

Una selva tan infinita

La novela corta en México (1872-2011)



EL
ESTUDIO

Una selva tan infinita

La novela corta en México (1872-2011)



COORDINACIÓN
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE

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

ÍNDICE ONOMÁSTICO
SALVADOR TOVAR MENDOZA

APOYO ACADÉMICO
CHRISTIAN SPERLING, MILENKA FLORES Y FABIOLA DEL VILLAR



f.l.m.
fundación para las
letras mexicanas

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



Diseño de logotipo: Andrea Jiménez

Diseño de portada: Gabriela Monticelli

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

Primera edición: 13 de diciembre de 2011

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

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

DR © Universidad Nacional Autónoma de México

Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria,
04510, México, D.F.

DR © Fundación para las Letras Mexicanas

Liverpool 16, colonia Juárez,
06600, México, D.F.

ISBN: 978-607-02-2919-0 (Tomo II)

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

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

Impreso y hecho en México

VII. PARAJES DE OTRO NUEVO SIGLO

JUAN VILLORO EN PROSA BREVE: *LLAMADAS DE ÁMSTERDAM*

ANADELI BENCOMO
University of Houston

La escritura de los indecisos tiene una larga tradición y suele llevar al cultivo de diversos géneros o de géneros híbridos.

JUAN VILLORO

La obra de Juan Villoro (1956) nos pone en contacto con el ejercicio predominante de la prosa breve en su escritura. De ahí que dentro de su caracterización literaria destaque su perfil como cuentista y cronista, aunque más recientemente se le identifique con su producción novelesca. En la siguiente aproximación a la novela *Llamadas de Ámsterdam* (2009)¹ tomaremos en cuenta

¹ Para este trabajo cito la edición de *Llamadas de Ámsterdam* publicada por la editorial oaxaqueña Almadía. La historia de la publicación de este texto de Villoro no deja de ser interesante pues señala el rol crucial de las editoriales en la definición genérica de un texto. Mario Benedetti en un ensayo sobre los géneros ficcionales se refiere precisamente a la intervención editorial dentro de la definición de la novela corta de acuerdo con parámetros de extensión medidos en números de páginas (www.lanovelacorta.com) *Llamadas de Ámsterdam* fue publicada originalmente en 2003 por la editorial colombiana Brevedad dirigida por Darío Jaramillo Agudelo. Un año más tarde, el texto sería incluido en la revista *Letras Libres* —edición española— en un número dedicado a cuentos. Posteriormente, en el año 2007 la editorial argentina InterZona lo publicaría como novela corta a sugerencia del editor Damían Tabarovsky. Lo más significativo dentro de esta trayectoria de publicación del texto es el que haya figurado simultáneamente como novela corta o como cuento. Tal indecisión genérica parece haber quedado saldada con la reciente publicación de Almadía donde se reitera su inscripción dentro del rubro de la “novela breve”.

estas inflexiones dentro de la narrativa de Villoro al trazar un comentario doble: el que la aborda como muestra de novela corta y el que la emparenta con esas modalidades de la prosa breve que acabo de mencionar.

No soy la primera en señalar que el género de la novela corta en Latinoamérica no cuenta con mayores trabajos críticos que lo aborden como tema importante dentro de la producción narrativa. Esta falta de atención quizá se haya acentuado en las últimas décadas pues los estudios literarios se han dedicado predominantemente a analizar otras problemáticas más acordes con el protagonismo de los Estudios Culturales dentro de los marcos académicos de discusión. Este giro crítico ha ocasionado que ciertos paradigmas de la crítica más formal hayan sido desplazados e, incluso, desprestigiados por las corrientes metateóricas de la crítica literaria popularizada dentro del ámbito académico norteamericano. Sin embargo, la institucionalización de programas de escritura creativa en español en universidades como Iowa, New York University (NYU) o la Universidad de Texas en El Paso, quizá reactiven una cierta agenda de análisis literario que preste atención a problemáticas textuales y genéricas como las que nos ocupan en esta oportunidad.

Obviamente que no se trata de retornar a ciertos parámetros de la crítica formalista de mediados del siglo xx, ni de defender la lectura atenta (*close reading*) del texto como la aproximación por excelencia a la producción literaria. En su lugar, y parafraseando el título de la pieza de Edward Albee, esta invitación a revisitarse la cuestión de los géneros narrativos podría contenerse en la interrogante: ¿Y quién le teme al texto? Si bien uno de los riesgos de esta apuesta sea el de adjudicarse —de justa cuenta o no— un perfil neoconservador dentro de la disciplina de los estudios literarios, contamos con antecedentes que bien nos enseñan a conjurar estos espejismos. Trabajos como los de Silvia Molloy en el caso de la autobiografía, el de Jean Franco respecto a la escritura de autoras mexicanas, el de Mempo Giardinelli acerca del

género negro, el de Ricardo Piglia alrededor de los cuentos, son ejemplos contundentes de un modo de lectura que desmiente la idea del análisis textual como modalidad de miopía crítica.

Para el ejercicio de lectura que plantearé en las siguientes páginas voy a partir de unas observaciones generales acerca de los cuentos y las crónicas de Villoro para mostrar cómo el corpus de su prosa breve anticipa y prepara de cierta manera el estilo de sus *Llamadas de Ámsterdam*. En una entrevista con Pablo Chacón, Villoro se refiere a este relato como un texto híbrido que bien puede tratarse de un cuento largo o de una novela corta. No resulta fortuito que el autor recurra a la categoría de la prosa híbrida para calificar su relato, pues es una manera de subrayar el carácter versátil de su escritura, esa indecisión genérica a la que se alude en el epígrafe. Por tanto, me parece que un buen punto de partida para los comentarios que desarrollaré a continuación sea el de esta consideración de los límites permeables entre distintas modalidades de la prosa breve: el cuento, la crónica y la novela corta.

La lectura de los cuentos reunidos en *La casa pierde* (1999) o *Los culpables* (2007) nos revela una constante temática: los protagonistas extraviados en historias poco grandilocuentes. Es el caso, por ejemplo, del protagonista de “La estatua descubierta”, un personaje emparentado sin duda con el Juan Jesús de *Llamadas de Ámsterdam* en su “destino pardo, previsible: escultor de segunda, funcionario menor de Embajada” (*Casa* 58). Otra historia aparentemente intrascendente es la del inquilino de la pensión en “La alcoba dormida”, ese aspirante a escritor que “había llegado a la ciudad para ocupar un puesto ínfimo en un almacén, algo muy alejado de [sus] melodramáticos empeños literarios” (*Casa* 149) o la del jugador de fútbol en “El silbido” quien “acababa de cumplir 33 años y estaba fracturado” (*Culpables* 38). Junto a esta condición de personajes menores se da frecuentemente el caso de su enamoramiento de mujeres de alguna estatura superior (bellas, ricas, jóvenes) que contrastan con las condiciones bastante

medianas de los protagonistas. Este contraste no se desenvuelve dentro del marco argumental de amores platónicos como podría esperarse, sino bajo diversas lógicas de amores desiguales generalmente destinados al desencuentro o al fracaso.

Ahora bien, si podemos reconocer este parentesco temático entre algunos de los cuentos de Villoro y la materia central de *Llamadas de Ámsterdam*, habría que mencionar que la resolución narrativa en ambos casos acusa diferencias importantes. Si el lector habituado a los relatos de Villoro no se sorprende ante la historia un tanto patética de Juan Jesús, descubrirá en el caso de la novela un desarrollo del protagonista mejor logrado gracias a la distensión del marco narrativo y a una afinada ambientación de la historia que propician un retrato más cabal de los personajes y de sus motivaciones. Esta contundencia narrativa bastaría para justificar por sí misma la publicación por cuenta propia de este relato que no requiere de un marco mayor o intertextual para construir su significado narrativo. En cambio, los cuentos reunidos en la colección *La casa pierde* parecen concebidos para articularse en este conjunto que cobra peso en la medida en que se presenta como proyecto narrativo vertebrado sobre un parentesco temático.

Por otro lado, si tomamos el caso de “La estatua descubierta”, “La alcoba dormida” o “El domingo de Canela”, encontramos en todos ellos el recurso del factor sorpresa que tradicionalmente se asocia con el género cuentístico: un episodio genera un giro de la acción narrativa a partir de un suceso o una revelación inesperada (el descubrimiento de las prácticas depredadoras de la esposa, el equívoco en la identidad de unas gemelas, la traición del amigo). Este efecto sorpresivo afecta de manera indeleble la trama al tiempo que contribuye a la irrupción del suspenso narrativo. La presencia de un punto decisivo que estructuralmente organiza la historia y el efecto del relato es elemento recurrente dentro de éstos y otros cuentos del autor. Más aún, se hace igualmente evidente el rol desencadenante de un equívoco alrededor del cual se alimenta la tensión del relato. La resolución más o menos evidente de tal

equívoco se convierte en el caso de los cuentos en circunstancia ligada inexorablemente con el desenlace de la historia.

En el espacio narrativo de *Llamadas de Ámsterdam* se advierte una variación y complicación de esta fórmula narrativa. Mientras dentro del marco de los cuentos, el equívoco se construye generalmente como *episodio* sobre el cual se articula la estructura del relato, en el caso de la novela la ambivalencia anunciada desde el título mismo se carga de una significación mayor en la medida en que afecta de manera determinante tanto el nivel estructural como el temático dentro del relato. En este sentido, las llamadas que Juan Jesús hace a su ex esposa Nuria Benavides desde un teléfono público ubicado en la calle Ámsterdam de la Ciudad de México no se construyen como un gesto insólito o fortuito, sino como una empresa justificada por la lógica misma de la historia contenida en las páginas de la novela. Estas llamadas se originan efectivamente en el Ámsterdam de la historia de Juan Jesús y Nuria y, en consecuencia, se advierten como intentos de comunicación con y desde un pasado del cual no ha logrado desprenderse el aspirante a pintor que lleva años habitando el limbo de una relación amorosa que él se niega a clausurar.

Ésta es una de las razones que me llevan a discrepar con los comentarios de Villoro en la entrevista con Pablo Chacón donde se refiere a la indefinición genérica de sus *Llamadas de Ámsterdam*, pues me parece posible cotejar diferencias como éstas entre el modelo narrativo de sus cuentos y el de la novela en cuestión. Si bien hay ciertos sesgos temáticos y un tono narrativo que nos remiten a algunos de sus textos anteriores, *Llamadas de Ámsterdam* no se deja leer fácilmente dentro de las convenciones del cuento como género narrativo particular. Si coincidimos con los apuntes de Mario Benedetti acerca del cuento en tanto relato dominado por la *peripezia* como clave de la anécdota (222), entenderíamos cómo la novela de Villoro acusa una historia cuya significación y funcionamiento rebasa esta puntualidad que sí gobierna en la mayoría de los cuentos recogidos en *La casa pierde* y *Los culpables*.

Hemos comentado cómo los cuentos de Villoro se encuentran dominados por una peripecia o circunstancia equívoca que organiza causalmente la trama y las acciones de los personajes. Éstos actúan guiados más por contingencias que por rasgos más o menos predecibles de carácter. Las anécdotas se presentan como un entramado de jugadas fortuitas que conducen a los protagonistas a una sensación de haber errado la partida en alguna encrucijada importante de la vida. De ahí que el tono predominante en muchas de las narraciones sea el de la tristeza tal y como señalara Ignacio Echevarría en su reseña de *La casa pierde* al referirse al “extrañamiento con que los personajes terminan por contemplar su propia vida, cuya tensión aparece rota en sus más íntimos resortes, aquellos a los que el amor, la amistad, la complicidad de los otros parecía ofrecer una protección” (150).

El *leitmotiv* que emparenta a los cuentos de *La casa pierde* y *Los culpables* anticipa en alguna medida el registro temático y el temperamento narrativo que reconocemos en *Llamadas de Ámsterdam*. En ambas instancias se hace evidente la ausencia de heroicidad en unos protagonistas que no logran remontar sus circunstancias: actores de teatro sin estrella, futbolistas lesionados, artistas malogrados, boxeadores cansados, cantantes de rancheras que no saben montar a caballo, burócratas de la cultura, divorciados a granel, conforman esta galería de caracteres villorianos.

Otro rasgo común en estos cuentos es la falta de intensidad narrativa de una prosa que se desvía junto con las reflexiones de los personajes hacia anécdotas o detalles secundarios, abriendo el espacio a paréntesis que retardan la trama. El narrador pierde en más de una oportunidad el foco de su historia: como si decidiera sentarse a escuchar las cuitas de sus protagonistas en una noche de tragos. De esta manera, los cuentos tienden a abrir el espacio a confidencias y pasajes que atentan contra la consabida economía expresiva que se le adjudica al género. Esta tendencia de la prosa de Villoro que puede socavar el efecto del texto, encuentra en el caso de la novela un terreno propicio para presentarse como

hallazgo estilístico. Tales digresiones narrativas, por otro lado, quizá sean marcas de un autor que practica el género de la crónica como una vertiente importante de su escritura. En este género que el autor tilda como “el ornitorrinco de la prosa” gracias a su perfil híbrido, los paréntesis metanarrativos encuentran junto a acotaciones de diversa índole, el espacio idóneo para su distensión.

Este rasgo del discurso de la prosa breve de Villoro opera entonces de tres maneras según se exprese dentro del marco del cuento, la crónica o la novela corta. Una convención casi inevitable al abordar el ejemplo de la prosa breve consiste en asociarla con la economía discursiva. Sin embargo, la escritura de Villoro no participa de esta parquedad expresiva y tal característica es lo que puede conducir a sus cuentos a esa suerte de dispersión que hemos comentado. De manera un tanto paradójica es esta misma condición de su prosa la que fructifica en el caso de la crónica y de modo semejante dentro del marco de la novela corta. Aquellos pasajes que en algunos cuentos pueden fungir como distracciones narrativas, consiguen dentro de la novela corta un cauce discursivo más propicio. Pensemos, por ejemplo, en el pasaje que en el cuento “La casa pierde” se dedica a describir a Guadalupe, la dueña del galpón donde los camioneros se disputan las partidas de póquer. El lector advierte que la atención prestada a este personaje secundario es prescindible dentro de la economía narrativa del cuento dada su falta de inherencia en la trama central del relato. En contraste, los episodios secundarios que en *Llamadas de Ámsterdam* recogen los encuentros entre Juan Jesús y Lascuráin abonan de manera indirecta material relevante para la contextualización de la historia y el trazado de sus personajes.

Aparte de los cuentos que constituyen una parte significativa de la producción de Villoro desde sus inicios literarios, la crónica sea quizás el género donde este autor ha cosechado sus mejores frutos: *Tiempo transcurrido* (1986), *Palmeras de la brisa rápida* (1989), *Los once de la tribu* (1995), *Safari accidental* (2005), *Dios es redondo* (2005). Este ejercicio sostenido en el oficio pe-

riodístico le ha llevado a entablar un diálogo con las expresiones de la cultura masiva y mediática de nuestros tiempos, agudizando sus dotes de comentarista.

Un paseo por sus textos cronísticos nos pone en contacto con ciertos estrellatos de la vida contemporánea, con los mitos propios de nuestra cultura, que contrastan con los personajes e historias cotidianas recogidas en sus cuentos. Resulta un tanto paradójica esta suerte de inversión de los protagonismos dentro de la prosa breve del autor mexicano, pues podríamos pensar en la ficción como el espacio idóneo de los protagonismos heroicos mientras a la crónica la asociaríamos con la glosa de personajes y eventos más cotidianos y comunes.

En una crónica de *Safari accidental*, Villoro comenta que si a Salman Rushdie le dieran a escoger entre un chisme y una enciclopedia, optaría seguro por esta última tal y como correspondería a un novelista de aliento épico. Yo tomo prestada la disyuntiva para proponer que Villoro, en su lugar, escogería el chisme puesto que su narrativa breve parece sostenerse sobre un gusto por el episodio menor. En una entrevista con el crítico español Ignacio Echevarría, el autor declara que se interesa por “el valor de las tramas aparentemente nimias” (154). Esta inclinación queda claramente identificada en el corpus de sus cuentos como muestra de una intención irónica que permea a lo largo de sus ficciones. Me refiero a la ironía pues lo que acontece con muchos de los protagonistas de los cuentos es una suerte de incapacidad de trascendencia, una promesa jamás cumplida de alcanzar algún tipo de acto o estatua singular. Pensemos por ejemplo, en el protagonista del relato “Mariachi”, ese cantante de música ranchera de cierta notoriedad que alcanza el clímax de su éxito como equívoco actor porno, o el escalador que en “Orden suspendido” busca la cima del edificio para terminar estrellado en la banqueta. Ya el narrador nos había advertido de la futilidad de la empresa del alpinista que “podía morir por algo muy inútil. No hay olimpiadas de edificios. Melvin se arriesgaba porque sí. Luego todos se olvidarían de él como

de los rusos del submarino [...] que se asfixiaron en el fondo del mar” (*Culpables* 82).

Mientras los cuentos nos retratan a esa galería de personajes atrapados en sus avatares poco heroicos, las crónicas nos entregan las fisonomías de ciertos protagonismos mediáticos y sociales. Villoro, el cronista y el cuentista, se refiere a ciertos personajes emblemáticos de nuestra época (Jane Fonda, Diego Maradona, Mick Jagger) o se detiene en las historias menos rutilantes de sus relatos ficcionales. No obstante, al cotejar ambas representaciones de las estrellas o del individuo común, subsiste en el lector la idea de que bastaría un golpe de suerte para invertir los papeles, que el reparto de los roles a cargo de un destino caprichoso nos convierte a todos en jugadores conscientes o no de la ruleta que decanta las casillas de la fama o el anonimato, de los logros o los reveses.

Llamadas de Ámsterdam se inscribe sin duda dentro del temperamento irónico que subyace en la obra de Villoro, al presentarnos la historia de un pintor frustrado atrapado por una sensación de fracaso doble: el del talento artístico que nunca termina por concretar sus promesas y el del matrimonio que acaba en divorcio, dejando a Juan Jesús con la sensación de una vida desorientada. De esta manera, la novela de Villoro se inscribe lógicamente dentro de su trayectoria narrativa donde la historia de Juan Jesús sintoniza con los planteamientos de sus cuentos. Sin embargo, *Llamadas de Ámsterdam* se distingue por cuenta propia al adscribirse dentro del género específico de la novela corta, lo que en este caso implica una serie de particularidades que vale la pena discutir.

Más allá de la longitud acotada, *Llamadas de Ámsterdam* participa de otros rasgos definitorios del género. Uno de los condicionamientos de la novela corta es su manejo atento de la estructura narrativa que figura como soporte formal de la historia. La novela de mayor aliento tiende generalmente a una estructura más distendida que funciona sumando tiempos y anécdotas acumulativamente. En su lugar, la estructura de la novela corta obedece a una lógica más condensatoria que acumulativa, recurriendo a menudo al en

tramado de historias paralelas que se sustentan mutuamente para trabajar en favor de la significación del relato. Ricardo Piglia en *Formas breves* se refería al cuento como a una estructura donde la historia visible (historia 1) esconde otra (historia 2) que sólo asoma hacia el final del relato produciendo generalmente el efecto de sorpresa asociado con el género. En su lugar, la novela corta va desarrollando las dos historias simultáneamente, no tanto en relación de competencia o suplantación de una por la otra, sino como ley que propicia la economía narrativa de la novela contenida en unas pocas páginas.

Si analizamos *Llamadas de Ámsterdam* bajo esta premisa, se hace evidente que el soporte estructural del relato se encuentra dividido no sólo en dos historias paralelas —la de Juan Jesús y la de Nuria—, sino que además se organiza en dos partes equivalentes en cuanto a longitud y significación. La novela de Villoro se presenta en dos tiempos: un pasado y un presente de la relación amorosa entre el pintor y su esposa. Uno de los logros de esta novela consiste precisamente en esta organización de la materia narrativa que equilibra el antes y el después de la relación matrimonial como dos momentos que definen el sentido del desencuentro amoroso y vivencial entre sus personajes.

La estructura bipartita no forma necesariamente parte de todos los cuentos de Villoro, algunos de los cuales orbitan temáticamente alrededor de asuntos semejantes. En cambio, la estructura de algunas de las crónicas, en particular de aquellas donde aparece de manera prominente la figura del cronista como testigo, como entrevistador de personajes importantes, preparan el terreno para el texto que se orquesta sobre la base de dos historias que se implican mutuamente. El cronista al estilo Villoro, pensemos por ejemplo en sus textos sobre fútbol o el rock, se aproxima a sus historias desde un registro vivencial que lo convierte no sólo en testigo presencial de los eventos, sino en conocedor de la lógica que subyace tras el ánimo colectivo de esos eventos. Sin embargo, hay en la novela un guiño significativo a partir de la figura de

Lascuráin, el periodista que, aunque ha conocido a Juan Jesús por varios años y ha compartido la historia del pintor y Nuria, ignora los resortes internos de la inseguridad e insatisfacción del pintor. No resulta así descabellado pensar a este personaje en razón de cierta miopía del cronista de personalidades, ése que como Lascuráin se deja guiar por las impresiones externas de las personas y los hechos. Lascuráin como cronista de Juan Jesús y Nuria despliega una perspectiva deformadora de la historia que el narrador novelesco solventa con su capacidad introspectiva. Este narrador informado convierte al mismo tiempo al lector de *Llamadas de Ámsterdam* en partícipe de aquellos detalles requeridos para contextualizar significativamente el presente de la historia. El propósito de involucrar al lector como descifrador de ciertas claves dentro de la trayectoria de la trama se evidencia a partir de la simetría en la organización narrativa que destaca la relevancia de los momentos de la historia: la primera mitad de la novela se encarga de presentar la prehistoria de la pareja —esos diez años compartidos—, mientras la mitad restante se ocupa de un presente que acontece a siete años de haberse terminado la relación entre Juan Jesús y Nuria. Como se encargará de mostrar la novela, estas dos partes se encuentran indisolublemente relacionadas a la hora de iluminar el sentido de su historia.

Podríamos así comenzar señalando que el problema de Juan Jesús radica en su obsesión por pensar en su ex mujer, presentándose como un personaje aquejado por el espectro de su experiencia amorosa: “Juan Jesús evocaba a una mujer que sólo en parte existió con él, la perfeccionaba en su imaginación para hacerse el mayor daño posible” (12). El antes y el después de esta relación frustrada quedan condensados en la imagen de Ámsterdam como ese episodio plausible, el fantasma del cual el protagonista no puede desprenderse pues intuye que allí quizá residía el sentido de una existencia que se le escabulle: “Por todas partes había pruebas de que la suya no era una biografía cumplida” (34).

Las dos locaciones adjudicadas a ese nombre: la ciudad holandesa y la calle homónima en la Ciudad de México, marcan igualmente las dos direcciones de la historia: la de la divagación idealizadora del pintor, y la de la vida posterior de la ex esposa que ha regresado para instalarse en el terreno más real y local de la calle Ámsterdam en la colonia Condesa. El plan de un viaje a la ciudad de Ámsterdam que domina buena parte de las rememoraciones del protagonista es la metáfora de una época y de una relación amorosa que no resiste el regreso de la realidad contenido en la segunda parte de la novela. Una imagen significativa de esta segunda parte la encontramos en el episodio donde el pintor se hace pasar por un empleado de una compañía fumigadora para ingresar en el departamento de su ex mujer. Esta visita sirve en cierta forma su propósito sanitario pues el pintor travestido termina por exterminar algunos de sus demonios en este recorrido por el presente de Nuria, donde se sabe desplazado por el nuevo marido, el hijo de la pareja, la decoración y la rutina que desconoce: “Juan Jesús supervisó sin prisa el vestidor de Nuria y no pudo recordar una sola prenda. En cambio, todo lo que él llevaba encima era de diez años atrás” (57).

Judith Leibowitz en su estudio de la novela corta apunta a un rasgo estructural de este género que reconocemos en el plan narrativo de *Llamadas de Ámsterdam*. Para Leibowitz, la novela corta participa de la intención condensadora de los cuentos y de la naturaleza expansiva de la novela al mismo tiempo. El recurso que permite la consecución de este doble imperativo narrativo es la llamada “estructura repetitiva” que consiste en una organización de la historia en dos planos o historias paralelas. En otras palabras, se trata de narrar el tema central a partir de dos situaciones que se corresponden siguiendo una lógica que no obedece a la de la secuencia progresiva propia de la novela de mayor aliento (Leibowitz 39). El plan narrativo de la novela corta desdoblado en dos historias articula y subraya el significado del relato. En este sentido, la organización de la trama no apuesta tanto a

una dimensión causal de los hechos, como a una correspondencia tácita que es al mismo tiempo económica y significativa narrativamente hablando. Este modelo estructural aparece muy bien definido, por ejemplo, en el caso de *Las Hortensias* de Felisberto Hernández. Dentro del relato mencionado se exponen situaciones paralelas como la que se da entre la humanización progresiva de la Hortensia-muñeca y la transformación paulatina de María en muñeca que culmina con su incorporación en una de las escenas de maniqués montadas para su esposo Horacio.

En la novela de Villoro la estructura repetitiva queda señalada narrativamente por la presencia simultánea de los dos Ámsterdams dentro de la historia. De este modo, existe la Ámsterdam ideal a la que se aferra Juan Jesús y, por otro esa calle donde se instala Nuria a vivir su presente. Dos caras de la misma historia que logran volverse una en el capítulo final de la novela donde Juan Jesús recorre obstinadamente el circuito del antiguo Hipódromo, atrapado en ese óvalo sin principio ni fin que reafirma la impresión de haber sido hurtado de su futuro. Nunca se cruza con Nuria en sus recorridos por el circuito de la vieja pista hípica, que es la misma calle donde ahora habita la ex esposa. Sólo en los párrafos finales se produce el encuentro entre esas dos historias, cuando Juan Jesús advierte la trampa de Ámsterdam al percatarse “en qué parte estaba de la pista de carreras” (78), que es lo mismo que admitir de una vez por todas el futuro que no tuvo ni tendrá con Nuria. Esta reflexión del personaje lo aterriza en su realidad y le revela que no hay lugar para él en el palco de espectadores del hipódromo, que su boleto de apostador no tiene solvencia alguna pues la carrera no sólo ha tomado lugar ya, sino que ha desplazado cualquier posibilidad de ganar esa contienda contra el tiempo y contra sí mismo en la que se había embarcado ciegamente durante los últimos siete años.

Además de la particularidad estructural que entrelaza de manera condensada, simultánea y metafórica dos historias dentro del relato, *Llamadas de Ámsterdam* presenta otros rasgos narrativos

que apuntan a su caracterización dentro del modelo de la novela corta. En este sentido, resalta dentro del texto la correspondencia armónica con la cual se combinan el retrato del personaje, la ambientación y el desarrollo de la anécdota. Sobre este punto resultan esclarecedoras las observaciones de Luis Arturo Ramos acerca del género: “La novela corta 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*” (www.lanovelacorta.com, el subrayado es mío).

Más allá de esta relación simbiótica que se percibe como clave textual de la novela corta, quiero subrayar lo que a mi juicio constituye una muestra contundente de los modos representativos del género. Una lógica rige el perfil narrativo de la novela corta: la consubstanciación que se produce entre la ambientación del relato y la definición de sus protagonistas. Debo aclarar que esta observación no apunta a una fórmula del determinismo narrativo que lee a sus personajes como productos del medio en el que se desenvuelven, sino a una operación más compleja que consiste en lograr un efecto de profunda sintonía entre el ambiente del relato, el ánimo de los personajes y el ritmo de sus acciones. Considero que la *ambientación narrativa* es la clave por excelencia del género de la novela corta y es al mismo tiempo un criterio que nos permite juzgar su efectividad como relato ficcional.

Voy a referirme a un ejemplo para tratar de ilustrar estas afirmaciones. Pensemos en dos relatos de Gabriel García Márquez, “La siesta del martes” y *El coronel no tiene quien le escriba*, como ejemplos de la funcionalidad del cuento y la novela corta respectivamente. Ambos relatos se desarrollan en pueblos de la provincia colombiana acosados por un tiempo casi detenido, el calor agobiante y el peso de la autoridad local. En el caso del cuento, tenemos que este ambiente asfixiante actúa como escenario para la irrupción del hecho singular recogido en la historia: el de la madre del ladrón que ha sido asesinado y que llega para visitar la tumba

del hijo en aquel pueblo. El ambiente sofocante, la indiferencia del párroco ante el dolor de la madre, la dignidad que ésta y su hija muestran durante el episodio, nos hablan de una suerte de antagonismo entre ese pueblo adormilado por el sopor de la siesta y la circunstancia que irrumpe en este escenario con carácter de evento excepcional. Por otro lado, en *El coronel no tiene quien le escriba* no hay un protagonismo de la circunstancia puntual o peripecia central sobre la que gira la anécdota. En su lugar, asistimos a la puesta en escena de unos personajes y una historia naturalizados por el entorno que les rodea: la pobreza, la sequía, el abuso del poder local. La clave narrativa, esa espera por la carta que no llega, por la pelea del gallo, por la lluvia, son todas variantes de la ambientación del relato urdida cuidadosamente a lo largo de las páginas de la novela.

Otra muestra de esta particular sintonía entre la materia narrada y el ambiente que la suscita la podríamos tomar de Juan Carlos Onetti, uno de los mayores exponentes del género de la novela corta en Latinoamérica. En *El pozo*, por ejemplo, la historia de Eladio Linacero cobra contundencia narrativa en la medida en que el confinamiento del protagonista en su soledad y en su pobre habitación se corresponde con la precariedad de su existencia y el recurso de la imaginación como modo de trascender las circunstancias de una vida y una historia poco singulares, deformadas en la biografía que el personaje escribe en la ocasión de su trigésimo cumpleaños. Es en esta correspondencia donde se arma el sentido y el hallazgo narrativo de la novela. De manera semejante en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, en *Polvos de arroz* de Sergio Galindo, en *Luna caliente* de Mempo Giardinelli o en *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco asistimos a una simbiosis narrativa donde la ambientación juega un rol coadyuvante dentro del marco de la novela corta. ¿Qué hace de estas novelas ejemplos memorables de maestría narrativa o más específicamente instancias paradigmáticas de la novela corta? No se trata aquí de defender la ambientación novelesca como el lenguaje capaz de traducir

un ambiente de época. Sin duda, estas novelas pueden leerse en esta dirección tal y como ha mostrado parte de la crítica, pero la ambientación propia de la novela corta a la que quiero referirme no tiene tanto que ver con la capacidad de retrato de época que puedan representar estas obras, sino con una condición intratextual capaz de articular de manera indisociable las acciones y el tono narrativo.

Hay en este sentido dentro de las novelas cortas un equilibrio justo y al mismo tiempo un tanto precario, pues expone de manera tácita los riesgos latentes de un posible exceso capaz de malograr esa arquitectura condensada del texto. Esta ambientación logra sortear, bien sea por intuición narrativa, por destreza expresiva o por rigor de composición, las opciones narrativas del cuento o la novela. Si pensamos en términos de una topografía de los géneros narrativos, la novela corta sería una formación con rasgos propios, un accidente particular dentro del terreno ficcional.

Dentro de la orquestación narrativa propia de la novela corta no podemos entonces pasar por alto el factor decisivo que juega en ella la ambientación lograda en los términos de un equilibrio al mismo tiempo formal y simbólico. Una ambientación si se quiere lírica gracias a su capacidad evocativa. Es éste el argumento que me permite no sólo leer *Llamadas de Ámsterdam* como novela corta, sino defender el juicio de que estamos ante un texto que cumple a cabalidad con esta premisa del género. La historia narrada por *Llamadas de Ámsterdam* es algo más que el relato del fracaso de una relación amorosa pues lo que sostiene estructural y simbólicamente a la trama es una variante del tema edípico cuyo triángulo queda conformado por Nuria, su padre y el marido que intenta suplantar al progenitor en el universo afectivo de la hija. La competencia entre el padre y el esposo se había anunciado de manera inequívoca ante la posible partida de Nuria y Juan Jesús a Holanda que se frustra gracias a la intervención de un aparente revés del destino. De tal manera la partida que se juega entre el esposo y el padre por ganar el afecto y el control sobre la vida

de Nuria se convierte en el asunto central de esta novela corta, sustentándose sobre la base de la ambientación orquestada de la trama y los caracteres del relato. Hay un pasaje crucial donde se asoma la posibilidad de una relación incestuosa entre el padre y la hija. Una confidencia de Nuria habría arrojado luces sobre esta incertidumbre (“tengo que estar cerca de él. Es durísimo. No sabes el asco que me da”, 23) y la oportunidad de la confidencia que Juan Jesús deja pasar sin medir las costosas consecuencias de su acto: “En infinidad de ocasiones, al repasar la escena, se iba a reprochar no haber buscado lo que Nuria llevaba dentro y tal vez sólo le diría esa noche” (24).

Hay además un elemento que marca de manera definitiva el contrapunteo de esta confrontación, la presencia constante de la lluvia como evocación del enfrentamiento entre padre y esposo. Cuando Juan Jesús y Nuria han empacado sus pertenencias y están a punto de partir hacia Ámsterdam se revela la enfermedad incurable del padre. En esa ocasión, la lluvia aparece como orquestación del estado de ánimo de la pareja que ha debido abandonar su planes de mudanza: “Las lluvias habían llegado a la ciudad y un torrente negro lamía las ventanas, como una concreción del ánimo en ese departamento sin adornos” (14). Más adelante en la narración y en el momento en que Juan Jesús presencia la escena que le hace sospechar del posible lazo incestuoso entre padre e hija, éste abandona la casa de los Benavides bajo otro aguacero que marca de manera más directa su relación con la batalla que se está librando alrededor de Nuria: “Chapoteó entre los charcos. Un resto de dignidad le impidió subirse las solapas del saco. No le dio gripe porque en las guerras no hay gripe, y él había entrado en un combate decisivo...” (28).

Cuando Juan Jesús se reencuentra siete años más tarde con la vida actual de su ex esposa quien se ha casado de nuevo y ha adoptado a un niño al que ha puesto el nombre del padre (el segundo nombre para no ser tan evidente como afirma el nuevo marido); cuando intenta aproximarse a ese departamento que

contiene las claves de la nueva vida de Nuria, recibe la corroboración final de que ha perdido la partida y, tal como era de esperarse, esta revelación acontece bajo el manto de la lluvia: “Vio el óvalo donde una vez corrieron los caballos, los matorrales que recibían la lluvia, oyó el trueno como un tropel de cascos en la arena” (80). Esta escena final reitera la presencia fantasmal del padre de Nuria y su victoria sobre Juan Jesús. El padre no sólo ha vencido a su contrincante, sino que ha sobrevivido en la vida de la hija a partir del niño que lleva su nombre. El desenlace de la novela de Villoro reitera ineludiblemente la dimensión evocativa que el relato había sostenido a partir de una correspondencia lograda entre su trama, tono narrativo y significación. Aquí valdría la pena puntualizar que al referirme a la dimensión evocativa de la novela corta no estoy apuntando hacia un carácter rememorativo del texto, sino a una particular dinámica de silencios narrativos dentro de su prosa. Tales silencios no se figuran como omisiones de la historia, sino como giros elípticos que dejan entrever ciertos rastros de un relato mayor que se atisba más allá de los trazos contenidos de este género.

En resumidas cuentas, en mi propuesta de lectura he privilegiado el rol que la ambientación juega dentro del marco de la novela corta pues considero que una manera posible de entender la dinámica narrativa del género consiste en compararla con una impecable *puesta en escena*. A este respecto discrepo con la observación de Benedetti acerca del carácter explicativo de la novela corta (223), pues la razón primordial de esta puesta en escena tiende a ser la *sugerencia* narrativa. Ese afán explicativo al que se refiere Benedetti se lograría de manera más eficaz en la novela de extensión regular y se reafirmaría en los finales que agotan las posibilidades de la trama y su significación textual. En cambio, los desenlaces de la novela corta no buscan ese efecto conclusivo que de distintas maneras se reconoce en el caso del cuento o de la novela. La imagen de la prosa elíptica y el final sugerente (no hay que confundirlo con el final abierto) de la novela corta apun-

ta precisamente hacia esa representación que invita a una postura lectora inquisitiva, a esa que presta atención a los intersticios de esa estructura condensada, convocando la lectura entre líneas. Incluso valdría la pena aventurar la hipótesis de que la relectura es el ejercicio idóneo para calibrar esta puesta en escena que se desenvuelve dentro de una significativa ambientación. Estaríamos así ante otra cualidad de la novela corta que nos permitiría distinguir una diferencia genérica adicional. La relectura de un cuento difícilmente revive el efecto sorpresivo que se obtiene en la lectura original, la relectura de una novela —por su parte— generalmente se convierte en ejercicio confirmatorio de gustos o intuiciones lectoras. En cambio, en el caso de la novela corta la relectura más que agotar el carácter sugerente del texto, lo mantiene vivo, poniendo en evidencia la maestría de un género que no se escribe agotando su capacidad evocativa, sino provocándola a partir de su particular cadencia narrativa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENEDETTI, MARIO. “Tres géneros narrativos”. *La novela corta: una biblioteca virtual*. Web. 12 mar 2011. <<http://www.lanovelacorta.com/tgnmb.php>>.
- CARDONA-LÓPEZ, JOSÉ. *Teoría y práctica de la nouvelle*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2003.
- CHACÓN, PABLO E. “Juan Villoro: ‘No tengo nada del realismo mágico’”. *Terra Magazine*. Web. 31 ago 2007. <<http://www.ve.terra.com/terramagazine/interna/0,,EI9838-OI1870261,00.html>>.
- ECHEVARRIA, IGNACIO. *Desvíos: un recorrido crítico por la reciente narrativa latinoamericana*. Chile: Universidad Diego Portales, 2007.
- LEIBOWITZ, JUDITH. *Narrative Purpose in the Novella*. París: Mouton, 1974.

- PIGLIA, RICARDO. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- RAMOS, LUIS ARTURO. "Notas largas para novelas cortas". *La novela corta: una biblioteca virtual*. Web. 20 abr 2011. <<http://lanovelacorta.com/nlpnclar.php>>.
- VILLORO JUAN. *La casa pierde*. México: Alfaguara, 2011.
- _____. *Llamadas de Ámsterdam*. México: Almadía, 2011.
- _____. *Los culpables*. México: Almadía, 2007.
- _____. *Los once de la tribu*. México: Aguilar, 2005.
- _____. *Safari accidental*. México: Joaquín Mortiz, 2005.