aplauso de la gradería” (25), quedaba definiti-

vamente incorporado, con Villaurrutia, Owen, Torres Bodet o Novo, a la galería de novelistas modernos mexicanos verdaderamente revolucionarios.

EL HORIZONTE INTERNACIONAL: HACIA UNA NOVELA MEXICANA  
“CONTEMPORÁNEA”

Dentro del amplio campo internacional de renovación narrativa en que participaron los Contemporáneos, se distingue con claridad la afinidad con la postura y la imaginería de la *Nouvelle Revue Française* y de *Revista de Occidente*. Hasta la aparición de la ya mencionada colección Nova Novorum la novela vanguardista no se había presentado en el ámbito hispánico de manera tan coordinada y urgente, y desde luego, no se le había dado la trascendencia que adquirió al convertirse en el programa de un grupo liderado además por un intelectual polémico pero de renombre como Ortega y Gasset.<sup>23</sup> Si *Los de abajo* serviría a los Contemporáneos de contrapunto en su propuesta narrativa dentro del contexto cultural mexicano que la determinó, la novela “deshumanizada” española se convirtió en el referente de la discusión teórica y formal, y en el puente a través del cual llevar la voz de México al debate internacional.

En *Ulises* las referencias, guiños, diálogos e incluso hermanamientos con los Nova Novorum son constantes, aunque conviene aclarar que los mexicanos establecieron esos vínculos desde una posición desjerarquizada, de liquidación absoluta de la sombra co-

<sup>23</sup> Efectivamente, “la fundación, en 1926, de la colección Nova Novorum, vinculada intelectual y editorialmente a la *Revista de Occidente*, supuso el asentamiento en España de un movimiento amplio y organizado de novela vanguardista, profundamente compenetrado con el pensamiento filosófico de su artífice, José Ortega y Gasset” (Fuentes Mollá 27). En la visión de la novela moderna que expuso en *La deshumanización del arte. Ideas sobre la novela*, Ortega se había inspirado en los debates de *Nouvelle Revue Française* sobre el género.

lonial, y así lo explicitaron casi hasta la jactancia en varias ocasiones. Un ejemplo claro está en el artículo “*Margarita de niebla* y Benjamín Jarnés”, publicado en el número 5 de *Ulises*, y “*one of the earliest and most encompassing acknowledgements of the vogue of a new kind of fiction, cultivated in Spain and Spanish America, which the reviewer characteristically labels ‘new prose’*” (Pérez Firmat 18) [uno de los reconocimientos más tempranos y coordinados de un nuevo tipo de ficción que se puso de moda, cultivada en España e Hispanoamérica, que el crítico característicamente etiqueta como “nueva prosa”]. Ahí presumiblemente Villaurrutia explica que *Margarita de niebla* y las obras de Jarnés se parecen porque “el tono de esta manera de prosa lo pide y lo da una porción de la época” que empuja a una “manera de entender la prosa” —también perceptible en Proust, Giraudoux, Joyce, Antonio Espina, Pedro Salinas, o Marichalar— opuesta a la “heredada, académica” (24-5). Pero subraya que la novela de Torres Bodet es anterior a la de Jarnés borrando cualquier sospecha de imitación y defendiendo que “como una imperiosa necesidad, como una moda del espíritu” —como algo consustancial a un nuevo México moderno— “se ha cultivado esa nueva prosa” cuyos frutos podían también leerse en el fragmento de *Dama de corazones* publicado en el número 3 de *Ulises* (pero fechada en 1925-1926, como se resalta intencionadamente en el artículo), el *Return Ticket* de Novo o *La llama fría* de Owen, que a Villaurrutia le interesa incluir en la nómina por haber sido publicada en 1925, a pesar de su provincianismo posmodernista. En síntesis, el artículo revela conciencia de pertenecer y participar en el horizonte occidental, proyección constructiva hacia el futuro en la creación de una literatura nacional, y definición de la novela moderna como reacción a la tradicional. En sus “Reflexiones sobre la novela” Torres Bodet lo diría del modo más expresivo: “La novela, con sus características actuales, es un género de ayer” (12). Frente a la obsolescencia y extemporaneidad de la Novela de la Revolución, *Ulises* ofrecía

un modelo narrativo “de hoy” que, en su esencia y razón de ser constituía una revolución *strictu sensu* y una conquista definitiva por parte de México de su mayoría de edad y de su independencia.

Al margen de algunas referencias a la novela mexicana o europea en artículos anteriores a *Ulises* como “En torno a Jean Giraudoux” (1924) de Villaurrutia, los artículos de los Contemporáneos sobre el tipo de novela que cultivaron comenzaron con *Ulises*. En casi todos domina un lenguaje metafórico para definir lo que todavía era más un impulso y un intento que una realidad, con evidentes puntos de contacto con lo que escribían los correligionarios franceses y españoles. El primero, de Owen, tomó como pretexto *Pájaro pinto*, de Antonio Espina, publicada en Nova Novorum ese mismo 1927. Owen traza así lo que a su juicio había sido el gran acontecimiento literario de su tiempo: “Un día del siglo xx la novela se enamoró del poema y la literatura pareció que iba a descarrilarse sin remedio, pero ya Giraudoux había inventado unos neumáticos que hacen inútil la vía. Antonio Espina, con *Pájaro pinto*, viene a agravar la parábola, viajero en una nueva zona entre la cinematografía y el poema novelar, y es como si ahora el conflicto resuelto hubiera sido el amor de la rueda derecha por la izquierda” (“*Pájaro*” 26).

Además del motivo de la literatura como exploración y viaje, Owen señaló como “neumáticos” para explorar y recorrer la nueva “vía” de la prosa de vanguardia la poesía (metáfora) y cine: “Dos influencias que jugaron un papel esencial en el proyecto renovador de la novela” (Pino 52). La disolución de la frontera entre los géneros poético y narrativo fue el primer paso hacia la renovación, y de hecho, “novela lírica” o “poética” fueron términos acuñados para la nueva prosa. El 19 de agosto de 1927, en carta a Torres Bodet, Gorostiza advertía ese trasvase en *Margarita de niebla*, cuya “semilla de novela germinó en poesía” (“Carta” 138). Aun así, ningún Contemporáneo recurrió a la metáfora con tanto fervor como Owen, cuya *Novela como nube* está plagada de

greguerías, aunque en puridad la novela más intensa y auténticamente poética de las escritas por el grupo fue *Dama de corazones*, germen de *Nostalgia de la muerte* y completo andamiaje del espacio poético que Villaurrutia construyó desde que escribió en 1928 su primer “Nocturno”.

En lo relativo al cine, es indudable su enorme influencia en las nuevas técnicas narrativas. El impacto que causó en los vanguardistas en general, desde dadaístas a surrealistas, comenzó a dar sus frutos de manera fulgurante cuando los novelistas se percataron de la posible traslación verbal de sus técnicas. En España, análisis penetrantes de Francisco Ayala, Antonio Espina y Jarnés en torno al cine y su magisterio sobre la novela aparecieron pronto en *Revista de Occidente* (Fuentes 201).<sup>24</sup> Por su parte, Torres Bodet y Villaurrutia ejercieron la crítica de cine y Owen adoptó procedimientos cinematográficos como el dinamismo, el claroscuro, o la técnica elíptica y sintética. De hecho, en “Poesía —¿pura?— plena” llegó a comparar el único lenguaje moderno posible, en poesía, teatro y novela, con una “afinación estilística” que el escritor debía aprender del cinematógrafo: “A poesía pura, aspiración imposible, oponemos poesía plena, modestos. Su fórmula estética se integraría por dos cualidades básicas, arbitrariedad y desinterés, y su formalidad expresiva —elaboración en metáforas de un sistema del mundo— requeriría una afinación del estilo a que obliga al escritor el nacimiento de un arte nuevo, el cinematógrafo, por su superioridad en el dominio del movimiento y de la imagen visual inmediata” (*Obras* 227-8).

En *Novela como nube* Owen ensayó ese estilo “afinado” a base de imágenes inmediatas y un dinamismo narrativo inusual,

<sup>24</sup> Ya advirtió Víctor Fuentes que la crítica ha minimizado la importancia del cine en la literatura de los veinte. En su opinión de entonces “un tratamiento totalizador del tema, extendido a la narrativa en español, debería incluir a narradores hispanoamericanos con Huidobro y los del grupo ‘Los Contemporáneos’ de México a la cabeza, y otros narradores españoles de vanguardia” (210). Para el caso de los Contemporáneos, ya existen al menos los trabajos de De los Reyes y Niemeyer.

hecho de planos encadenados, escenas independientes, sin conectivos sobrantes, capaces de crear una ilusión de continuidad rápida y nueva, vertiginosa como lo era la vida misma en medio de la modernidad. No deja de resultar interesante cómo Owen relaciona poesía y cine y encuentra en este último — así lo dice más adelante— la facultad de “crear” que en sus *Ideas sobre la novela* Ortega propuso al novelista. De alguna manera, la pantalla hacía las veces de recinto hermético sin fisuras por las que colarse la realidad y proporcionaba una impresión de autonomía y lenguaje distinto muy inspirador. Esa identificación, pantalla de cine/microcosmos “creado” fue de hecho la base de “Film de ocasión”, una de las secuencias-fragmentos de *Novela como nube*. Otros rasgos, además, destacó Owen en “Pájaro pinto” que remiten a la poética narrativa de su grupo: hermetismo, complicidad del lector, exploración del subconsciente, lenguaje metafórico.

Como ejemplos de sus propuestas teóricas, *Ulises* reproduce numerosos fragmentos de prosa de vanguardia, en un intento contundente de conectar el debate sobre la literatura nacional con el de la modernidad occidental. En sus páginas están Bontempelli, Jouhandeau, Azuela o Jarnés, y prácticamente todos los Contemporáneos: Villaurrutia, Owen, Torres Bodet, González Rojo y Novo. El perfil de la nueva novela se completó con algunas reseñas y notas breves como las recogidas en la sección “El Curioso Impertinente”. Es el caso de la titulada “Paul Morand”, presumiblemente redactada por Villaurrutia, aplastante:

Paul Morand está situado en el ángulo de ese gran viraje de la historia (1914-1918) desde el cual se puede cómodamente medir la vida, las gentes y las costumbres con la ayuda de tres puntos (el narrador presente; el pasado y el porvenir), como hacen los navegantes para orientarse y determinar su situación. El ángulo es favorable para ver en el tiempo. Paul Morand ha buscado otros en el espacio que le permiten conocer el exterior, viendo su patria desde afuera —con amor pero con lucidez—, estableciendo entre Francia y Europa en un principio y, después, entre ella y el resto del mundo, vínculos

de razas, de sentimientos y de ideas, si no nuevos, al menos muy claros (41).

El narrador moderno, se deduce, ha de tender a la universalidad tanto en el tiempo como en el espacio. En el tiempo, la época obliga al novelista a agudizar su sentido de orientación, analizar el estado de cosas literarias —el pasado— y marcar un rumbo hacia el futuro sin perder la perspectiva de la tradición. La universalidad en el espacio o la necesidad de salir de la patria para verla desde otros ángulos que conduzcan a su conocimiento verdadero, acaba desembocando en una comunidad internacional de intereses espirituales que en sí es síntoma de modernidad. Todos los novelistas de *Ulises* respondieron a ese esquema viajero que Villaurrutia tradujo de Morand. No es casual que en *Margarita de niebla*, *Dama de corazones* y *Novela como nube* haya siempre un viaje de fondo y que el protagonista mexicano se relacione con algún personaje norteamericano o europeo extrayendo del contacto un impulso o incluso alguna conclusión. Tampoco que la misma circunstancia vertebrase *Return Ticket*, editado por entregas en *Ulises*, o el relato breve de González Rojo “Corto circuito”, publicado en el número 6. En ese mismo número, en la nota anónima “Jean Cocteau”, se lee: “Jean Cocteau: tú nos has demostrado que el arte romántico es un arte del tiempo y el arte moderno, el arte de última hora, un arte del espacio” (19). Esta convicción también tuvo su aplicación en la colección *Ulises*: todas son novelas en las que el tiempo lineal o histórico sucumbe al subjetivo, y la anécdota al sueño o la memoria. El resultado son novelas en las que todo es atmósfera, un ambiente nebuloso e impreciso, más espacial o ambiental que cronológico.

En “El curioso impertinente” del mismo número, los Contemporáneos fueron aún más explícitos al señalar sus modelos y presupuestos narrativos. Aludiendo a los *Cuadernos de ejercicios* en los que Gide hizo autocrítica de *Los monederos falsos*, aprovecharon para referirse a algo que es fundamental para definir-

los como generación y para entender sus novelas: “Momento de crítica, sí. Y, sobre todo, momento de autocrítica [...] El escritor vivo de hoy no sólo trabaja, sino que, desdoblándose, se mira trabajar” (35). En esa frase se resumen dos constantes en las novelas de *Ulises*: la reflexión metaliteraria y la intertextualidad. Ambas tienen que ver con el modo que los Contemporáneos tuvieron de asumir sus novelas como ensayos o ejercicios, o usando la terminología ulisíaca, como exploraciones de viajero y osadías de aventurero.

Cercenado el impulso de *Ulises*, *Contemporáneos* tomó el testigo de la novela. Su primer número (junio de 1928) coincidió con la salida al mercado de *Dama de corazones* y *Novela como nube*. En el segundo apareció “Aventuras de la novela”, apretada síntesis del ideario ulisíaco aplicado a la narrativa: “Entre Robinson y Simbad anda el novelista contemporáneo”, explica su autor, Ortiz de Montellano, añadiendo a la curiosidad de Simbad el simbolismo de un Robinson que sitúa al escritor en una isla desierta, en una tierra por construir desde la selectiva experiencia del pasado y liberado de la tiranía de las leyes que quedaron atrás y lejos (207). El “robinsonismo” permite al novelista moderno cartografiar su nuevo mapa traspasando las inoperativas fronteras que lo separaban de la poesía y el cine inaugurando nuevas arquitecturas, nuevos cimientos. Entre ellos, Ortiz de Montellano destaca dos: el narcisismo o carácter metaliterario y el autobiografismo:

En la novela autobiográfica y narcisista de hoy, alejada de la anécdota que enriquece desde afuera al personaje creado, el autor quiere crearse a sí mismo, mira a su interior, vuelve sobre sus pasos en vez de animar otros personajes que a su vez se convierten en autores de sí mismos, que es lo que ha sucedido en la gran novela desde el *Quijote*. El autor lo es todo como en la poesía, y como en el poema, cada palabra, cada frase vale por sí, por su propia virtud. Como habla el autor, no el personaje, en la flecha partida, dirigida, en el juego de palabras, difícil consonante de la prosa, hallamos el valor de su

espíritu y los matices tónicos de su concepción. Así esto que puede dejar de ser la novela en el porvenir es ya su instrumento inevitable (208).

Como puede inferirse, no se refiere Ortiz de Montellano a la autobiografía tradicional. Desde el idealismo e irracionalismo filosófico del XIX hasta Freud, la vida del hombre pasó de ser acción pública a interioridad y lo autobiográfico dejó de concebirse como “una simple recuperación del pasado” para devenir “uno de los medios de conocimiento de uno mismo” (Gusdorf 13). La radicalización de esta tendencia se produjo en los veinte, generando lo que Olney llama “autobiografía pura” (40) y ejemplifica con *La Jeune Parque*, denominado por el propio Valéry “autobiografía poética”. Justo este modo de autobiografía es el de *Dama de corazones*, exploración minuciosa de un yo poético, el del mejor Villaurrutia, que debió gran parte de su contorno definitivo a este ejercicio narrativo.

Precisamente Villaurrutia aprovechó *Puerto de Sonilva* del español Juan Chabás para hablar, en cierto modo, de sus propósitos en *Dama de corazones*. De nuevo, tiempo subjetivo frente a tiempo objetivo: el día del *Ulysses* frente a la cantidad ingente de sus páginas; lo que en *Ideas sobre la novela* Ortega llamó “morosidad”: “Muchas páginas y sin embargo, la acción presentada suele ser brevísima” (400). Tiempo sin tiempo y un protagonista que “viaja inmóvil” creando esa atmósfera novelística por encima de la tiranía de la historia, tan ponderada por Torres Bodet en sus “Reflexiones sobre la novela”:

El mismo personaje de la novela de Gide que cité en un principio se refiere al género en estos términos: “¡Una tajada de vida! decía la escuela naturalista. Su defecto consistió siempre en cortarla en un solo sentido: en el sentido del tiempo, en longitud. ¿Por qué no en anchura o en profundidad?” Esto es lo que ha pretendido hacer la novela contemporánea, la novela de Proust o de Joyce: desprenderse de la noción de tiempo a la que yo hago responsable del desastre del teatro como entidad tradicional, y penetrar los fondos más

sutiles de la conciencia, mediante una serie de escenas insistentes —de experiencias de memoria— en que el artista enfoca el campo de las expresiones inferiores, el mundo de los actos pequeños y encuentra ahí, con la misma malicia que es, en Freud, un defecto, la flor de la intención oculta en que la acción y el pensamiento se resuelven (10-1).

En el número 4 de *Contemporáneos*, Torres Bodet retomó la idea al reseñar *Novela como nube*, apuntando de lleno hacia un asunto fundamental en la caracterización teórica de la nueva novela, y en particular, en la lectura de las novelas de los Contemporáneos. Lo notable del texto de Owen, advierte Torres Bodet, es que el asunto, “si no ha desaparecido del todo, si no se ha del todo evaporado, queda apenas, como pretexto amable” (“*Novela*” 87). Recogiendo la frase de Rémy de Gourmont —“toda la novela humana, desde Grecia, hubiera podido escribirse, sin perder variedad, sobre los amores de Dafnis y Cloe” (“*Novela*” 87)— decreta Torres Bodet la irrelevancia del argumento en la originalidad de una novela. Demuestra su teoría recordando que los relatos de *Víspera del gozo* de Salinas, *El profesor inútil* de Jarnés o *Le Coeur d’Or* de Philippe Soupault, describían exactamente lo mismo, “un idilio incompleto”, “un viaje alrededor del amor”, que llevaba a los narradores a explorar por rutas y con resultados distintos los caminos del enamoramiento. No está de más recordar que esos vericuetos del sentimiento amoroso ensayado, buscado, intentado con pasión y desconfianza por distintas vías —dos mujeres diferentes—, constituyen el argumento compartido de *Margarita de niebla*, *Dama de corazones* y *Novela como nube*, como si sus autores hubiesen querido demostrar la tesis de Gourmont construyendo novelas distintas con la misma mínima anécdota.

Tres meses más tarde, en diciembre de 1928, Gorostiza publicó “Alrededor de *Return Ticket*” en el número 4, de octubre-diciembre de 1928, de *Mexican Folkways*. Combinando su triple condición de viajero, ensayista y poeta, Novo anunciaba, según

Gorostiza, “el advenimiento de la novela” (*Toda* 123). Como viajero, Novo había sido capaz de superar la gideana culpa de abandonar la patria, “falta original y grave contra la tierra”, en la que “de Marco Polo a Paul Morand” habían incurrido todos los viajeros de la historia; y de vencer el pecado porque “no viaja, transmigra. No se trasplanta, se siembra” (123). En ese autobiográfico relato de viajes que fue *Return Ticket*, no sólo es el protagonista aprendiz que asimila lo que ve por el extranjero, sino que también el trayecto mismo se somete a la influencia del viajero que al nombrar, opinar, actuar y calificar, configura y recrea el viaje desde su propia identidad. No es que Novo descubra lo nuevo con su viaje: es que también modela y recrea, “innova”, lo que ve. De nuevo la recurrencia al viaje, a la mezcla productiva de géneros, y a la autobiografía, para engendrar la novela moderna con su lenguaje nuevo, fundacional, propio del artista moderno al que Gorostiza no es el primero en comparar con Adán: “Para mi propósito, basta con señalar cómo este Adán recorre una y otra vez su paraíso, nombra al león, bautiza al árbol, apoda a sus amigos” (123-4).

En el número siguiente de *Contemporáneos*, Gorostiza reseñó *Luna de copas* de Antonio Espina formulando por primera vez con absoluta claridad el carácter ensayístico-experimental de la narrativa moderna. La novela en lengua española, dictamina Gorostiza, atravesaba por un período de metamorfosis o transformación en donde todo eran tanteos, pruebas y ensayos más o menos arriesgados que había que seguir con atención si se quería participar en el estadio futuro de la literatura, en el esperado resultado final de la metamorfosis. Lo interesante del artículo es la rotundidad con que expresa una idea clave para entender el modo en que los Contemporáneos abordaron su narrativa: como la participación desde México en el cultivo de un terreno en fase experimental del que habrían de salir frutos posteriores enraizados ya y definitorios de la tradición nacional.

Desde esa advertencia de Gorostiza no resulta extraño que a partir de 1930 *Los de abajo* se convirtiera, como se ha visto, en el centro de las reflexiones de los Contemporáneos sobre la novela. Terminaba la aventura y la exploración, y era el momento de emprender, de regreso a la casa-patria, las realizaciones definitivas. Hubo espacio, de todos modos, para que Rubén Salazar Mallén comentara *La educación sentimental* de Torres Bodet, publicada en Madrid en 1929. Tras reiterar la línea genealógica Giraudoux-Proust —“Adán y Eva para una Biblia de la prosa actual” (187)— el artículo mostraba su desprecio indirecto por toda novela que pudiera estar escribiéndose en México por vía distinta de la practicada por los Contemporáneos; para Salazar Mallén, “el litoral exiguo de la novela mexicana moderna flota débilmente en la líquida asiduidad de la indiferencia” y si algunas obras “definen su relieve y componen su contorno” (186), eso es gracias, exclusivamente, a libros como *Margarita de niebla*, *Dama de corazones*, *Novela como nube* o *La rueca de aire*.

Precisamente sobre esta novela, sacada a colación por Salazar Mallén, publicada por José Martínez Sotomayor en 1930, escribió Gorostiza su último, más extenso y polémico artículo sobre la narrativa de su grupo. *La rueca de aire*, “brote tardío, aunque no extemporáneo, de la rama Giraudoux-Jarnés” (“Morfología” 241), supuso ya a los ojos de Gorostiza un paso más allá en la primigenia naturaleza aérea, atmosférica, difusa, indefinida, metamórfica de la novela vanguardista: el libro de Martínez Sotomayor suponía, por fin, a decir de Gorostiza, la recuperación del “sentido de la gravedad” (242). Expresada con sutileza, el artículo contiene una crítica a las novelas de sus compañeros de grupo, por excesivamente experimentales, más que una renuncia a la novela de vanguardia en sí. Frente a aquella exacerbación de la forma, *La rueca de aire*, “el mejor libro mexicano que hemos leído en los últimos meses”, aportaba “una actitud clásica a nuestra prosa moderna” (“Morfología” 242), prosa que para Gorostiza había perdido las profundas convicciones morales sobre

el arte que enseñó Gide y cuyos autores no habían conservado la modestia que convierte una novela en obra de arte y no en simple exhibición de virtuosismo. Para Gorostiza, la aportación de *La rueca de aire* a la literatura mexicana iba más allá de un valor que empezaba a considerar tan poco real como el de la originalidad o innovación formal: “Después de todo, ser original —en el sentido de apariencia exterior inconfundible, puramente formal— no es ser, sino una manera de ser que no vale el sacrificio que se le ofrece a menudo de la personalidad. Martínez Sotomayor lo entiende así e impone restricciones a su ambición, al par que elimina de su obra toda apariencia de excentricidad” (242).

En esa referencia a la excentricidad es fácil imaginar que Gorostiza tenía en mente *Novela como nube*. Su crítica a las novelas del tipo de las de Owen se concreta al afirmar que “*La rueca de aire* no pretende ser la resolución de un problema estético de carácter general, sino la narración de una experiencia íntima de José Martínez Sotomayor. Es una obra de arte, no un manifiesto” (“Morfología” 242). En su independencia de la crítica, en la obediencia a unas normas de construcción interior y no a las cada vez más tiránicas y huecas exigencias retóricas de la novela de vanguardia, había encontrado *La rueca de aire* su sentido de gravedad perdido, la posibilidad de tomar, tras los tanteos y experimentaciones, nuevamente tierra, tierra mexicana.

El repentino descontento con las novelas de *Ulises* que se deriva del artículo debe ponerse en relación con el cambio que Gorostiza empezaba a experimentar en su manera de entender la literatura mexicana, cambio que, a raíz de una entrevista con el periodista Febronio Ortega acabó originando la polémica de 1932.<sup>25</sup> En Gorostiza no hubo, como dijo Ortega, “rectificación”, pero sí una autocrítica oportuna y sincera que a la larga resultó, para la obra literaria e intelectual de los Contemporáneos, de

<sup>25</sup> Me refiero a la famosa “Gorostiza y la situación de las letras mexicanas”, que apareció en *Revista de Revistas* el 27 de marzo de 1932. Sobre este asunto, García Gutiérrez (129-36).

enorme utilidad. Al final del artículo Gorostiza volvió a distinguir a *La rueca de aire* como hija díscola de la familia formada por las novelas de su grupo, pero desde una perspectiva diferente: la mexicanidad. Lo que entusiasmó a Gorostiza de la novela de Sotomayor fue lo que calificó de “gusto por lo barroco”, entendiendo por tal el contraste entre “la suntuosa fachada” y “el interior severo” de la novela. Para explicar ese contraste que consideraba espontáneo, surgido naturalmente sin la presión de la retórica vanguardista, Gorostiza sugería la siguiente hipótesis: “Que la contradicción, si existe, está viva en la raza. Nuestra cultura —la hispánica, puesto que no tenemos otra, a pesar de los falsos nacionalistas— nos da un poco de la austeridad y la llaneza castellanas, sobre todo a los hombres de la altiplanicie; pero la geografía perpetúa en nosotros, al mismo tiempo, una irreductible inclinación de los antiguos mexicanos hacia lo deslumbrante” (“Morfología” 246-7).

Manteniéndose con precaución en el terreno de la hipótesis, Gorostiza aprovechó para diferenciar, oponiéndose a lo que luego sería la emblemática teoría de Cuesta, el clasicismo —que considera, retomando al mismo Gide, un fenómeno intrínsecamente francés<sup>26</sup>— de “esta indecisión entre uno y otro extremos” que podría ser característico del “espíritu mexicano, bicápite, español e indio” (247). En su opinión, fuera correcta o no su hipótesis, “*La rueca de aire* estará marcada aún con el sello de nacionalidad de su autor” siendo esa “mexicanidad” “su más valiosa aportación” y lo que distinguía “a Martínez Sotomayor en el conjunto de nuestros jóvenes prosistas” (“Morfología” 247). Sin decir nombres, Gorostiza terminó con una última crítica a las novelas de Villaurrutia, Owen o Torres Bodet, a las que consideró fracasadas en su intento de expresar íntimamente a México:

<sup>26</sup> Gorostiza cita en su artículo la frase de Gide que corrobora su opinión: “*Le classicisme me paraît à ce point une invention française que pour un peu je ferais synonymes ces deux mots: classicisme et français*” (247).

No conocemos otro libro de un mexicano —moderno, joven, se entiende— en el que México aparezca con tanta espontaneidad, con tan poco artificio como en el de Martínez Sotomayor. El suyo no es el México de exportación, literariamente soviético, que satisface las ideas de Europa acerca de nuestra energía vital, ni tampoco la jícara literaria que han fraguado por allí para impresionar a los americanos turistas de pie ligero. No, se trata de México simplemente y de una mexicanidad sin bandera ni soldada que Martínez Sotomayor ha podido captar —no el primero, ya que Salvador Novo lo consigue también, aunque en menor grado, en su *Return Ticket*— gracias a que sólo describe, como el gran conversador de Maurois, lo que pasa por su abismo interior (248).

El párrafo es lo bastante claro como para que sobre el comentario. Obviamente, debe relacionarse con cierto apartamiento de Gorostiza respecto a los Contemporáneos en torno a los primeros años treinta, no tanto por sus ideas como por los insatisfactorios resultados. Da la impresión de que Gorostiza, tras años de lectura atenta de la nueva novela, había llegado al convencimiento de que la única novela fiel a los presupuestos ideológicos de *Ulises* había sido *La rueda de aire*, frente al extravío de Owen, Villaurrutia o Torres Bodet por laberintos formales y teóricos, espacios nebulosos y neblinosos, trampillas en las que la tierra había acabado desapareciendo bajo los pies por efecto de la falta de “gravedad”, en el doble sentido de la palabra. *Novela como nube* o *Dama de corazones* podían ser novelas revolucionarias pero les faltaba esa mexicanidad anunciada al final del periplo de Ulises, la dosis de patria tras la aventura, el viaje y el exilio.

Este artículo marca el final de la empresa narrativa de los Contemporáneos. Aunque Torres Bodet siguió escribiendo novelas algunos años más, su impulso y su fondo ideológico no fueron los colectivos de *Ulises* sino los estrictamente personales. De Gorostiza procedió la única autocrítica explícita, sincera y dura, de una empresa de frutos inciertos en la praxis, aunque decisivos y determinantes para la historia de la literatura mexicana en lo teórico. La otra autocrítica, la no explícita, la hizo cada uno de los

novelistas de *Ulises* de puertas adentro, al abandonar un proyecto que no había logrado su objetivo. En el caso de Villaurrutia, José Joaquín Blanco opina que “dejó de intentar novelas porque exigían un público que no existía en México, del mismo modo que sí existían lectores para la Novela de la Revolución” (186); y aunque eso es cierto habría que pensar también que, como supo ver Gorostiza y demostraría la historia literaria, la novela de vanguardia, mezcla de creación, ensayo y autocrítica, contenía el germen de su propia destrucción, o más bien, nació con fecha de caducidad, aunque su simiente no haya dejado de activarse periódicamente desde entonces, en México también. En cualquier caso, tras *Dama de corazones* Villaurrutia ya tenía lo que quería, su imagen delante del espejo, y la determinación aventurera para adentrarse hasta lo más hondo en él. En lo que respecta a Novo, después de *Return Ticket* sólo empezó una novela secreta sobre travestismo y homosexualidad que no terminó y que anunciaba la que sería desde 1930 su cínica, aunque elegante, estrategia de supervivencia —personal y social— en el desierto cultural mexicano. En el caso de Owen, su llegada a Nueva York en 1929 significó la llegada a su particular infierno interior, infierno que soportaría escribiendo ese libro mexicano como pocos que es *Sindbad el varado*, en el que la sinceridad le obligó a sustituir la emoción del viaje por la esclavitud del naufragio y la anchura de los océanos por el agua estancada del lago de su ciudad, en cuyas orillas, que conectan a México con México, pasó la parte más feliz de su vida, esa infancia sin destierro, ni viaje, ni fracaso.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLANCO, JOSÉ JOAQUÍN. *Crónica de la poesía mexicana*. México: Katun, 1983.
- BURGOS, FERNANDO, edición. *Prosa hispánica de vanguardia*. Madrid: Orígenes, 1986.

- BUSTOS FERNÁNDEZ, MARÍA JOSÉ. *Vanguardia y renovación en la narrativa latinoamericana*. Madrid: Pliegos, 1996.
- “El curioso impertinente”. *Ulises* 6 (feb 1928): 35.
- DÍAZ ARCINIEGA, VÍCTOR. “Mariano Azuela y *Los de abajo* entre ‘ser’ y ‘representar’”. *Investigación Humanística* 3 (otoño 1987): 117-41.
- \_\_\_\_\_. *Querrela por la cultura revolucionaria (1925)*. México: FCE, 1989.
- DESSAU, ADALBERT. *La novela de la Revolución mexicana*. México: FCE, 1986.
- ESCALANTE, EVODIO. “Espectralidad y eficacia de la Revolución en *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia”. *Signos Literarios* 5 (ene-jun 2007): 97-107.
- FUENTES MOLLÁ, RAFAEL. “Ortega y Gasset en la novela de vanguardia española”. *Revista de Occidente* 96 (1989): 27-44.
- FUENTES, VÍCTOR. “El cine en la narrativa vanguardista española de los años veinte”. *Letras Peninsulares* 3 (Fall-Winter 1990): 201-12.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, ROSA. *Contemporáneos. La otra novela de la Revolución mexicana*. Huelva: Universidad de Huelva, 1999.
- GOROSTIZA, CELESTINO. “La luciérnaga”. *Examen* 2 (sep 1932): 25-6.
- GOROSTIZA, JOSÉ. *Toda la prosa*. México: CONACULTA, 1995.
- \_\_\_\_\_. “De Gorostiza a Jaime Torres Bodet [19 ago 1927]”. *Epistolario. 1918-1940*. México: CONACULTA, 1995: 137-8.
- \_\_\_\_\_. “Morfología de *La rueda de aire*”. *Contemporáneos* 25 (jun 1930): 240-8.
- GUSDORF, GEORGES. “Condiciones y límites de la autobiografía”. *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Suplemento de *Anthropos* (dic 1991): 9-18.
- HADATTY MORA, YANNA. *La ciudad paroxista. Prosa mexicana de vanguardia 1921-1932*. México: UNAM, 2009.

- “Jean Cocteau”. *Ulises* 6 (feb 1928): 19.
- LARBAUD, VALERY. “Prólogo a *Los de abajo*”. Bernardo Ortiz de Montellano, traducción. *Contemporáneos* 21 (feb 1930): 127-43.
- “Margarita de niebla y Benjamín Jarnés”. *Ulises* 5 (dic 1927): 24-6.
- MONTERDE, FRANCISCO. *Mariano Azuela y la crítica mexicana*. México: SepSetentas, 1973.
- NIEMEYER, KATHARINA. “Los misterios de la pantalla. Cine y vanguardia literaria en México”. Wolfram Nitsch, Matei Chihaia y Alejandra Torres, edición. *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la ficción hispanoamericana moderna*. Colonia: Universitäts und Stadtbibliothek Köln, 2008: 291-308.
- \_\_\_\_\_. *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2004.
- OLNEY, JAMES. “Algunas versiones de la memoria / Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía”. *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Suplemento de *Anthropos* (dic 1991): 33-47.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. *La deshumanización del arte. Ideas sobre la novela. Obras Completas*, vol. III. Madrid: Revista de Occidente, 1947.
- ORTIZ DE MONTELLANO, BERNARDO. “Aventuras de la novela”. *Contemporáneos* 2 (jul 1928): 207-9.
- \_\_\_\_\_. “Literatura de la Revolución y literatura revolucionaria”. *Contemporáneos* 23 (abr 1930): 77-81.
- OSORIO, NELSON. “*La tienda de muñecos* de Julio Garmendia en la narrativa de vanguardia hispanoamericana”. *Actualidades* 3.4 (1977-1978): 11-36.
- OWEN, GILBERTO. *Obras*. México: FCE, 1979.
- \_\_\_\_\_. “Pájaro pinto”. *Ulises* 1 (may 1927): 26-7.
- “Paul Morand”. *Ulises* 3 (ago 1927): 41.

- PÉREZ FIRMAT, GUSTAVO. *Idle fictions. The Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934*. Durham, N. C.: Duke University Press, 1982.
- PINO, JOSÉ M. DEL. *Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de vanguardia*. Ámsterdam-Atlanta: Rodopi, 1995.
- REYES, AURELIO DE LOS. "Aproximación de los Contemporáneos al cine". Anthony Stanton, et al. *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. México: El Colegio de México, 1994: 149-71.
- QUIRARTE, VICENTE. "Introducción". Gilberto Owen. *Novela como nube*. México: UNAM, 2004: VII-XIII.
- \_\_\_\_\_. *Invitación a Gilberto Owen*. Yucatán, México: DGE-Equilibrista-UNAM, 2007.
- RUFFINELLI, JORGE. "Los de abajo y sus contemporáneos. Mariano Azuela y los límites del liberalismo". *Literatura mexicana* I.1 (1990): 41-64.
- \_\_\_\_\_. "La recepción crítica de *Los de abajo*". Mariano Azuela. *Los de abajo*. Madrid: Archivos, 1988: 185-212.
- SALAZAR MALLÉN, RUBÉN. "La educación sentimental". *Contemporáneos* 21 (feb 1930): 186-8.
- SCHNEIDER, LUIS MARIO. *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*. México: FCE, 1975.
- SHERIDAN, GUILLERMO. *Homenaje a los Contemporáneos. Monólogos en espiral. Antología de narrativa*. México: INBA-SEP, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Los Contemporáneos ayer*. México: FCE, 1989.
- TORRES BODET, JAIME. "Novela como nube". *Contemporáneos* 4 (sep 1928): 87-90.
- \_\_\_\_\_. "Reflexiones sobre la novela". *Contemporáneos. Notas de crítica*. México: Herrero, 1928: 7-21.
- \_\_\_\_\_. *Tiempo de arena. Obras escogidas*. México: FCE, 1983.
- VERANI, HUGO, edición. *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. México: UNAM, 1996.

VILLARRUTIA, XAVIER. *Obras*. México: FCE, 1966.

\_\_\_\_\_. "Viajes, viajeros". *Contemporáneos* 1 (jun 1928): 87-91.

## AZUELA ENTRE DOS CORRIENTES

VÍCTOR DÍAZ ARCINIEGA

Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco

Mariano Azuela cumplió 52 años de edad al inicio de 1925 y para entonces ya había publicado diez novelas —seis cortas y seis regulares—; en 1907 publicó la primera y en 1923 la última, y en este total de años y obras difícilmente recibió media docena de reseñas y una docena de cartas privadas sobre sus novelas. Si el espíritu crítico que lo animaba desde el inicio de su afición novelística era intenso, a partir de su “aventura evolucionaria”, su mudanza a la Ciudad de México y su reinicio vital en un nuevo entorno geográfico, económico y social, ese espíritu crítico se acentuó y alimentó con la íntima frustración, sea por la pérdida de sus ahorros o sea por la nula respuesta a sus novelas: “El público lector se había obstinado en no reparar ni en mi nombre siquiera” (1112).<sup>27</sup>

Ante tal y prolongada situación, decidió un cambio drástico, que las circunstancias propiciaron: en el transcurso de 1922 y 1923 “tomé —precisó el novelista en su plática evocativa ante el público de El Colegio Nacional— la resolución valiente de dar una campanada, escribiendo con técnica moderna y de la última

<sup>27</sup> Citaré sólo las páginas del vol. III de las *Obras completas* de Mariano Azuela (en adelante, MA), salvo indicación contraria.

hora” (1113). Con esta “técnica moderna” escribió *La malhora*.<sup>28</sup> Para su buena suerte, cuando daba los últimos retoques a la novela corta, “como por milagro se me presentó la oportunidad más feliz para la realización inmediata de mi anhelo. Algunos jóvenes literatos convocaron a un concurso de novela con el premio fabuloso de cien pesos” (1113).

El jurado lo presidía el “honorable” licenciado don Alfonso Teja Zabre y eso le dio más ánimos: “Mi éxito estaba asegurado”, pero ¡qué sorpresa!: “El Jurado declaró desierto el concurso” (116-7).<sup>29</sup>

El 29 de enero de 1925 se publicó en *El Universal Ilustrado* la entrevista titulada “Azuela dijo...”, realizada por Gregorio F. Ortega; era la víspera de lo más encendido de la tumultuosa polémica periodística referida en nota y, también, era la primera ocasión que el novelista conversaba con un periodista —concedida por la amistad del joven reportero con sus hijos Salvador y Mariano—. La conversación transcurrió en la casa arrendada adonde

<sup>28</sup> Considero conveniente adelantar una precisión: como se observará en estas páginas, en sus pláticas en El Colegio Nacional, MA procuró describir las características de la “técnica moderna” con las que escribió *La malhora* (1923), *El desquite* (1925) y *La luciérnaga* (1932), las tres consideradas “vanguardistas” o “herméticas”. No me ocuparé ni de la valoración de las características de tal vanguardismo (Ramos; Martínez; L. A. González) ni de contextualizar estas tres novelas dentro del conjunto de las novelas cortas previas que escribió MA (Díaz Arciniega “Sobre”). La “técnica moderna” a la que aludirá MA tiene cierta correspondencia con las técnicas narrativas en que se articulan diferentes mosaicos, cada uno con planos temporales y espaciales diferentes; esto lo hizo MA antes de 1925, cuando John dos Passos publicó su famosa e influyente *Manhattan Transfer*.

<sup>29</sup> Entonces “no vacilé un momento más e hice una fogata con cuantos papeles tenía referentes a las letras. Y cuando más dudé de mi capacidad para la novela, brusca e inesperadamente vino el éxito. Habían transcurrido algunos meses de mi auto de fe; adolorido todavía, pero ya dedicado en mis ocios a cultivar humanidades, en lo que fui y sigo siendo un lego [...] Estaba, pues, muy entretenido con el teatro de Sófocles, Eurípides y Aristófanes, ya en franca convalecencia, cuando” (1117) el 20 de noviembre de 1924 se publicó en *El Universal Ilustrado* una mención de su persona, firmada por José Corral Rigan, seudónimo que indistintamente empleaban Gregorio F. Ortega, Carlos Noriega Hope y Arqueles Vela: “La revolución tiene [...] un futuro gran novelista: Mariano Azuela, cuando escriba la novela de la revolución” (Corral Rigan 43). La polémica periodística sobre la novela de la Revolución y otros temas afines que irrumpió tres semanas después y se prolongó durante cinco meses lo analicé en Díaz Arciniega, *Querrela*.

se mudó la familia Azuela en el transcurso de 1923, ubicada en la calle de Naranjo, en la colonia Santa María la Ribera. La charla fue amistosa y mostró una cualidad distintiva del novelista, su profundo escepticismo ante lo que estaba ocurriendo en torno a su persona y su novela *Los de abajo* (1915); tanto era, que hacia el final de la conversación dijo al reportero: “No sé qué les ha dado por fijarse en mí; cuando el público conozca mi obra, va a quedar desilusionado, defraudado. No sé, no sé” (45).

El suplemento semanal *El Universal Ilustrado* —creado y dirigido por Carlos Noriega Hope— y la sección editorial de *El Universal* fueron decisivos para sacar del anonimato y lanzar a la fama a Mariano Azuela y *Los de abajo*: entre el 29 de enero (día que se publicó la entrevista) y el 24 de febrero de 1925 apareció en cuatro entregas dominicales la novela dentro del semanario. No obstante el sonado éxito, nuestro autor fue consecuente con su escepticismo y pocos meses más tarde ofreció a *El Universal Ilustrado* (20 de junio de 1925) una nueva obra —de título elocuente—, *El desquite*, “otra pequeña novela con la misma técnica usada en *La malhora* y mucho más acentuada en el procedimiento” (1117).

Si *La malhora* “fue bien acogida en el extranjero”, *El desquite* pasó sin pena ni gloria. No obstante, prosiguió Azuela: “Siempre fueron mi acicate los fracasos” y debido a su “tenacidad” “reincidió” con una tercera novela de extensión regular escrita con la “técnica moderna”, *La luciérnaga* (1117). Debido a su mayor complejidad técnica y a sus propósitos temáticos, la elaboración le tomó tiempo y hasta junio y septiembre de 1927 publicó en la revista *Ulises* fragmentos del capítulo “Un grifo” y del capítulo “Los ofidios” en *El Universal Ilustrado*; a cuenta gotas publicó otros segmentos. La versión final la tenía lista para principios de 1929, y poco después decidió costear su publicación en la prestigiada editorial española Espasa Calpe, en donde apareció en 1932. Resultado: “Ha sido el mayor éxito literario que he tenido

en mi vida, al mismo tiempo que el fracaso económico más rotundo” (1117).<sup>30</sup>

Entre el súbito e inesperado éxito derivado de la polémica literaria de 1925 y la publicación de los primeros capítulos de *La luciérnaga* en el transcurso de 1927 y 1928, Mariano Azuela atravesó por una intensa e íntima experiencia literaria que describió en su plática en El Colegio Nacional dedicada a “Pedro Moreno el insurgente”. Fue en ésta donde comentó sobre el procedimiento realista que seguía en la elaboración de sus novelas y biografías noveladas, y centrado en su concepto y práctica de trabajo precisó: el escritor “elige libremente lo que mejor le sirve para su composición” y el resultado “necesariamente debe superar a las fuentes de información”. De esta experiencia surgieron las novelas *El camarada Pantoja* (1927) y *San Gabriel de Valdivias* (1928), que publicó diez años después (1103).<sup>31</sup>

Los extremos comprendidos entre el empleo de una “técnica moderna” para su creación literaria en el transcurso de 1922 o 1923 y el de una técnica realista impulsada por una arrebatada catarsis implícita en las dos novelas de denuncia política revelan, por un lado, cómo operó la conciencia estética de Mariano Azuela que lo condujo a una sensible exploración formal y, por el otro, cómo su inmediata realidad social y política estimuló su conciencia crítica que lo colocó ante la necesidad vital de escribir sus dos más beligerantes novelas. Simultáneamente, en sus pláticas en El Colegio Nacional él mostró cómo ocurrió y hacia dónde lo orientó el proceso de valoración autocrítica de su propia obra.

<sup>30</sup> En el balance final hecho luego de 19 años de ejercicio y según las notas contables de la editorial, de los dos mil ejemplares impresos en 1932, en el almacén de Espasa Calpe en Madrid todavía contaban en 1951 con más de mil (1118). En carta del 8 de marzo de 1929 dirigida a José María González de Mendoza, MA indicó: “En manos de [Gregorio] Ortega [entonces en Madrid] tengo el original de mi novela inédita *La luciérnaga*” (*Epistolario* 64).

<sup>31</sup> Para completar esta descripción véase testimonio de los hijos de MA que recogí en Díaz Arciniega, *Mariano* 53-4 y también Azuela, *Correspondencia* 203-6.

En la citada entrevista con Gregorio Ortega, Mariano Azuela indicó:

Un año me nombraron jurado [en el Jurado Popular, hacia 1921] y en las audiciones principié el estudio de los tipos del pueblo, que pasaron con la miseria suya, íntegra, sin velos. Llegué a creer que iba a llegar a quedar sin clientela y fue necesario acudiese a un nombramiento oficial que me liberara de la servidumbre de la justicia. Desde entonces [1922] soy médico del Consultorio No. 3, situado a espaldas de la Plaza de San Bartolomé de las Casas, en pleno Tepito. Estuve en condiciones de seguir el conocimiento de esa gente, cuya angustia encuentra en mí un eco. Escribí entonces *La malhora* (38).

Junto a esta transitoria actividad y como refirió en sus pláticas de El Colegio Nacional, Azuela evocó una continuidad con la idea referida a Ortega: en Lagos de Moreno su clientela había sido pobre y en la capital lo siguió siendo, sea en su consultorio privado o en el de Beneficencia Pública —que muchos años después se convertiría en el Seguro Social—; se jubiló en marzo de 1947 (Azuela, *Correspondencia* 225).

La importancia de este contexto social y económico Mariano Azuela lo subrayó para mostrar cómo desde su infancia, en la tienda paterna de abarrotes —en el mostrador los borrachitos consumían sus bebidas y de ellos aprendió “su vocabulario, sus gestos, sus maneras, su caló” (1114)— comenzó este aprendizaje, que prosiguió con sensible intensidad durante sus años de residencia (1916-1924) frente al jardín de Santiago en Tlatelolco y de práctica médica en Tepito (1922-1947), cuando

con cierta frecuencia era solicitado para impartir mis servicios de médico en la rinconada de Santa Anna, a inmediaciones del templo de la Conchita, bien pasadas las diez de la noche. Pero aquella fauna de bichos torvos y siniestros jamás me tocó ni me ofendió de palabra siquiera. Todo el mundo de aquel rumbo me conocía. A diario me veían pasar cruzando el mercado de Tepito de paso a mis

quehaceres en Beneficencia. Solía encontrarme a muchos infelices de ambos sexos tendidos en las banquetas, durmiendo plácidamente su ebriedad acariciados por los tibios rayos del sol de la mañana, a eso de las ocho o nueve. Fui testigo de riñas callejeras sobre todo entre hembras de pelo en pecho. Por lo pintoresco de sus luchas muchas veces me detenía: en medio de un ruedo de espectadores, graves, austeros como el devoto creyente que está oyendo su misa, después de cambiar entre sí las invectivas más soeces, se agarraban de la greña, se pegaban, se mordisqueaban hasta rodar por el suelo, ensangrentadas y dándose de moquetes (1114).

Lo que no subrayó Azuela fue que aquel Consultorio 3 de Beneficencia Pública atendía principalmente enfermedades venéreas y otras más también derivadas de la miseria y los vicios. Como testigo excepcional y como novelista fiel a la escuela realista,<sup>32</sup> se encontró ante un dilema íntimo, que oscilaba entre privilegiar sus principios estéticos o sus principios éticos cuando emprendía la elaboración de *La malhora*: la deseaba escribir con la “técnica moderna”, pero su protagonista, con su drama personal y entorno social inmediato, estaba firmemente atada con la tradición realista extrema, la más próxima al naturalismo y la más apegada a su práctica novelística. A su protagonista y su tragedia las describió así:

Es el caso de una muchacha levantada en el arroyo: su tragedia es la tragedia vulgar de esos seres nacidos en el estercolero que a los primeros rayos del sol se marchitan y mueren; se trata de Altagracia, llamada por mal nombre “La malhora”, nacida con la herencia de muchas fallas físicas y mentales, madurada con la educación y moral de los hampones metropolitanos. Brutalmente violada por uno de ellos cuando apenas comienza a ser mujer, acaba de perder los restos de equilibrio que le quedan y bajo la obsesión abrumadora de la venganza forja una vida destinada al asesinato del hombre abo-

<sup>32</sup> Reiteraré su credo estético como novelista: “Aunque mis escritos han sido de mera imaginación, los he basado siempre en hechos de los que he sido testigo o me han contado en forma viva o fidedigna. Me es más fácil reconstruir que inventar” (1102).

rrecible que tronchó de su tallo la flor en botón apenas: el culpable es ahora dos veces culpable y consuma nuevo crimen de crueldad y maestría para que no quede huella alguna de él, embriaga a su víctima e, indefensa, después de desnudarla, la deja tirada en un prado en una cruda helada de enero (1115-6).<sup>33</sup>

Como se podrá comprender, el truculento argumento de su pequeña novela proviene de su intenso y directo “estudio de los tipos del pueblo” y de su “miseria” “sin velos” tal como lo había observado en las novelas de Zola y había hecho suyo como modelo narrativo —como lo refirió en su plática correspondiente dedicada a su admirado modelo novelístico—. Así, desde su perspectiva ética, la historia de vida de su protagonista Altagracia le permitía desarrollar un relato crítico sobre las condiciones de miseria material y moral de los habitantes de las zonas marginadas de la capital, lo cual correspondía a su percepción desencantada de los resultados de la revolución.

Sin embargo, desde la perspectiva estética —acentuada por su propia conciencia de las características formales estimulada por las correcciones introducidas hacia 1920 a la segunda versión de *Los de abajo*—, deseaba seguir explorando la potencialidad de los recursos técnicos de la narración.<sup>34</sup> Por eso, poco más de 20 años después, en su evocación revalorativa se detuvo en el detalle de haberse aplicado al estudio de la “técnica moderna”, “que consiste nada menos que en el truco ahora bien conocido de retorcer palabras y frases, oscurecer conceptos y expresiones,

<sup>33</sup> El personaje también está atado a uno por él muy apreciado, María Luisa, la protagonista de su primera novela (1906), de acentuado estilo naturalista; así la describió: “¿Quién era María Luisa? Una de tantas flores abiertas en el estercolero que se levantan esbeltas, húmedas y perfumadas, que parecen lanzarse al cielo y que en breve, muy en breve, se tuercen a los ardorosos rayos del sol eterno de la vida, desprendiendo sus mustios pétalos y derramando su semilla podrida sobre el mismo estiércol que la vio nacer” (1014).

<sup>34</sup> En otro momento desarrollé un análisis acerca de la repercusión que tuvo sobre su propia obra la corrección que hizo entre la primera y la segunda versión de *Los de abajo* (Díaz Arciniega, “Sobre”).

para obtener el efecto de la novedad” (1113). Pasados los años, consideró que esa “técnica” sólo servía para que los “logogrifos”, los “pobres de espíritu o desocupados” se entretuvieran descifrando esa composición y consideraran que ahí hubiera “mucho talento”. Admitió: eran “procedimientos tontos” ya “totalmente pasados de moda”. Por esto, en su plática reconoció que en la “composición” formal había “abandonado” su “manera habitual” consistente en la expresión clara y concisa (1114).

En *El desquite* también empleó la “técnica moderna”, pero “mucho más acentuada en el procedimiento” (1117), por lo que pasó totalmente inadvertida por la crítica, y con *La luciérnaga* recibió comentarios de “críticos ramplones que creen que el genio estriba en retorcer palabras y frases”. La revaloración autocrítica fue así:

Me fugué de mí mismo, hice un serio y detenido examen de conciencia y me sentí pecador. Tuve una sensación de vergüenza de haber incurrido en ese truco tan sobado ahora [1951] de martirizar las palabras, para dárselas de inteligente, ingenioso y agudo. Reconozco que decir las cosas con claridad es exponerse a que lo califiquen a uno cuando menos de tonto; pero es más decente, más honrado (1118).

No obstante esta severa opinión ante los resultados, en su plática evocativa Azuela esbozó una justificación de sus exploraciones sobre las técnicas de composición narrativa. Elusivamente, hizo una analogía entre el novelista y el prestidigitador, quienes trabajan para el “gran público”, que es “tornadizo, caprichoso y exigente” y por ello ambos artistas deben renovar sus recursos, de lo contrario uno se encontrará en el escenario sin público y el otro sin lectores ni librerías. Tal renovación de la “forma artística” —Azuela se apoyó en las ideas del crítico francés Armand Pieral— corresponde a los “cambios incesantes” en la vida, al “despertar de nuevas sensaciones”, a la “transformación del pensamiento y el sentimiento” y sobre todo a la “fusión” entre “la

creación de algo nuevo” y “la disolución” de “algo que ha tenido existencia anterior”. Esto, porque el “artista — cita a Pieral — será siempre el resonador, una harpa eólica que vibra a los vientos del suceso actual, un espejo de las contingencias del momento” (1118-9). Y concluye nuestro autor: “Acertar con las nuevas tendencias es el afán que impulsa de vez en vez al novelista a dar un nuevo viraje en su técnica”; “el elemento inventivo constituye la base de la novela” (1119).

Este conjunto de consideraciones en torno a las cualidades formales de la narrativa derivadas de sus experiencias con *La malhora*, *El desquite* y *La luciérnaga*, en su plática de 1951 condujo a Mariano Azuela al análisis de la importancia y función de la literatura y, sobre todo, a las características de su condición inmediata, la de novelista con una treintena de libros publicados y ya con 78 años de edad:

La magia del estilo, de la palabra escrita, debe captarnos de tal modo que nos obligue a pensar, a sentir, a convivir con gentes, cosas y sucesos que aparentemente nos rodean, pero que exceden en mucho a los que a diario estamos viendo, oyendo, palpando y sintiendo. Pero esta ilusión sólo puede realizarla el novelista auxiliado por hábiles y oportunos cambios de forma.

Se comprende entonces ese afán incontenible de renovación y técnica, sobre todo en los jóvenes, que promueven audacias inespadas. Somos testigos de que las escuelas literarias en boga dominan ímpetus tan violentos y desorbitados que no sólo se llega al extremo de justificar el robo, el asesinato, la violación, las perversiones sexuales, los crímenes más repugnantes, sino que intenta hasta su glorificación. A menudo, es cierto, tales afanes sólo sirven para que sus autores se arranquen su máscara y revelen sus lacras, sus faltas personales, como víctimas de una repulsa general.

Temas tan viejos como las más viejas culturas se desentierran y se exhiben como la última novedad de la hora, sin pensar que si en sensibilizaciones nacientes son el reflejo de su vida exuberante, lujuriosa y embriagadora, expresiones de salud y de belleza de adolescentes, en nuestros tiempos gastados, bien marcados además por veinte siglos de cristianismo, sólo son señales evidentes de dege-

neración, y que si para ciertos espíritus, para las minorías de *snobs* tienen el perfume de flores exóticas, para los sanos de alma son estercolero y pudrición (1120).

Esta condición inmediata de la edad y experiencia de Azuela se hizo explícita hacia el final de la primera plática del segundo ciclo de “El novelista y su ambiente”, cuando desde su presente de 1951 indicó que en países de “incipiente proceso de cultura como el nuestro, no [se] tiene necesidad de recurrir” a “torpes imitaciones de las literaturas europeas de decadencia”; esos son “trucos” y “mistificaciones” consistentes en “tergiversar palabras y vocablos, oscurecer conceptos y enmarañar cosas, sucesos y personas, como se compone un rompecabezas” (1123).

Ante tales características, prosiguió nuestro novelista, el “lector desprevenido” se desconcertará y desechará la obra, e incluso la descalificará junto al autor, y todo porque el lector paulatinamente debe educar su gusto. Cuando esto ocurra, entonces le será posible identificar los contenidos dentro de la complejidad intrínseca implícita en las características formales de la literatura moderna, que en sí mismas forman parte del propio contenido, como explicó en la conclusión de su plática:

Insisto en afirmar que la falta de lógica que nos sorprende e irrita es un engaño; en realidad, es la revelación de nuestra ignorancia de esa lógica superior que impera en cuanto trasciende de nuestros sentidos; esa lógica movediza y cambiante siempre de la vida. Captamos los hechos que estamos observando y desde el momento mismo en que nos ponemos a darles forma de palabra o por escrito aparecen deformados por la supresión consciente o inconsciente de infinidad de elementos que nos parecen redundantes o que sólo sirven para oscurecer la narración. Esto es lo que no hace o no quiere hacer la novela moderna; su intento es darnos en masa el conjunto en totalidad, lo que explica lo intrincado y oscuro que observamos en las páginas primeras. Pero el buen observador a medida que progresa en la lectura, se da cuenta de que lo que le pareció juego de palabras, malabarismo y pirotecnia de frases, embrollo de conceptos y pensamientos, tiene un sentido profundamente arraigado en la realidad. Y cuando sospecha esto es cuando ha encontrado el camino (1123).

Por último, de sus “incursiones” en las “técnicas modernas” vigentes en la década de 1920 Mariano Azuela no se “arrepiente” y sí saca una lección aplicable para el momento de su plática (1951): “Es mucho más trabajoso escribir con sencillez y claridad” para “mantener viva la atención de los lectores” (1120-1).<sup>35</sup>

## EL ARREBATO INDIGNADO

Los ya citados calificativos de “trucos” y “mistificaciones” con que Azuela describió sus novelas vanguardistas me parecen sintomáticos de un hecho: la perspectiva de más de 20 años que hay entre la creación de las novelas y su valoración en el segundo ciclo de pláticas de “El novelista y su ambiente”, para él no resultó suficiente ni para identificar y valorar los aciertos de la “técnica” ni para comprender la repercusión de su hallazgo formal. En otras palabras, muchos años después de publicadas *La malhora*, *El desquite* y *La luciérnaga*, ni el propio autor advirtió en su propuesta vanguardista el alcance literario de sus novelas.

Tampoco Carlos Monsiváis hizo esa deseada valoración en sus ensayos de los años de 1970; también a él le tomó tiempo la

<sup>35</sup> En otra parte atendí pormenorizadamente las características e importancia de la literatura vanguardista dentro del conjunto de toda su obra novelística (Díaz Arciniega y Luna Chávez 203 y ss.). En el trasfondo de la plática de Azuela ahora parafraseada, en sus palabras advierto una indirecta respuesta al profesor de la Universidad de California Manuel Pedro González, en cuya *Trayectoria de la novela en México* dedicó buena parte del capítulo XIII a las tres novelas vanguardistas de nuestro autor. Luego de descalificarlas con epítetos, hace una descripción tan sugerente como contradictoria —que ilustran los prejuicios de sus epítetos—: “En este nuevo procedimiento el énfasis se desplaza hacia la forma. Todo ahora depende de los recursos de estilo, de los trucos de la metáfora y de la imagen dislocada, de las reticencias, de los puntos suspensivos [...] En lugar de la acción directa, su reflejo en el subconsciente o en los sueños; en lugar de narración o descripción, palabras sueltas, puntos suspensivos que aspiran a sugerir, pero que en fuerza de repetirse acaban por no sugerir nada” (168). Aunque para 1951 Azuela coincidió con algunas de las ideas de González —que repetiría Monterde, aunque moderó con el término de “herméticas”—, nuestro novelista en su “plática” optó por explicar los motivos y alcances de su conducta, sin aludir siquiera al profesor de origen cubano, quien meses antes de publicar el libro lo pasó a visitar a su casa en la Santa María.

ponderación. Fue hasta su libro póstumo cuando mostró cómo entre la versión original de *Los de abajo* (1915) y nuestros días fue indispensable el paso de poco más de 90 años para llegar a esta valoración: “La técnica narrativa, que toma del cine el impulso del montaje, al entreverar episodios bélicos con rasgos de los personajes, al darle a la acción la responsabilidad del punto de vista, trasciende las reflexiones del moralismo histórico” (69). En esta cualidad derivada de la educación del gusto se cifra la trascendencia de *la novela de la Revolución*.<sup>36</sup>

En otras palabras: mucho tiempo después lo supimos: para el éxito de *Los de abajo* fue necesario, por un lado, la tan profunda como discreta corrección estilística realizada por el autor para la segunda edición (1920) y, por el otro, el paso de un lustro y la simultánea coincidencia de un cambio de gobierno y de una polémica periodística para, todo en conjunto, estimular la valoración y aceptación de la novela, al punto de convertirse súbitamente en el paradigma de la llamada novela de la Revolución mexicana. En esto último, el potencial ideológico e histórico de la novela redundó en provecho de su éxito y, también, en detrimento de la difusión y conocimiento —muy particularmente acentuado con las novelas vanguardistas, incluso descalificadas en el prólogo a sus *Obras completas* con el epíteto de “herméticas”— del resto de la obra novelística de Azuela.

En sentido radicalmente contrario, *La malhora* tuvo una respuesta inmediata y comprensiva por parte de *un solo lector*, José María Benítez —quien años después publicaría algunos libros de poesía y la novela *Ciudad* (1942)—. En carta privada del 19 de octubre de 1923, acusó recibo de la novela remitida por Azuela y ahí escribió la siguiente consideración:

<sup>36</sup> En Díaz Arciniega y Luna Chávez referí la escasa bibliografía que se ha generado sobre el asunto de la vanguardia de Azuela; el primero y más relevante fue Martínez, y el más perspicaz sobre la influencia del lenguaje cinematográfico, L. A. González.

Naturalmente que releí *La malhora*. La misma impresión de mi primera lectura; la unidad pura, dando un efecto de armonía que en nuestros novelistas, como le expresaba alguna vez, no existe; el trazo firme, sin miedo y sin tacha; literariamente modernísima, con una especie de simultaneísmo que en cierto grado la colocan en un plano al que sólo llegan los electos; y por fin el ojo del novelista neto, que llega con su mirada más allá de la epidermis de los sujetos, quizás en este caso por tratarse de un novelista en frecuentes tratos con los espíritus y continuo conocimiento de dolencias físicas atrapadas donde quiera que bulle y espuma la vida irremediable (Azuela, *Epistolario* 222).<sup>37</sup>

No es forzado considerar que en el concepto de “simultaneísmo” está cifrada la idea de “técnica moderna” que, en sí mismo, es el rasgo distintivo de la propuesta formal de *La malhora*; a su vez, la doble idea de “frecuentes tratos con los espíritus y continuo conocimiento de dolencias” es, naturalmente, la síntesis entre la preocupación ética y la búsqueda estética pretendida por Azuela en 1923. Debo subrayarlo: Benítez percibió nítidamente la pretensión de nuestro novelista. Sin embargo, en aquellos años la exploración vanguardista de la narrativa mexicana estaba más ocupada en la expresión de emociones y pulsiones acordes con las experiencias vitales de los protagonistas, en su más puro individualismo; formalmente, esa vanguardia narrativa empleaba un lenguaje más próximo al lirismo metafórico que a la descripción realista.

Como se comprende fácilmente, Azuela no comulgaba con esta propuesta narrativa, porque en ella se privilegiaba la perspectiva estética en detrimento de la responsabilidad ética, muy por encima del sentido social del contenido del relato tradicional, como el que frecuentaba nuestro autor. Quizás por esto su siguiente novela la tituló *El desquite*, una sesgada respuesta crí-

<sup>37</sup> Azuela pasó por alto esta respuesta privada (¿acaso no confiaba en el juicio del joven Benítez?), porque en 1930 en una entrevista comentó a Ortega: “Escribí *La malhora*, novelita en la que nadie puso atención: fue un fracaso” (Leal 240).

tica, tanto contra el concurso de novela en que participó y fue declarado desierto, como contra la súbita fama generada por la polémica periodística. Indico esto porque en el trasfondo de esta novela corta percibo su rechazo a la narrativa ayuna de contenido social y su rechazo al uso político e ideológico de su novela *Los de abajo*, como muy pronto identificó. Con 55 años de edad, su acendrado escepticismo le permitía explorar nuevas técnicas narrativas, pero no le permitía renunciar a sus convicciones sociales; estéticamente percibía nuevos horizontes pero éticamente advertía retrocesos — más cuando en los propósitos de la Revolución se subrayaba el sentido social.

No obstante las radicales experimentaciones formales (para evitar la confusión con el concepto de vanguardia, cuya connotación ya está codificada) de *La malhora*, *El desquite* y *La luciérnaga*, si se observa con atención, las tres se articulan sobre un eje de crítica social neto (con decidido acento moral) y se enmarcan dentro del contexto de la marginalidad suburbana y en pueblos ostensiblemente atrasados. En la primera, *Altagracia / La Malhora* desciende hasta el inframundo de los vicios físicos y morales empujada por la violación de un gandul cuando era apenas una niña, lo cual la condujo a la prostitución y el alcoholismo; en su descenso ella atraviesa por una serie de episodios de vez en vez más devastadores, con lo que se exhibe la imposibilidad de romper el círculo vicioso.

En la segunda, dentro de un enrevesado triángulo amoroso (la pareja de Blas y Lupe, el sobrino de él, Ricardo, y el ex novio de ella, Martín) y en un pueblo chico (con un infierno grande de habladurías), a ella se le achaca la muerte del esposo al tiempo que el sobrino pretende quedarse con la herencia del tío — y para esto deberá deshacerse de la tía—, todo lo cual suscita un lío contra Lupe; en su calidad de abogado, Martín emprende la defensa de ella. En *La luciérnaga* el triángulo no es amoroso, sino fraterno: los hermanos Dionisio y José María y Conchita, esposa del primero, quienes con toda la familia se establecieron

en la capital para buscar fortuna sobre la base de una herencia, idéntica a la de José María, quien obsesivamente la atesora en el pueblo natal, Cieneguilla. En la capital, Dionisio atraviesa por una patética serie de calamidades y pérdidas que lo colocan al borde de la muerte, mientras su hermano se sumerge en la paulatina demencia del avaro y la alucinación del creyente obseso. En dirección contraria, tras su total anulación como persona, ante la adversidad última Conchita renace y asume su lugar frente a su familia y esposo.

*El camarada Pantoja* (1937), dedicada a la corrupción en el movimiento obrero, y *San Gabriel de Valdivias* (1938), ocupada en la corrupción en la reforma agraria, Azuela las escribió entre 1927 y 1928. El encuadre histórico de ambas novelas lo refirió en su plática sobre la biografía novelada dedicada a Pedro Moreno; ahí relató lo siguiente:

Engreído con mi vocación de reportero imaginario de algún periódico imaginario, súbitamente fui forzado a suspender mis aficiones [seguramente aludía a *La Luciérnaga*]: fue ello la serie de asesinatos en frío que culminaron con los del padre Pro, del general Serrano, y de multitud de católicos y políticos desafectos al régimen de Plutarco Elías Calles. Yo había podido escribir escenas de sangre, de crueldad inaudita, de dolor y angustia, sin que mi pulso se alterara, pero los sucesos a que acabo de aludir excedieron mi capacidad de resistencia: los ultrajes inferidos a los cadáveres de los arteramente asesinados, el desprecio absoluto a la opinión pública hasta el punto de organizar un cuerpo de reporteros y fotógrafos para que dieran cuenta de las últimas palabras de los sacrificados y tomar instantáneas de los postreros momentos de las víctimas inermes levantó un clamor de espanto y de indignación que en México no se había oído desde los asesinatos de don Francisco I. Madero y de don José María Pino Suárez.

Conforme a una vieja costumbre tomé nota pormenorizada de los sucesos, en previsión de futuros trabajos, acopí recortes de prensa, grabados y notas personales, ordené y clasifiqué el material, pero cuando me propuse a dar en doscientas páginas un trasunto fiel de aquellos años de pesadilla que fueron los del gobierno de Calles,

desde las primeras cuartillas me dieron netamente la sensación de mi impotencia para arremeter con un trabajo de esa calidad: mis dedos se encabritaban sobre el teclado de mi máquina, las palabras se me fugaban, las frases se atropellaban amontonándose y sentía mi cerebro y mi pecho en ebullición. Repetí en vano mis intentos, el resultado fue algo tan confuso, violento, enrevesado y disforme que hice un paquete con todo y lo guardé en una gaveta. Pasaron muchos años y cuando entregué [1937] estos papeles a mi editor para una novela que se llama *El camarada Pantoja* tuve la certidumbre de haberle entregado un traje viejo con muchos agujeros, remiendos y zurcidos (1101).<sup>38</sup>

Con excepción de esta alusión, Mariano Azuela prácticamente no se ocupó de sus dos beligerantes novelas, escritas con ánimo de denuncia e impulsadas por su arrebatada indignación, como se advierte en el relato citado.<sup>39</sup> Tampoco se ocupó del efecto suscitado en aquellos años por la puesta en escena de *Los de abajo*, con el patrocinio y la adaptación de Antonieta Rivas Mercado, como poco después refirió en entrevista de 1930 a Gregorio Ortega.<sup>40</sup> Seguramente, entonces la catarsis condujo al novelista a

<sup>38</sup> Asimismo puede verse en Díaz Arciniega y Luna Chávez 381 y ss.

<sup>39</sup> Cuando se publicó *El camarada Pantoja*, el crítico y narrador Ermilo Abreu Gómez publicó “La mitad de la verdad” en *Letras de México* (7 de diciembre de 1939), una reseña que desde el título enunciaba una reconvencción: “El libro se cae de las manos ante el horror de tamaños crímenes; o los dedos se agarrotan, febriles ante el asco de tanta inmundicia. El pueblo mismo que acierta a desfilarse por entre mendaces que le engañan y le pisotean, es siempre de pésima laya. Desde el camarada Pantoja hasta el último liderillo que le hace coro, se mueve en una piara o en un estercolero”. La otra media verdad de la Revolución —escribió el también profesor— es la siguiente: “Al lado de [el camarada Pantoja], sobre él, existen otros hombres, otras vidas, atrás ansias, otros sueños, apartados del fango” (Monterde 79-81). Años después y de manera alusiva, Azuela reviró y dijo que de la Revolución él había visto los árboles mientras otros habían visto el bosque.

<sup>40</sup> En sus palabras: “A nadie, absolutamente a nadie, se le había ocurrido que *Los de abajo* es una novela antirrevolucionaria, sino hasta que doña Antonieta Rivas Mercado escenificó la obra, aprovechando los pasajes más crudos. Entonces todos se asustaron de la Revolución, cuando mi novela no aspira a ser un resumen del movimiento. Es curioso que entre los que más protestaron figuran hombres que si fueron a la Revolución honradamente, después se prostituyeron, [...] esos hombres que desde el principio estaban decididos a aprovecharse personalmente de la lucha” (Leal 240).

una característica formal que el crítico José María González de Mendoza advirtió, como se lo hizo saber al autor en una carta privada firmada en Bruselas el 15 de mayo de 1938:

Me permitiré, sin embargo, formular una reserva sobre *San Gabriel de los Valdivias*, que vale también para *El camarada Pantoja*: las alusiones a figuras de nuestra realidad histórica reciente, puestas en boca de algunos personajes, me parece fuera de lugar en una obra de imaginación. No son indispensables el relato ni la pintura de los caracteres y se ven como interpolaciones. Claro está que prestan mucho realismo al diálogo y que ayudan a localizar el drama en determinada época (a condición, por supuesto de conocer la historia contemporánea de México); pero, a mi modo de ver, esas ventajas son pequeñas ante los inconvenientes. Ya he señalado uno. Hay otros más. El principal es que dan cariz político y tono polémico a la obra de arte, y ello es siempre en detrimento de la emoción estética, razón de ser y finalidad de la creación literaria (Azuela, *Epistolario* 89).

Cuando se ocupó de *El camarada*, lo hizo apresuradamente hasta el final de la plática del segundo ciclo de “El Novelista y su ambiente”, que he venido parafraseando, y lo hizo sólo en función de las características formales de la novela: “El año pasado [1951] tuve todavía que recomponerla para una segunda edición que no sé si quedará mejor o peor que la primera. Ninguna de mis novelas me dio tanto trabajo como ésta ni me ha dejado más descontento” (1101).<sup>41</sup>

<sup>41</sup> Este descontento provino de un detalle: en su elaboración de *El camarada* no empleó con rigor un estilo formal, sino mezcló una construcción semivanguardista y una narración semirrealista; para la 2ª edición, y en consecuencia a los consejos sugeridos por José María González de Mendoza citados, introdujo sensibles cambios, aunque el resultado final sigue mostrando deficiencias formales (Díaz Arciniega y Luna Chávez 381 y ss.).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZUELA, MARIANO. *Correspondencia y otros documentos*. Beatrice Berler, compilación. Víctor Díaz Arciniega, introducción, edición y notas. México: FCE, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Epistolario y archivo*. Beatriz Berler, recopilación, notas y apéndices. México: UNAM, 1969.
- \_\_\_\_\_. “El novelista y su ambiente”. *Obras completas*, vol. III. México: FCE, 1976: 1012-1177.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas*, vol. III. México: FCE, 1976.
- CORRAL RIGAN, JOSÉ, seudónimo de Gregorio F. Ortega, Carlos Noriega Hope y Arqueles Vela. “La influencia de la revolución en nuestra literatura”. *El Universal Ilustrado. Semanario Artístico Popular* VIII.398 (20 nov 1924): 43.
- DÍAZ ARCINIEGA, VÍCTOR. *Mariano Azuela, retrato de viva voz*. México: CONACULTA-Ediciones Sin Nombre, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Querrela por la cultura revolucionaria (1925)*, México: FCE, 1989.
- \_\_\_\_\_. “Sobre la marcha. Las novelas cortas de Mariano Azuela”. *Literatura Mexicana* XXI. 2 (2010): 113-34.
- DÍAZ ARCINIEGA, VÍCTOR y MARISOL LUNA CHÁVEZ. *La comedia de la honradez. Las novelas de Mariano Azuela*. México: El Colegio Nacional, 2009.
- GONZÁLEZ, MANUEL PEDRO. *Trayectoria de la novela en México*. México: Botas, 1951.
- GONZÁLEZ EGUIARTE, LAURA ADRIANA. “Presencia del lenguaje cinematográfico en la narrativa moderna de Mariano Azuela: un análisis comparativo”. *Literatura Mexicana* XIII.1 (2002): 117-48.
- LEAL, LUIS. *Mariano Azuela: el hombre, el médico, el novelista*, vol. II. México: CONACULTA, 2001.
- MARTÍNEZ, ELIUD. *Mariano Azuela y la altura de los tiempos*. Manuel A. Serna Maytorena, traducción. Guadalajara, México:

- Unidad Editorial de la Secretaría General del Gobierno de Jalisco, 1981.
- MONSIVÁIS, CARLOS. *La cultura mexicana en el siglo xx*. México: El Colegio de México, 2010.
- MONTERDE, FRANCISCO. *Mariano Azuela y la crítica*. México: SEP, 1973.
- ORTEGA, GREGORIO F. “Azuela dijo...”. Entrevista con Mariano Azuela. *El Universal Ilustrado* VIII.403 (29 ene 1925): 38, 45.
- RAMOS, RAYMUNDO. “Tres novelas de Mariano Azuela”. Mariano Azuela. *3 novelas de Mariano Azuela. La malhora, El desquite y La luciérnaga*. México: FCE, 1968: 7-18.



## EL CREPÚSCULO DE LOS CONTEMPORÁNEOS: EFRÉN HERNÁNDEZ Y SALAZAR MALLÉN

GABRIEL M. ENRÍQUEZ HERNÁNDEZ  
Universidad Nacional Autónoma de México

*De todos modos, y cualesquiera sean las distinciones a que arribemos, estamos seguros de que todo lector regularmente enterado y memorioso podrá fácilmente trastornarlas con el más peregrino, con el más inesperado de los ejemplos.*

MARIO BENEDETTI

Como se recordará, a principios de los años 30 los Contemporáneos desarrollaban sus actividades al amparo del ministro de educación, Narciso Bassols. Efrén Hernández (1904-1958) laboraba, junto a Xavier Villaurrutia, bajo las órdenes de Novo en el departamento editorial de la Secretaría de Educación. José Gorostiza dirigía el Departamento de Bellas Artes, dependiente de esta secretaría, en tanto que Jorge Cuesta y Carlos Pellicer llevaban a cabo tareas administrativas en aquel departamento. En agosto de 1932 Cuesta publicó su revista *Examen*. En los números 1 y 2 aparecieron fragmentos de *Cariátide*, obra narrativa de Rubén Salazar Mallén (1905-1986). La novela provocó el encono lo mismo de la derecha que de la izquierda mexicana. Los argumentos de los conservadores —como bien lo supo ver el propio

Cuesta— ocultaban detrás de su querrela basada en faltas a la moral producidas por el lenguaje procaz de *Cariátide* un ataque hacia el ministro de Educación (su política educativa con tintes “bolcheviques” constituía en realidad su verdadera preocupación) (Sheridan, *Contemporáneos* 386-99; *Polémica* 105-6). Del mismo modo, la animadversión del Partido Comunista, expresada a través de su periódico, *El Machete*, radicaba, antes que en la prosa de *Cariátide*, en las críticas allí vertidas a los ideales confusos y a los métodos de acción azarosos cuanto ineficaces del partido. Su reacción rayó en la virulencia. No se tocaron el corazón para injuriar al hemipléjico Salazar Mallén: “En su prosa zafia y cojitranca como él, narra y fantasea sobre algunos episodios de nuestras actividades. Advenedizo, cree tener la suficiente serenidad de juicio para dogmatizar sobre nosotros” (*Revistas* 245). Más allá del escándalo de la consignación judicial de la revista por faltas a la moral, fundamentada en su lenguaje crudo —que permitiría a Salazar Mallén años después ufanarse de que a partir de su novela los escritores pudieron “usar el idioma con libertad, al margen de prejuicios” (*Revistas* 246)—, en la novela es posible registrar algunos elementos que la crítica emplearía para caracterizar años después la prosa de Salazar Mallén.<sup>42</sup> De este modo, puede advertirse en ella rasgos de la concepción poética de los Contemporáneos: el horror a la ligereza, el sacrificio del compromiso, social o político, en el altar del rigor formal. En las entregas de la novela de Salazar Mallén se manifiesta el rechazo de la conocida doctrina estética de los comunistas, el realismo socialista (no deja de ser significativo que en el número 3 de la revista Jorge Cuesta haya descalificado la idea del arte comprometido):

David se levanta, va al ropero y saca del cajón un legajo de papeles.

<sup>42</sup> Véase, por ejemplo, el libro de José Luis Ontiveros, *Rubén Salazar Mallén, subversión en el subsuelo*, particularmente la página 25.

—Mire, compañero —dice a Palma—, estoy a punto de terminar mi novela; pero hay ciertas cosas... no sé si el Partido autorizará que las publique.

Tiende a Palma un pliego y se aparta fingiendo indiferencia [...]

Después de un rato dice a David:

—A mí me parece que esto está muy bueno; pero que usted no debería emplear algunas palabras, por ejemplo cariátide, porque no las entienden los obreros.

David, con voz en que apenas se distingue el disgusto, responde:

—No, si no lo digo por eso, sino porque en ese diálogo quedan al descubierto las relaciones del Partido con otras organizaciones.

—¡Ah, eso qué! ¿Usted cree que la policía no sabe?

Palma y Del Bosque se marchan. David solo ya, piensa con rabia: ¡A mí qué chingados me importa que no entiendan los obreros! Lo que yo busco es hacer algo bueno... (*Revistas* 287).

No deja de resonar en estas líneas, además, la conocida expresión de Salvador Novo: “No hay poetas socializantes o burgueses: hay poetas buenos o malos” (García 95). Fuera de esta identificación con Contemporáneos, Salazar Mallén da muestra de haber iniciado su distanciamiento de los lineamientos narrativos del grupo (Domínguez 348), pues existe cierta propensión a emplear recursos realistas como el desarrollo lineal de la anécdota y la creación de una incipiente interrelación entre el entorno y el personaje, lo que equivale a configurar una atmósfera que no participa en la narración de manera decorativa, sino que se interrelaciona con el estado de ánimo de los protagonistas (Ontiveros 33).

En el número 2 de *Examen*, Xavier Villaurrutia publicó una reseña sobre *El señor de Palo*, de Efrén Hernández (24-5); en ella destacó la ceñida relación entre autor y personajes —hablaban, vestían, pensaban como él—; Villaurrutia perfilaba a los protagonistas de Hernández como tímidos, abstraídos y, no sin cierta ironía, como pequeños filósofos confiados en la razón para obtener respuestas a los grandes temas de la humanidad. Además, desde su perspectiva, no resultaba extraño que sus personajes se mantuvieran acordes con la imagen proyectada: el monólogo, an-

tes que el diálogo, era su modo natural de expresión (25). En más de un sentido, Octavio Paz compartió y extendió esta visión:<sup>43</sup>

Efrén Hernández asomaba entre los papeles y libros de su enorme escritorio una sonriente cara de roedor asustado. Detrás de los espejuelos acechaban unos ojos vivos, irónicos. Vestía como un escribiente de notaría. Tenía una vocecita cascada y que de pronto se volvía aguda y metálica, como el chirrido de un tren de juguete al dar la vuelta en una curva. Era el personaje de sus cuentos: inteligente, tímido, reticente, perdido en circunloquios que desembocaban en paradojas, falsamente modesto, extravagante y, más que distraído, abstraído, girando en torno a una evidencia escondida pero cuya aparición era inminente. Novo era brillante adrede; Hernández, también adrede, opaco (10).

No resulta difícil convenir con Paz y, por ende, con Villaurrutia. Una mirada a la narrativa de Hernández comprueba que sus personajes se encuentran situados en la cotidianidad y sumidos en la sed de la contemplación, absortos en mil y una divagaciones. Transmiten, además de la “correspondencia tan exacta, de una calca tan precisa entre el autor y su obra” (Villaurrutia 854), su contundente anonimato, un sentimiento de “que se es la sinnumerosísima parte del conjunto total” (Hernández 301). Sin embargo, como bien destaca Paz, detrás de esta aparente ausencia frente al mundo cotidiano —exilio que el mundo impuso al escritor (Alonzo 32)—, emerge una inesperada imagen o alguna sutileza, producto de su modo de aprehender el mundo: la contemplación

<sup>43</sup> No fue el único. Alí Chumacero también definió la persona y la obra de Hernández con términos similares, aunque agregó un concepto que habría gustado a Efrén Hernández, la mesura: “Delgado a más no poder, bajo de estatura, extravagante en el vestir y malicioso como pocos, Efrén Hernández era dueño de una inteligencia insinuante que se encubría con la ingenuidad premeditada de quien ignora el entusiasmo del optimismo. No había en sus novelas y cuentos la heroicidad que asombra, ni los gritos que ensordecen; tampoco recurrió a gruesas pinceladas para poner ante nuestros ojos personajes violentos o animados por la grandeza de sus ademanes, ni concedió a su oficio distinto destino que reflejar el espíritu de quien, aun en horas gratas a la desmesura imaginativa, sabía otorgar preeminencia a la razón” (Hernández VII).

como origen del conocimiento. Su célebre cuento, “Tachas”, permite apreciar buena parte de esta forma dialéctica que transita de la contemplación a la divagación y que precede y sustenta la inmersión al viaje interior, objetivo de la propuesta narrativa de Efrén Hernández:

Es muy divertido contemplar las nubes, las nubes que pasan, las nubes que cambian de forma, que se van extendiendo, que se van alargando, que se tuercen, que se rompen, sobre el cielo azul, un poco después que terminó la lluvia.

El maestro dijo:

—¿Qué cosa son tachas?

La palabrita extraña se metió en mis oídos como un ratón a su agujero, y se quedó en él, agazapada. Después entró un silencio caminando en las puntitas de los pies, un silencio que, como todos los silencios, no hacía ruido [...]

—¿Qué cosa son tachas?

Y añadió:

—A usted es a quien se lo pregunto, a usted señor Juárez.

—¿A mí, maestro?

—Sí, señor, a usted.

Entonces fue cuando me di cuenta de una multitud de cosas. En primer lugar, todos me veían fijamente. En segundo lugar, y sin ningún género de dudas, el maestro se dirigía a mí. En tercer lugar, las barbas y los bigotes del maestro parecían nubes en forma de bigotes y de barbas, y en cuarto lugar, algunas otras; pero lo verdaderamente grave era la segunda (Hernández 277-80).

Nicómaco Florcitas —su nombre se erige como la puerta de entrada a la ironía del autor—, protagonista de *Cerrazón sobre Nicómaco*, ficción hartamente doliente (1946), constituye una de las proyecciones de la *persona* de Efrén Hernández. En él concurre, también, uno de esos personajes carentes de heroísmo que Chumacero destacara de su narrativa: gris oficinista que bien puede hermanarse con el personaje de otro relato suyo, “Un escritor

muy bien agradecido” quien, “por andar pensando en las estrellas y otras cosas, se quedó en la calle” (Hernández 299).

Merced al conocimiento del área, debido a su paso por el departamento de publicaciones de la Secretaría de Educación Pública,<sup>44</sup> y, mejor aún, al empleo de una técnica cuya precisa ironía y economía verbal describe procedimientos antes que espacios físicos (repárese en la ausente referencia de muebles, por ejemplo), Hernández retrata y critica la burocracia revolucionaria de oficina, al mismo tiempo. No dejan de existir en su prosa rasgos realistas, contrastados con ironía, ejercicio recurrente en *Cerrazón sobre Nicómaco*:

Nadie menos que el propio y mismo Jefe Titular de la H. Dependencia del Ejecutivo, en donde yo, al igual que todos los demás de ahí —acépteseme este rasgo de sinceridad—, no trabajaba; dicho en otras palabras: el jefe del jefe, del que a su vez lo era de aquellas dos o tres docenas de sujetos, que no servíamos más que para hacer difícil, cuando no imposible, la recta administración de los derechos de los inermes y tristes ciudadanos de un país tan bello como sin esperanza; en telegrama de carácter tan *Extraurgente*, que logró surcar en menos de dos meses toda la Oficialía de Partes, me mandó llamar a mí (Hernández 257).

<sup>44</sup> Efrén Hernández describió también la oficina donde trabajaba al lado de algunos escritores de *Contemporáneos* y contribuyó a confirmar la estrecha relación existente entre su *persona* y sus personajes: “Un servidor estaba lejos, sumergido, dentro de ya no sé ni qué lugares de alguno de esos mundos que acaban envolviendo a todo el que abre un libro y echa a bogar en él las naves de la vista. El peso de mi frente, no advertido, recaía sobre las palmas de mis manos, mis manos lo pasaban a mis brazos, a través de mis brazos confluía en mis codos, y de aquí se repartía sobre la mesa, que, para mayores señas, estaba colocada en el restirador en que habitualmente dibujaba don Valerio Prieto —de entrañable recuerdo— y el escritorio del extinto, que entonces respondía al nombre de Xavier, al de Villaurrutia. // [...] Y Carlos Pellicer nos volvía a todos la espalda. Había acomodado su escritorio contra el cancel de vidrio y de madera que dividía aquel salón en dos porciones; la de nuestra ubicación, y la constituía el “privado” del jefe de la oficina de publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, Salvador Novo, por aquel entonces” (Franco 101).

Gracias a su condición estelar (burlonamente lo llaman “En la Luna” o “Estrellitas”),<sup>45</sup> Nicómaco se presenta a la oficina del jefe para enterarse de su comisión: entregar un envoltorio a cuatro importantes y misteriosas personas. Fiel a su carácter abstraído, y ocasionado por la prisa y el deseo de cumplir cuanto antes su mandato, olvida bajar las escaleras. Pero sólo recuerda esta circunstancia cuando ya ha cruzado la avenida, al llegar a la Alameda. Esto provoca que el paquete caiga sin control sobre la grama del parque. Un efecto cinematográfico no declarado, la cámara lenta en retroceso y avance, permite al lector imaginar y justificar esta escena. De este modo, Hernández aproxima su procedimiento narrativo al género fantástico, aunque no es éste un recurso aislado y desencajado pues las directrices narrativas apuntan, en más de un sentido, al desdoblamiento del protagonista. El siguiente ejemplo da muestra de ello:

Partí tan loca, tan desatentadamente, que aun mi sombra, la pobre de mi sombra que nunca me abandona, fue quedándose ahora rezagada, y antes, calculo, antes de la mitad de mi carrera, renunció a seguirme, y, optando por reunírseme más tarde, se detuvo impotente (Hernández 268).

Nicómaco regresa con el papel del paquete, unas violetas, un par de guantes, un frasco laminado y tres dobledecímetros, todo ello en completo desorden, a padecer la afrenta del fracaso. Después del regaño, se recluye en el baño para, literalmente, deshacerse en llanto. Con este recurso, que raya una vez más en lo fantástico, Hernández, saca a su protagonista por las cañerías del edificio, rumbo al campo. No bien ha llegado allá, cuando el jefe lo llama de nuevo a la oficina. Creyendo que abstracción es si-

<sup>45</sup> A pesar de que Hernández no hace evidente el juego con el significado de la palabra (debido a las elipsis de la narración), éste puede muy bien desprenderse de la narración: sus compañeros lo llaman “Estrellita” porque está en la Luna, pero los jefes toman el significado como empleado “estrella”, razón por la cual es seleccionado para entregar el paquete.

nónimo de inocencia, intenta corromperlo. Una y otra vez Nicómaco se niega a efectuar la corrupta operación que ampara una inexistente venta de caballos. Luego de reconocerle su probidad, el jefe se suicida. Nicómaco sale de aquella oficina entregado a sus cavilaciones.

Con estas acciones arribamos al centro de la diégesis, lugar que el autor utiliza para exponer la resolución de su postura narrativa, argumento que sostiene, asimismo, a sus personajes arrobados ante el mundo. La realidad, para Efrén Hernández, sólo puede ser descubierta a través de la intuición contemplativa (Rosas 133). Es a través del distanciamiento del mundanal ruido que la inteligencia comprende y se aproxima al “secreto impenetrable”, la muerte.

El agua deseada es, a un sediento, lo mismo que a cualquier otro sediento: hombre, camello o pájaro; pero la otra, en que yo me extasiaba, esa vivía. Ella y yo lo sabemos; estuvimos tan juntos y callados, y a solas [...]

[...] Así crecen los ojos a la virtud del acto con que el entendimiento entiende. Así, las soledades, hácense sin fondo cuando el silencio cunde. Entonces, las estrellas despiertan, las voces se matizan, y el universo mundo es como amante comprobando, extrañado, que el lloro tiene azúcar, en el instante en que los ojos que ama sostienen su mirada.

[...] en una palabra, así como en la mente entra el dormir, a veces con ensueños, así, en el agua, entraba en la tiniebla imaginando luces. Y sus luminiscencias se elevaban a tan imponderable contextura, que apenas creo temeridad pensar que más allá no debe ser sino el delgadísimo elemento de que está hecho el secreto impenetrable (265).

Justo después de este momento aparece el punto en que la historia da un giro, una vuelta de tuerca: un hombre desconocido entrega a Nicómaco un mensaje escrito en el mismo papel que servía de envoltorio al paquete caído. Por medio de éste se entera de la infi-

delidad de su mujer con su canguro. Destruído por el demonio de los celos, la noche alberga un mar interminable de sentimientos dolorosos en el que Nicómaco naufraga. Después de espiarla desde un edificio contiguo (que irónicamente Hernández llama de La Libertad) se precipita a la habitación con el ánimo de encontrarla in fraganti con su amante. Pero sólo se enfrenta con imaginados humores de canguro invadiendo sus sospechas. Una tarde, después de publicar la venta del canguro en los periódicos, descubre a la mujer muerta en la cama con un recado que lo libera de su angustia, aunque solamente sea para hundirlo en la más profunda depresión: la esposa se ha quitado la vida con el fin de eliminar cualquier duda sobre su fidelidad, para “sacarlo de la infernal amargura de los celos”. Abatido, deambula por las calles hasta llegar al nosocomio donde finalmente es recluido. Allí sueña que enciende sus cirios y se introduce en su propio ataúd. Es aquí donde se manifiesta el carácter circular de la novela al unir el final del hombre contemplando el agua (y, por tanto, la muerte), con el instante en que da inicio a la narración de su tragedia en la primera página, alojado en el mismo hospital, absorto mirando el vital líquido.

Una de las primeras dudas que *Cerrazón sobre Nicómaco* provoca es su pertenencia al género de la novela corta. Y es que, debido a su brevísima extensión mantiene proximidad con el cuento. El mismo autor, al enlistar sus obras, se pregunta si es un cuento largo o una novela corta. La propuesta de género basada en caracteres para contener al cuento, queda rebasada y, la de la novela corta no se alcanza. *Cerrazón* tiene, aproximadamente, doce mil. Mario Benedetti sostiene que un cuento ronda los seis mil y una *nouvelle* o *short story* los quince mil —cantidad en la que coincide Mary Springer—. Quienes han estudiado la novela corta concuerdan en que la cantidad de páginas no determina el género, aunque, es evidente, escribe Benedetti, que “una novela no cabe en diez

páginas”;<sup>46</sup> ¿cómo ubicar, entonces, un relato de apenas 22 folios en el género de la novela corta, por breve que ésta sea?, ¿qué tipo de relato fronterizo hay entre los seis y los 15 mil que Benedetti no refiere?...<sup>47</sup>

En *Cerrazón sobre Nicómaco*, Hernández no entrega una historia cuyo objetivo reside en mostrar la dualidad y la contradicción, lo relativo de atribuir a una persona valores determinados pues si Nicómaco, gracias a su virtud ética, exhibe recursos para cruzar el pantano de la corrupción sin mancharse, resulta incapaz de contener al demonio de los celos y termina víctima de sí mismo, sin haber obtenido prueba alguna de infidelidad. Para ello, Hernández utiliza una estructura subordinada al principio de causalidad<sup>48</sup> que, aunque señalada como esencial al cuento (Mario Benedetti), puede participar de la novela corta (Luis Arturo Ramos). Como Poe al escribir “El cuervo”, Hernández es consciente de que necesita un personaje, un ambiente y una estructura en

<sup>46</sup> Entre las diversas propuestas analíticas sobre la delimitación y la caracterización de la novela corta sólo existe una en que la mayoría de estudiosos está de acuerdo: la extensión no determina el género; no obstante, al igual que Benedetti, Luis Arturo Ramos sostendrá, “el tamaño sí importa” ([www.lanovelacorta.com](http://www.lanovelacorta.com)). Jorge von Ziegler nos advierte, además, de lo relativo de las cifras: un relato en alemán puede ser una novela corta; en español ronda la novela (770).

<sup>47</sup> A pesar de los esfuerzos por lograr la distinción entre cuento y novela corta, éstos se encuentran, históricamente, llenos de ambigüedad. Desde que ambos términos coinciden en el siglo xv son usados como sinónimos debido particularmente al carácter oral de ambos relatos. En las *Cent nouvelles nouvelles* (1456 y 1457), primer obra en emplear el término, *nouvelle* designa “un relato en el que se narra una historia reciente, que merece ser contada, fundada en hechos reales y referida lo más brevemente posible” (Camero, *Conte* 24). A pesar de algunas diferencias destacadas a lo largo de los años —la *nouvelle* poseía un carácter verosímil, en tanto el cuento uno imaginario o fantástico—, la realidad es que uno y otra pueden transitar fácilmente entre realidad y fantasía hasta incluso fines del siglo xix. En el xx, los franceses Pérouse y Fougère retornaron a los orígenes para distinguirlos. Para ellos el cuento ostenta un carácter inmemorial y fabuloso; la *nouvelle*, por otro lado, contiene una historia verosímil con la que los lectores pueden identificarse; asimismo, heredera de las colecciones de *exempla*, persigue una finalidad ejemplar y moralizante (Camero, *Conte* 27-8).

<sup>48</sup> Poe fincaba su arquitectura creativa en el principio de la causalidad. No era posible empezar a escribir sin tener el desenlace del argumento a la vista; es decir, las obras se crean a partir del final; los elementos empleados para explicar el desenlace sólo proporcionan sus causas (*Poesía y poética* 125-42).

concordancia, *antes de escribir la historia*, para lograr la intensidad deseada.<sup>49</sup> Gracias a esta finalidad, muy pocos elementos deben su lugar a la inspiración o a la casualidad (como sus personajes, de cándida apariencia, la novela muestra un engañoso rostro de simplicidad). El protagonista conforma su escisión desde el nombre mismo: Nicómaco y Florcitas; mientras en uno retumban los ecos de la *Ética a Nicómaco*, el otro parece un débil remedo de su propia inocencia, reflejo de la célebre malicia atribuida a su autor. Para sustentar la tragedia que vivirá, desde las primeras páginas Hernández establece las causas literarias:<sup>50</sup> “Nací a la medianoche, en mitad del invierno, cuando callada, a oscuras, con gran desolación reina la blanca nieve. // Sentía un vago espanto, ardor en la tierna epidermis nueva, no hecha todavía a las sales de este mundo; dolor de herida y de anudamiento en el cordón umbilical; infrapresentimientos, sueño y frío” (253). Hernández, además, construye la crónica de una tragedia anunciada: primero establece la conexión directa del agua con la muerte, desprendida de la afición del protagonista a contemplar el agua: “Su hondura me desmaya; su olor mitiga mi sed, casi tanto como la enlunada muerte” (255). Luego, páginas adelante,

<sup>49</sup> Partidario de la liberación del alma por el arte, Poe consideraba que la unidad de impresión sólo se lograba a través de la lectura de un tirón —realizada por lo común para un poema en media hora—, pues ésta eludía la distracción impuesta por los hechos cotidianos. Es a través de esta unidad, o totalidad, que se alcanza el placer del intenso entusiasmo que generaba la elevación del alma, consecuencia de haber contemplado la belleza. Para lograr esta unidad, además de la brevedad, Poe establecía el principio de la causalidad antes aludido.

<sup>50</sup> Baudelaire, refiere Camero, basado en su lectura de la crítica literaria de Poe, se entusiasmó por la novela breve, y escribió, a sus veinticinco años, *La Fanfarlo*. El poeta consideraba que para componerla era necesario imponerse límites precisos; ello obligaba a ejecutar una técnica con la que se obtenía un efecto unitario de concentración y de intensidad. Esta impresión requería mayor participación del lector pero, a cambio, también lograba mayor permanencia en su ánimo (*Fanfarlo* 69-81). Camero determinó las características de *La Fanfarlo*, útiles en más de un sentido para continuar las delimitaciones de la novela corta: realismo, oralidad (la novela corta se presenta a menudo como una historia contada), pocos aunque significativos personajes y un final imprevisto y abierto (*Fanfarlo* 72-80).

la correlaciona con la mujer de Nicómaco, pues lo que a él atrae de ella es “la intuición ácuea de sus ojos”.

Consecuente con el reducido espacio temporal y físico confinado a su novela, Efrén Hernández no destina líneas a la descripción de objetos materiales y se mantiene enfocado en representar con minucia los estados de ánimo de su protagonista y en absoluta concordancia con la representación de los espacios físicos y temporales de la narración. Emplea para ello el tono lírico que confiere a su diégesis el carácter anímico de estancia crepuscular con que se le puede identificar:

Actualmente puede ser la hora aquella en que, fortalecidos por el reposo y desoxidados y blandos a la renovación de sus jugos —bien así como el ojo que ha plegado el párpado y logrado llorar— los miembros corporales y las cargas del alma, no se sienten; pero también puede ser aquella otra, en que un dulce cansancio se levanta tenue e ingrátido, en nosotros, a la manera de la luz, aunque muy triste y lánguida, sin verdaderas penas, de la luna, mientras nace rodeada de estrellas, por un instante todavía invisibles [...]

Qué estado crepuscular; si no me ayudaran ciertas reminiscencias, no sabría si vengo del desconsuelo y voy hacia el descanso, o si desde la paz camino al desconsuelo. Estoy en el medio, no de un día o noche, de un crepúsculo (254).

Dividida en cuatro capítulos, dos por historia narrada, con una reflexión al centro que las separa y las une, la novela busca mantenerse acorde con personajes y ambiente. Los cambios de voz narrativa, intradiegética y extradiegética, alternados sin mayor marca de transición, ayudan a consolidar aquella atmósfera tenue, de imperceptible vacilación, reflexiva, que vaticina y prepara la caída. Además, esta perspectiva narrativa, transcurrida entre lo interno y lo externo, se correlaciona con el desdoblamiento del personaje en varios niveles: cuerpo-sombra, realidad-ensimismamiento, vivo-muerto. Que Efrén Hernández tenía noción profunda de estos mecanismos, lo podemos saber pues ello se desprende de las siguientes palabras, paradigma de sus exigencias creativas:

“Un pintor puede pensar la cosa que quiera, y pintarla tal como él quiera, con lo que quiera y en el ambiente que quiera; pero sólo valdrá en la medida en que determine relaciones, establezca armonía, estatuya equilibrios” (Franco 68).

Como es conocido, Jorge Cuesta escribió para *Letras de México*, en febrero de 1937, una reseña sobre la novela *Camino de perfección*, de Salazar Mallén. Cuesta señaló a su autor como el principal conspirador de su obra. Un empeño por enredarla o bien un dejo de hastío o desencanto provocaba su ruina y obstaculizaba el aprecio hacia la rareza existente en ella. En contrapunto, Cuesta destacó la originalidad del talento narrativo de Salazar Mallén y, particularmente, su nobleza de espíritu, incapaz de “respirar en una atmósfera que no fuera enrarecida, peligrosa, sofocante”; resaltó, además, su antipatía por el heroísmo narrativo y su capacidad para el ejercicio de la “más alta virtud” (Cuesta 166-7).

En cierto sentido, acaso sin pretenderlo, Cuesta privilegió a la persona sobre la obra. Este hecho, inadvertido en aquellos años, con los altibajos de la narrativa de Salazar Mallén, se transformó en la convicción de que el espíritu o, mejor aún, la *persona* de Rubén Salazar Mallén se encuentra, con mucho, por encima de sus personajes de ficción; es la que despierta mayor interés. “Es difícil admitir que los libros de un hombre que protagoniza un combate tan singular no estén a su altura”, sentenció Christopher Domínguez (348). Acto seguido, trazó una imagen memorable de Salazar Mallén: “Rubén se vanagloriaba de su cuerpo de svástica y con esa actitud decidió merodear por la literatura mexicana como un lobo solitario, desdeñoso de las sobras del banquete y dispuesto a contagiar la rabia” (Domínguez 341).

¿Cómo no sentirse atraído hacia la persona de Salazar Mallén? Militante del Partido Comunista Mexicano, entre 1930 y 1933, ocupó cargos destacados: fue secretario del Socorro Rojo Internacional y fundador, junto con Alfaro Siqueiros, de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). El dogmatismo

del partido y de su dirigente, Hernán Laborde, originaron su renuncia, que no le fue aceptada porque el partido se reservó para sí su expulsión:

Laborde no admitía que nadie estudiara en los libros (se refiere a los textos de Marx y Lenin). Había que creer a pies juntillas lo que él decía. Recuerdo que un compañero fue expulsado del partido porque lo encontraron leyendo a Trotsky. —“Es que quiero saber con exactitud lo que él dice y si eso amerita que el Partido lo condene” —se defendió. De nada le valió su argumentación. Fue echado del Partido y señalado como “traidor” (Ontiveros 12).

Posteriormente, aunque en efecto Salazar Mallén tuvo el coraje de “declararse fascista en el país de las izquierdas institucionales” (Domínguez 455) —consecuencia del desencanto suscitado por el comunismo, antes que del profundo convencimiento de una doctrina política—, el grupo ultraderechista, fundado y coordinado por él, Acción Popular Mexicana, cuyos integrantes no rebasaban la docena, estuvo más cerca del humor involuntario y de la caricatura que de preocupar a los partidos políticos abajo señalados. Su método de “acción” recuerda el pasado vasconcelista de Salazar Mallén, particularmente por el modo de realizar sus mítines, al estilo de los juveniles y vehementes oradores de la campaña de 1929, como Germán de Campo. Tanto el grupo como sus acciones no dejan de generar una sonrisa benevolente pues, como afirma Domínguez Michael, sus operaciones no asustaban a nadie (y antes que él, Octavio Paz, quien se refirió a Salazar Mallén como una “oveja con piel de lobo”). Acostumbrado a tirar lo mismo a tirios que a troyanos, a Salazar Mallén lo llamaba la provocación más que la política.

Seguí la técnica que hasta entonces habíamos empleado: iba a un jardín, me subía a una banca, echaba una perorata de cinco o diez minutos y al punto tomaba un automóvil de alquiler que me llevara a un punto distante de la ciudad, a algún mercado o alguna fábrica. Y así, hasta realizar un buen número de mítines relámpagos.

Los que no habían participado en estos mítines iban por las noches a los barrios fabriles a hacer humildes “pegas” de proclamas en mimeógrafo, o de consignas pintadas a mano. Esa movilidad nos había dado muy buenos resultados y la gente se imaginaba que éramos muchos, siendo que apenas llegábamos a la docena. La CTM, el Socorro Rojo Internacional, el Partido Comunista y otros llegaron a alarmarse y pidieron la disolución de Acción Popular Mexicana (Domínguez 346).

*Soledad* (1944) contiene dos historias sobrepuestas. Una narra el deseo de Aquiles Alcázar por incorporarse al grupo de compañeros de oficina que ha organizado un viaje de descanso a Cuernavaca sin haberlo invitado, con la intención de quitarse el agravio. Refiere, además, su apresurada salida de la casa de huéspedes donde habita con el fin de alcanzarlos en la Catedral metropolitana, punto de partida de los viajeros, para obligarlos a incluirlo y, finalmente, describe su retorno a casa tras padecer la vergüenza de haber sido intencionalmente plantado frente a Palacio Nacional. La otra también consiste en un viaje, pero esta vez hacia el drama psicológico del personaje. A través del monólogo interior asistimos a un intenso combate entre la inseguridad existencial de Aquiles Alcázar, oficial quinto del departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, y sus desesperados intentos por mantener en pie a su precario e inseguro ser. Una y otra vez, con desesperante obsesión, vuelve Alcázar a efectuar en sí mismo la dialéctica feroz entre su condición de trabajador respetable y confiable, sostén del accionar de la oficina, y el sentimiento de haber sido ignorado hoy y siempre.

Bien podían haber transcurrido tres minutos desde que el señor Alcázar esperaba; pero él no tenía noción del tiempo: ensimismado vagabundeando por sus preocupaciones, casi no reparaba en el mundo exterior, o reparaba en él sólo para hundirse más en sí mismo. Por eso no se sorprendió medrosamente al advertir que, junto a él, otra persona esperaba el tranvía [...] El silencio cayó sobre ellos. La agitación hizo presa otra vez del infeliz empleado: se hacía rudos

reproches: “Dios mío, ¿cómo me atrevo a entablar conversación con un desconocido? ¡Y de qué cosas hablé! Realmente merezco que me den una paliza y si este señor, este desconocido, porque es un desconocido, tal vez un malhechor, lo hiciera... ¡Ah, no, alto ahí! No permito que me toque usted. El hecho de haber cambiado con usted unas palabras no autoriza... Además, yo no le he insultado, yo simplemente...” (26).

Al final del recorrido, minada la confianza en sí mismo, Aquiles es derrotado por la evidencia de su nula obra y su frustrante economía, incapaz de proporcionarle los medios básicos que le otorguen la distinción y el reconocimiento de la sociedad. Sólo a través de la fiebre y el alcohol le será posible contemplar la verdad desnuda, última parada del viaje interno, expresión de su existencia miserable, su atroz soledad.

Resulta sintomático, por otra parte, que, al igual que Efrén Hernández, Salazar Mallén enfoque sus críticas a la burocracia revolucionaria de oficina (y para no variar, la misma de la SEP), poseedora de una sola clase de méritos, los revolucionarios. La llegada a la presidencia de la república del primer hombre civil, Miguel Alemán, en 1946, permite anunciar que el tiempo de la estabilidad ha llegado; la institucionalidad de la familia revolucionaria ha logrado fundirse con los puestos de poder:

Nadie podía decirlo. El ciudadano Alcázar poseía una lúcida inteligencia y una envidiable instrucción. Su talento, desde luego, superaba en mucho al de todos sus compañeros de oficina, incluso el jefe del Departamento. Era éste un joven barbilindo de unos treinta años, vanidoso y déspota, pero, sobre todo, ignorante. Eso sí, atesoraba grandes méritos revolucionarios: largaba encendidos discursos al menor pretexto y había publicado un tomo de versos en que las palabras corazón y revolución rimaban lindamente. Los discursos suscitaban el aplauso de multitudes diestras en esos menesteres; en cuanto a los versos, atraían, como el imán a la limadura de hierro, los elogios de las declamadoras a sueldo del Departamento.

Otros méritos revolucionarios poseía: a veces llegaba tambaleándose, ebrio, a su despacho, otras recibía mujeres de inconfundible aspecto y parloteaba y reía a carcajadas con ellas (15-6).

La novela contiene una estructura lineal, carente de mayores complicaciones. Completamente distanciado del registro lírico de Contemporáneos, sus imágenes contienen asociaciones muy visitadas: “Procedía con lentitud, con suavidad, con ademanes de una pureza y de una elegancia que daban a sus manos la apariencia de grandes lirios” (44). Y es que su interés se encuentra en el desarrollo de los monólogos internos para conformar la patética circunstancia de Aquiles Alcázar, lo que lo aproxima a la narrativa del grupo. Es difícil ver en esta obra y en su oficinista, por otra parte, una muestra de ese aliento nietzscheano que, de acuerdo con Ontiveros, permea la obra de Salazar Mallén: “Porque no es preciso vivir sino luchar”. Aquiles Alcázar no es un héroe épico de enconadas batallas por un ideal; apenas sostiene su espíritu en pie. Javier Sicilia definió mejor la obra a través de su estética de la decepción: “En la obra de Salazar Mallén, en cambio, sólo se amasa la decepción. Si hay una esperanza en esa obra es la que le permite al autor volver a comenzar para seguir narrando. No hay un resquicio por donde pueda filtrarse un rayo de luz” (Ontiveros 28). En este sentido, Salazar Mallén no se permitió dar concesiones al personaje ni a sí mismo. Con el oficial quinto de la secretaría su autor evitó el melodrama y, a diferencia de Juan Ruiz de Alarcón, no proyectó las virtudes de parálisis corporal. Se inmoló con su él.

¿Es posible ver en *Soledad* un compromiso de índole social como lo quiso ver Ermilo Abreu Gómez (5-8)? Algunos pasajes de la novela pueden llevarnos a pensar de ese modo: “Percatóse de que vivía en un lugar de la ciudad seco y triste, en que la gente tenía un aire abatido de resignación y derrota. ‘Dios mío —se dijo— ¿por qué existen estos rincones, mientras en el centro todo es bullicio y escaparates alegres y viandantes llenos de animación?’” (24).

No obstante, pienso que el objetivo de Salazar Mallén está más cerca de construir la unidad entre entorno, personaje y ritmo, propios, por cierto, de la novela corta (Ramos). Son recurrentes las alusiones a un cielo frío y gris de otoño, como Aquiles Alcázar. “Detrás del mástil, el cielo continuaba gris, sucio, preñado de tristeza. ‘Lo tengo en el corazón más que en los ojos’, pensó Aquiles con melancólica ternura, suspirando por segunda vez” (55). No está exento de razón: sus visiones son proyecciones de su estado interior. Por un breve instante, Alcázar puede vislumbrar la felicidad porque le anuncian su inclusión al viaje, momento en que la Catedral adquiere otro matiz: “Como si aquella frase fuera un conjuro, Aquiles Alcázar sintióse inundado de repentina alegría. La Catedral cobró para su torturada conciencia solidez y quietud, la fría mañana pareció menos siniestra, menos grave, y uno como hálito dulce acarició las sienes del empleado” (36).

¿Constituye, finalmente, su brevedad —de páginas o palabras—, impedimento para que *Cerrazón sobre Nicómaco* participe del género de la novela corta? No lo veo así. La novela corta francesa de entreguerras se caracteriza por una brevedad temporal, incluso de unas cuantas horas, para extender su anécdota. Esta limitación se mantiene en sintonía con el también restringido número de páginas, 19 en el caso de *En los albores*, de Arland, o de 15 en el de *Esthelle*, de Franz Hellens (Camero, “Duración” 25-33). Si la extensión no condiciona en modo alguno su pertenencia al género, entonces, ¿es viable determinar si *Cerrazón sobre Nicómaco* es una novela corta? Es posible bajo ciertos parámetros. Resultado de diversos empeños, en la actualidad un nutrido grupo de claves apuesta por definir lo propio de este género narrativo o, cuando menos, sus características. Algunos se encuentran descritos por Cardona-López en los dos primeros capítulos de su libro, *Teoría y práctica de la nouvelle*. Prácticamente todos los que allí se incluyen emplean rasgos de cantidad: escasos personajes, una acción completa, escenario restringido, limitaciones en

tiempo y tema, economía, condensación, escorzo y, por último, la capacidad para crear ilusión de austeridad (57). Judith Leibowitz, en diverso orden de ideas, estableció que la particularidad de la novela corta radicaba en la escritura repetitiva. Dicho concepto alude a la narración del tema central a partir de dos historias paralelas capaces de mantener el sentido y la condensación de la historia sin recurrir a la secuencia progresiva de la novela de mayor aliento (39); Mario Benedetti, por otra parte, considera que la novela corta se distingue por el proceso de transformación del personaje; Carmen Camero determina que la novela corta exige una gran participación del lector, bien por las necesarias elipsis de la narración, bien por la tendencia del autor a sugerir, antes que a explicar, ambos recursos inherentes al espacio limitado de la narración (Camero, “Duración” 30). Anadeli Bencomo propone la ambientación narrativa, proceso que ampara la “profunda sintonía entre el ambiente del relato, el ánimo de los personajes y el ritmo de sus acciones”. Todas estas cualidades de la novela corta son aplicables a *Cerrazón sobre Nicómaco* y a *Soledad*, y bastarían para argumentar su pertenencia al género. Sin embargo, carecen de un horizonte mayor. Del mismo modo que los autores al escribir sobre las características de la novela corta tienden a pensar en su obra como referente, los académicos ubicamos la novela en turno para acuñar un puñado de características, pero ninguno de los dos alcanzamos un concepto general para definirla. De manera similar a quienes han intentado determinar qué es una novela, nos estrellamos una y otra vez ante un género que, de acuerdo con Jorge von Ziegler, mantiene, por esencia, una “forma abierta”, lo cual “ha hecho prácticamente imposible incluirla en una definición estrecha. Que nunca existiera regla alguna para escribirla determinó que la producción de la novela adoptara una libertad absoluta, privilegio del que no gozaron las formas líricas, dramáticas y muchas de las épicas” (772).

A pesar de que la mayor parte de la obra de Salazar Mallén permanece distante del talento y de la prosa lírica de los Contemporáneos, incapaz de convertir a su autor en el narrador del grupo, enclaustrada en su naturalismo sentimental y melodramático (Domínguez 455-6), Salazar Mallén exhibió la destreza suficiente para transformar en *Soledad*, quizá sin proponérselo y muy a su manera, el emblema del viaje explorativo de los Contemporáneos. Es difícil concebir a Xavier Villaurrutia, imbuido de un principio estético vital que incluso le impulsó a construir una alcoba como un set de Cocteau, imaginando que el viaje alrededor de la alcoba daría inicio en un cuchitril de corte dos-toievskiano como el de Aquiles Alcázar y se desarrollaría a través de sus patéticos monólogos interiores, tanto como en las calles de la Ciudad de México (motivo que un escritor nacionalista como Abreu Gómez aprovecharía para destacar, nuevamente, el “trozo de la vida del México actual” existente en la novela). Más aún: Salazar Mallén transfiguró la consigna juvenil de Villaurrutia “es necesario perderse para reencontrarse” en una experiencia desgarradora. Al retornar de su viaje (interno y externo), Aquiles Alcázar por fin puede contemplarse con nitidez en su desolada integridad: “Y yo qué solo estoy, Dios mío... ¡qué solo!”

Efrén Hernández por su parte, y a pesar de que sus relaciones, como otros miembros del grupo principal (Pellicer, Gorostiza), oscilaron entre la admiración y el rechazo, la integración y la no pertenencia —durante la polémica de 1932 entre el grupo de escritores nacionalistas y los Contemporáneos, se le puede ver en la lista de uno y otro bando. Guillermo Jiménez lo exhibe en la bibliografía del grupo de *Contemporáneos*; en tanto Ermilo Abreu enlista al “Señor de Palo” en las 60 obras de importancia de los “ ‘hombres nuevos’ de la nueva patria producto de la revolución” (Sheridan *Polémica* 184 y 444)—, supo construir una narrativa integral, capaz de amalgamar su tono lírico con elementos fantásticos y realistas, y de construir un personaje emblemático que

como espíritu del propio Hernández ronda la mayor parte de ella —y cuya estirpe romántica pertenece a la del “Albatros” de Baudelaire y a la del “Rey burgués” de Darío—; su estética de la contemplación abreva de la concepción visionaria, respuesta poética de la agresión que la sociedad de producción confirió a los escritores. Al margen de la polémica y de las conquistas de los Contemporáneos anunció su crepúsculo. Pronto arribarían nuevos nombres al mediodía de la literatura nacional. Es casi un símbolo que Hernández haya publicado los cuentos de Rulfo por vez primera. Detrás de su timidez y su falsa humildad se encuentra un sentimiento de falta de reconocimiento. No le faltó razón: merece más de lo que recibió.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU GÓMEZ, ERMILO. *Soledad*. Rubén Salazar Mallén, prólogo. México: UNAM, 1972.
- ALONZO, ANA. “La poesía ‘Entre apagados muros’, de Efrén Hernández”. Alejandro Toledo, compilación. *Dos escritores secretos. Ensayos sobre Efrén Hernández y Francisco Tario*. México: CONACULTA, 2006.
- BENEDETTI, MARIO. “Tres géneros narrativos”. *La novela corta: una biblioteca virtual*. Web. 28 may 2011. <<http://www.lanovelacorta.com/tgnmb.php>>.
- CAMERO PÉREZ, CARMEN. “Duración y ritmo en la “nouvelle” de entreguerras”. *Aldaba* 12 (1988): 25-33. Web 30 may 2011. <<http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Aldaba-1988-12-2040&dsID=Documento.pdf>>
- \_\_\_\_\_. “La nouvelle de un poeta: *La Fanfarlo* de Charles Baudelaire”. *Anales de Filología Francesa* 14 (2005-2006): 69-81. Web. 7 may 2011. <<http://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/2033/1/2297363.pdf>>.
- \_\_\_\_\_. “Conte y/o Nouvelle Problemas de Denominación”. *Estudios de Lengua y Literatura Francesas* 1 (1987): 23-29.

- Web 5 jun 2011. <<http://rodin.uca.es:8081/xmlui/bitstream/handle/10498/9512/17212777.pdf?sequence=1>>.
- CARDONA-LÓPEZ, JOSÉ. *Teoría y práctica de la nouvelle*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2003.
- CUESTA, JORGE. *Obras*, t. II. México: Ediciones del equilibrista, 1994.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, CHRISTOPHER. *Tiros en el concierto*. México: Era, 1997.
- FRANCO BAGNOULS, MARÍA DE LOURDES, edición. *Efrén Hernández. Bosquejos*. México: UNAM, 1995.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, ROSA. *Contemporáneos, la otra novela de la Revolución mexicana*. Huelva: Universidad de Huelva, 1999.
- HERNÁNDEZ, EFRÉN. *Obras*. México: FCE, 1965.
- ONTIVEROS, JOSÉ LUIS. *Rubén Salazar Mallén, subversión en el subsuelo*. México: Universidad Veracruzana, 1988.
- PAZ, OCTAVIO. *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*. México: FCE, 1978.
- POE, EDGAR ALLAN. *Escritos sobre poesía y poética*. Madrid: Hiperiión, 2001.
- RAMOS, LUIS ARTURO. “Notas largas para novelas cortas”. *La novela corta: una biblioteca virtual*. Web. 7 jun 2011. <<http://www.lanovelacorta.com/nlpnclar.php>>.
- Revistas Literarias Mexicanas Modernas*. ed. facsimilar. *Antena (1924), Monterrey (1930-1937), Examen (1932), Número (1933-1935)*, México: FCE, 1980.
- ROSAS, FRANCISCO. “El sueño de la mente acósmica”. Alejandro Toledo, compilador. *Dos escritores secretos. Ensayos sobre Efrén Hernández y Francisco Tario*. México: CONACULTA, 2006.
- SALAZAR MALLÉN, RUBÉN. *Soledad*. México: FCE, 2010.
- SHERIDAN, GUILLERMO. *Los Contemporáneos ayer*, México: FCE, 1985.

- \_\_\_\_\_. *México en 1932: la polémica nacionalista*, México: FCE, 1999.
- SPRINGER, MARY D. *Forms of the Modern Novella*. Chicago y Londres: Chicago Press, 1975.
- TOLEDO, ALEJANDRO, compilador. *Dos escritores secretos. Ensayos sobre Efrén Hernández y Francisco Tario*. México: CONACULTA, 2006.
- VILLARRUTIA, XAVIER. *Obras*. México: FCE, 1966.
- ZIEGLER, JORGE VON. "Problemas de la novela". *Ensayo literario mexicano*. México: UNAM-UV-Editorial Aldus, 2001.



## COLOFÓN

