

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

IV. INMEDIACIONES DEL CANON

AURA: CAUSALIDAD LITERARIA Y CRÍTICA DE LA LECTURA

BERNAL HERRERA MONTERO
Universidad de Costa Rica

Mucho se discute cuáles son las primeras novelas, pero hay consenso en que el género se consolida, en Occidente, entre inicios del XVI e inicios del XVII, siglos que en español llevan de *La Celestina* al *Quijote* pasando, entre otras, por el *Lazarillo*. Pese a la gran popularidad del género ya en esta época, la novela no empieza a ser realmente valorada por los teóricos literarios sino con el avance de la modernidad. Ya en el XIX es considerada un género importante de la formación literaria moderna, primacía acentuada en el XX. Este ascenso, sin embargo, no fue parejo, y la novela corta, o *nouvelle*,¹ no recibe igual atención y prestigio que la novela sin adjetivos, la extensa. Que ello no se debe a ningún carácter tardío o marginal, lo demuestran las cervantinas *Novelas ejemplares* y las numerosas *nouvelles* escritas por los clásicos del género. La novela corta no es tardía ni marginal sino en su teorización, escasa y centrada en ideas de tipo general y cuantitativo: menor exten-

¹ A diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, en francés, ruso o alemán, la inexistencia en español de un nombre propio para la “novela corta” la convierte, *a priori*, en un simple caso particular de una categoría mayor, lo que dificulta explorar si ésta es o no un género por sí misma. Sin entrar en esta discusión, evitaré este *a priori* con una solución usual en críticos de lengua inglesa, y ya empleada por Octavio Paz a propósito de *Aura*: importar el término francés *nouvelle*.

sión, menor cantidad y desarrollo de personajes, menor número de líneas argumentales. Entre los pocos elementos de tipo más estructural, y menos consensuados, estarían su particular intensidad y una cierta tendencia al final sorpresivo. Poco para una forma literaria tan rica, algunos de cuyos posibles mecanismos de funcionamiento son notablemente ejemplificados en *Aura* (1962).

El éxito editorial de *Aura* ha ido acompañado del interés de la crítica especializada, la cual ha enfatizado temas concretos como la brujería y ciertos simbolismos, o más filosóficos como el horror, la identidad, y una temporalidad más mítica que histórica. Tales las lecturas de Paz (“Máscara”), Faris (*Carlos Fuentes* y “Without”), Ordiz (*Mito*), Mendoza (“Aura”), Aspeé (“*Aura*”) y Albin (“Fantasma”). A contramano de esta tendencia, más que los posibles “sentidos” del texto, enfatizaré algunos aspectos narratológicos que cimentan su poder de convicción, los cuales agruparé bajo la noción de *causalidad literaria* planteada por Borges en su libro *Discusión* (1932).² No pretendo que ello constituya una teorización de la *nouvelle* en general, pero sí que dicha noción es aplicable, *mutatis mutandi*, a muchas de ellas, y proporciona una mejor comprensión tanto de su particular intensidad como de su tendencia, que no hay que exagerar, hacia lo que suele llamarse un “final sorpresivo”,³ y que a menudo no es sino un final “extraño” pero largamente preparado. Para explorar otros aspectos teóricos de *Aura*, analizaré brevemente su escenificación de los procesos de lectura, centrales en la crítica contemporánea, escenificación que da al texto una metanarratividad algo divergente de la usual, pues más que sobre sus procesos de escritura versa

² Dada la gran cantidad de ediciones de esta obra y la brevedad de sus ensayos, citaré entre paréntesis el nombre del ensayo de donde proviene la referencia.

³ Que estas características también sean predicadas del cuento no es, claro está, una casualidad. A pesar de su personalidad propia, la forma *nouvelle* comparte características tanto con la novela como con el cuento.

sobre los procesos de lectura.⁴ También este hilo recurre a algunas ideas borgeanas, siempre tomadas de ensayos incluidos en *Discusión*, para explorar su soslayada productividad hermenéutica.

Desde su inicio el texto sugiere dos posibles aproximaciones. El epígrafe orienta hacia las lecturas predominantes, centradas en aspectos como la identidad, la brujería y el erotismo, hermanadas por la idea de que el texto construye una realidad mítica y una temporalidad cíclica donde pasado y presente se tocan, uniendo, por ejemplo, a Felipe con Llorente. Estas lecturas siguen la interpretación hecha por Felipe de su experiencia en casa de Consuelo, realizada desde su lectura de los diarios de Llorente, y al parecer compartida por el narrador. Una interpretación que no es, según Borges, sino uno de los muchos resultados posibles de “un largo sorteo experimental de omisiones y de énfasis” (“Las versiones homéricas”). Basta cambiar las omisiones y énfasis usuales para empezar a ver elementos que la contradicen. Tal es el caso del epígrafe. Su contenido nos mete de lleno en un mundo mítico, y si bien no menciona explícitamente la brujería, proviene de un libro de Jules Michelet sobre el tema: *La bruja*, de 1862 (Mendoza revistas.ucm.es). Como paratexto de *Aura*, gira una instrucción de lectura que la orienta hacia una interpretación similar a la de Felipe, pero lo que dice no coincide con la acción: postula una división genérica de labores según la cual: “El hombre caza y lucha. La mujer intriga y sueña”, mientras en el texto es Consuelo quien “caza” a Felipe, quien “lucha” por atraerlo y seducirlo, mientras Felipe es el único protagonista que sueña e intenta, sin éxito, intrigar contra Consuelo, al decirle a Aura que aquélla la tiene esclavizada, que escapen. Así, el epígrafe valida e incita la lectura tradicional, pero su aplicabilidad al mundo narrado es cuestionable.

⁴ Un tema que ha sido explorado por Fuentes en otros textos suyos como *Cervantes o la crítica de la lectura* (1976).

El “Lees” que abre el primer capítulo apunta, en cambio, en una dirección muy diferente. Por un lado, la identidad que insinúa esa segunda persona, que dirigida al protagonista interpela también al lector, no es la de Felipe con Llorente, *tematizada* en el argumento, sino la de Felipe con el lector, *ejecutada* por el texto con una sistematicidad que da a la *nouvelle* un carácter *performativo*, en el sentido austiniano del término: un acto lingüístico que más que transmitir información, ejecuta una acción, intenta obtener una respuesta, en este caso atrapar al lector (Austin 4-7). Su principal valor de juicio no sería, por tanto, su posible “verdad”, sino su “eficacia”, justo la cualidad que según Borges caracteriza un texto literario logrado (“La supersticiosa ética del lector” y “El arte narrativo y la magia”). En segundo lugar, ese “Lees” inaugural enfatiza, desde el inicio, la centralidad e imbricación de los procesos de lectura que ocurren en el texto: los de Felipe y el lector.

Cuatro de los cinco capítulos de *Aura* empiezan con un verbo en segunda persona: “Lees” (I y III), “Sabes” (IV), y “Duermes” (V). La progresión causal de la serie delinea un proceso epistémico distinto al sostenido por las lecturas usuales. Como Felipe, éstas dan por verdadero el conocimiento tematizado por el texto: Felipe ingresa en un mundo mágico, cuya atemporalidad se manifiesta en la identidad que, de algún modo, lo une con Llorente. La serie de inicios verbales insinúa algo diferente; el proceso de lectura (“Lees”) parece otorgar un conocimiento (“Sabes”), que Felipe y muchos lectores dan por válido, ignorando el último inicio verbal (“Duermes”), que insinúa la discontinuidad del proceso epistémico, la entrada en un mundo onírico. No afirmo que conocimiento y sueño constituyan una de esas polaridades binarias que la deconstrucción nos ha enseñado a ubicar y deconstruir, pues el sueño puede generar conocimiento. Se trata de que la progresión epistémica previa, basada en las armas de la vigilia, no del sueño, se quiebra, o al menos se transforma. Y no porque la lectura se interrumpa, pues es en el capítulo V, el del “Duermes”, cuando Fe-

lipe cree descubrir su identidad con Llorente. Otros elementos del capítulo, como el “ya no piensas” (51) dirigido a Felipe, parecen apuntalar esta ruptura. Pero el indicio más claro tal vez esté en la acción misma: en unas pocas horas Felipe pasa de describir a Consuelo como “una mujer vieja, casi un cadáver” (53), y advertirle a Aura que esa vieja “Trata de enterrarte en vida” (53), a aceptar justo eso: encerrarse con ella, ser su marido, amarla a pesar de la repugnancia que le causan “los labios sin carne que has estado besando [...] las encías sin dientes que se abren ante ti” (62).

Que, como Felipe, los lectores externos aceptemos este final, demuestra la capacidad seductora de *Aura*, no menor a la desplegada por Consuelo. Anciana y *nouvelle* disponen de poco tiempo y escasos recursos, y sólo su sabia y acelerada utilización les permite el éxito. El texto describe los recursos de Consuelo: el desagrado de Felipe por el caótico y monótono mundo externo que habita; su estancamiento en un trabajo mal pagado y poco estimulante, que no le deja tiempo para su ambicioso proyecto académico; la capacidad de convocar/crear a Aura y utilizarla como señuelo; la promesa de una buena remuneración y condiciones adecuadas para emprender su proyecto; los diarios de Llorente, que junto a las fotografías de éste y de Consuelo, marcan a Felipe la interpretación que deberá realizar; la necesidad de Felipe de justificar sus decisiones, que lo lleva a explicaciones erróneas. Si éstos son los recursos de Consuelo para seducir a Felipe, ¿con cuáles cuenta el texto para hacer lo propio con sus lectores? Un primer e indispensable recurso es la buena voluntad de éstos, que como Felipe desean abandonar su cotidianidad, ingresar en una realidad más intensa, tener nuevas experiencias; desean, en suma, ser seducidos por la lectura, y para ello ejecutan lo que Borges, siguiendo a Coleridge, llama la “suspensión de la duda” (“El arte narrativo y la magia”). Una aportación que hace de Felipe el co-creador de Aura, y del lector un co-creador del texto, el cual estaría escenificando los procesos de escritura, un tema que escapa a los límites de este ensayo. En todo caso, dicha voluntad, sin la

cual leer ficción casi carece de sentido, es propiedad de los lectores, no del texto, que es lo que aquí nos interesa. Un segundo recurso es la brevedad: siendo la intensidad algo casi imposible de mantener por mucho tiempo, o de distribuir entre numerosos personajes y líneas argumentales, es claro que la brevedad de la *nouvelle* ayuda a conseguirla. Pero también es obvio que no todas logran la misma intensidad. La pregunta, entonces, permanece: ¿qué hay en *Aura*, y en otras *nouvelles*, que le otorgan a su lectura tal intensidad? El factor que pretendo explorar es lo que Borges considera la causalidad literaria propia de la narrativa. No considero que este factor sea el único que intervenga, ni que sea un requisito *sine qua non*, pero sí que constituya no sólo un factor importante en muchos textos narrativos cortos, sino una cualidad cuya más lograda expresión literaria se da, en prosa, al interior de esta forma literaria.⁵

Borges inicia “El arte narrativo y la magia” afirmando la escasez de análisis — hoy diríamos de teorización — sobre los procedimientos de la novela, y dando dos razones para ello. Una histórica: “La prioridad de otros géneros”, otra, la fundamental: “La casi inextricable complejidad de los artificios novelescos, que es laborioso desprender de la trama”. Para 1932, cuando aparece *Discusión*, la prioridad histórica de otros géneros ya había desaparecido, pero ello poco importa, pues ni Borges la considera fundamental, ni la vuelve a mencionar en su ensayo. Además, la afirmada escasez teórica no lo es sobre la novela en general, sino sobre un aspecto concreto: sus procedimientos narrativos. Y si bien algunos aspectos de la novela, como su nacimiento y su sociología, venían siendo explorados, la teorización sobre sus procedimientos seguía siendo escasa, pese a las contribuciones de tendencias como el formalismo ruso, que Borges pudo haber conocido, o de Bajtín, que difícilmente pudo conocer. En cuanto a la dificultad

⁵ Se impondría aquí alguna comparación entre la *nouvelle* y el cuento, géneros separados por límites imprecisos, pero reales. Así, en los cuentos la intensidad se sostiene por menos tiempo. Pero ello sería tema de otro ensayo.

de fondo, la “casi inextricable complejidad de los artificios novelescos”, además de verdadera, es agudizada por la ausencia “de un vocabulario especial y de la facilidad de exhibir párrafos que se bastan”. Borges propone que numerosos procedimientos novelescos se basan en un principio básico: la “causalidad literaria”, análoga a la que impera en la magia, y explícitamente atribuida a la novela: “Esa peligrosa armonía, esa frenética y precisa causalidad, manda en la novela también”. Señalemos, antes de seguir, que su noción de “novela” es tan amplia como la preconizada por Bajtín, quien por esos años incluye en el género novelístico textos tan variados como la sátira menipea, los diálogos platónicos y el versificado *Eugenio Onegin*, de Pushkin. Uno de los ejemplos usados por Borges, el *Gordon Pym* de Poe, es una novela, no así *The Life and Death of Jasón*, de William Morris, otro ejemplo, el cual es descrito como un largo poema de más de diez mil versos. Igual amplitud aparece en “La poesía gauchesca”, siempre de *Discusión*, donde hace del *Martín Fierro* una novela. Además, en el prólogo a *Discusión* afirma que “El arte narrativo y la magia”, “La postulación de la realidad”, y las críticas cinematográficas agrupadas en “Films”, “responden a cuidados idénticos y creo que llegan a ponerse de acuerdo”. Un acuerdo que parece derivar de su común postulación de una narratividad sometida a una estrecha causalidad, presente por igual en filmes y en textos narrativos, la cual estructura una realidad diferente de la externa. A diferencia de la multiforme, abigarrada y desaforada causalidad propia de la realidad externa, la narrativa obedece a una causalidad cuyo modelo es la magia: “Ese recelo [de la magia] de que un hecho temible pueda ser atraído por su mención, es impertinente o inútil en el asiático desorden del mundo real, no así en una novela, que debe ser un juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades. Todo episodio, en un cuidadoso relato, es de proyección ulterior” (“Arte narrativo”). Luego recapitula su posición de esta manera: “He distinguido dos procesos causales: el natural, que es el resultado incesante de incontables e infinitas operaciones; el mágico, donde se profeti-

zan los pormenores, lúcido y limitado. En la novela, pienso que la única honradez está en el segundo” (“Arte narrativo”).

Como se ve, Borges no define con claridad el campo de acción de esta causalidad literaria. A veces habla de una “novela” muy laxamente entendida, a veces del “relato”, un término más amplio, y el título se refiere al “arte narrativo”, una amplitud ejemplificada al incluir en el ensayo diversos filmes. Ambivalencias aparte, de los ejemplos aducidos sólo los referidos a tres relatos de Chesterton y a tres filmes son realmente convincentes. Y dado que un filme dura unas dos horas, es posible clasificar todos estos ejemplos como narrativa breve. Los textos largos, en cambio, resultan ejemplos poco convincentes. En los ya mencionados de Morris y Poe, los ejemplos sólo abarcan aspectos textuales muy concretos; y del *Ulysses* de Joyce simplemente no da ningún ejemplo concreto. Antes bien, la califica de novela “vertiginosa”, un adjetivo más afín al “asiático desorden del mundo real” que al “juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades” propio de la causalidad literaria. El *Ulysses*, como casi todo texto narrativo sin importar su extensión, contiene pasajes de proyección ulterior y detalles que profetizan lo que viene. Pero los textos extensos no están mayoritariamente compuestos de este tipo de pasajes y detalles. El estricto orden causal pregonado por Borges es teóricamente improbable en casi todo texto extenso, y en la práctica resulta difícil pensar en novelas largas donde una tal causalidad rija el texto en su conjunto. Tampoco les hace falta. *Don Quijote*, *Los hermanos Karamazov*, *Cien años de soledad*, *La casa verde* o, para volver a Carlos Fuentes (1928), *Cambio de piel* o *La región más transparente*: todas están variablemente llenas de meandros, personajes, líneas argumentales, historias dentro de la historia, un abigarramiento que cuasi imposibilita la apretada causalidad literaria postulada por Borges. Lo cual, insisto, lejos de ser un defecto es parte de su encanto, de su interés, de su forma particular de seducir.

La inaplicabilidad del principio a un muy amplio ámbito textual nos pone en situación análoga a la de Borges frente a la fórmu-

la con que Croce igualaba estética y expresividad. Confrontado con el hecho de que numerosos textos no calzan en la fórmula, afirma: “Repudiarlos para no incomodar una fórmula, sería inconducente y ruinoso” (“La postulación de la realidad”). Por lo cual propone que la expresividad es propia de una forma escritural, que denomina romántica, pero no rige en otra, que denomina clásica. Sigamos su ejemplo: la estricta causalidad postulada por Borges no rige de forma tan amplia como él cree, pero sí en numerosos textos de narrativa breve. La razón es simple: es casi imposible (pero no del todo) trabar estrechamente un mecanismo con tantos elementos y líneas como los que integran la mayoría de las novelas largas; lo que sí es posible en textos breves. En esa medida, los factores cuantitativos que más visiblemente definen formas narrativas como el cuento y la *nouvelle*, tienen un impacto en sus posibilidades estructurales y narratológicas. Impiden la amplitud y el desarrollo propios de numerosos textos largos, y a cambio posibilitan (pero no imponen) una causalidad textual más estricta. Tal es el caso de *Aura*, perfecto ejemplo de *nouvelle* con una fuerte causalidad literaria, cuyo mundo es tan lúcido, limitado y profetizado por pormenores como lo podría haber deseado Borges.

Cualquier relectura de *Aura* revela la gran cantidad de indicios que van preparando lo que viene. En una primera lectura estos indicios difícilmente son captados como tales, pues desconocemos lo que sucederá; pero no por ello dejan de producir un mundo fuertemente tramado. Los ejemplos abundan: los “Lees” que anticipan la identidad funcional de Felipe y los lectores; el requisito de que el historiador solicitado debe ser joven, el cual insinúa motivos no-académicos; el perro de cobre que parece sonreír ante la llegada de la víctima; la imposibilidad de Felipe de retener los rasgos de *Aura*, o la aparición de ésta sin ruidos que la anuncien, anticipaciones de su carácter fantasmal; la impresión de Felipe de que el rostro de Consuelo es “casi infantil de tan viejo” (16); el “Sí. Voy a vivir con ustedes” (19-20), con que el antes indeciso Felipe responde a Consuelo tras la aparición de *Aura*. Es fácil

multiplicar los ejemplos de una estricta causalidad literaria que convierte casi todo lo narrado en astuta preparación de lo que acabará sucediendo. Esta causalidad actúa de diversas formas, siendo una de las más importantes las series de hechos que parecen avanzar convergente e irreversiblemente hacia el final. Un ejemplo: los sucesivos encuentros de Felipe con Consuelo en el cuarto de ésta, descritos con una fuerte carga erótica. Durante el primero “verás, al fondo, la cama y el signo de una mano que parece atraerte con su movimiento pausado... mano que, por fin, toca la tuya con unos dedos sin temperatura que se detienen largo tiempo sobre tu palma húmeda” (15). En el segundo: “Tú la tomas de los codos, *la conduces dulcemente hacia la cama*, te sorprendes del tamaño de la mujer: casi una niña... *La recuestas en el gran lecho* de migajas y edredones viejos, *la cubres, esperas a que su respiración se regularice*, mientras las lágrimas involuntarias le corren por sus mejillas transparentes” (28, énfasis mío). Leídos retrospectivamente, las connotaciones eróticas y las anticipaciones del final contenidas en estos pasajes son bastante explícitas. Abundan las series causales de este tipo: el paulatino envejecimiento de Aura; la creciente participación de Consuelo en los encuentros eróticos de Felipe y Aura, a la que finalmente sustituye; el creciente desplazamiento espacial de estos encuentros hacia el cuarto de Consuelo; la ya mencionada serie de inicios verbales de capítulos; la creciente identificación de Felipe con Llorente; la creciente certeza de que Aura funciona como una especie de gólem de Consuelo. Los ejemplos pueden multiplicarse.

Veamos ahora la posible gravitación de esta causalidad literaria en algunas lecturas del texto. Ya vimos que de las diversas interpretaciones de la novela, a la fecha han privado las hechas en clave simbólica, las cuales están lejos de estar agotadas. Por ejemplo, podemos ver en el texto la escenificación de la lucha entre una racionalidad asociada con la luz, y un mundo mágico-erótico asociado con la oscuridad, imagen muy presente en la cultura cristiana, lucha que aquí terminaría con la derrota de la luz/racionalidad. La acción

comienza una mañana y termina una noche, y la mayoría ocurre en una atmósfera de penumbra, cuando no de oscuridad, que limita la presencia e importancia de la luz. Este debilitamiento de la luz/racionalidad facilita la inmersión de Felipe, y del lector, en un mundo oscuro y dionisiaco, realizado por los sueños de aquél, las plantas narcóticas, y el sacrificio de animales: gatos y un macho cabrío. Felipe, historiador representante del “iluminismo”, cuyo proyecto personal es dar coherencia y orden racional a un material rebelde, ocupa la única habitación con luz natural. En ésta, realiza sus labores profesionales, pero tras la entrada en ella de Aura, representante del mundo mágico-erótico, empieza a abandonarla para sus incursiones en el nocturno mundo del deseo. En su encuentro final, es la nocturna luz de la luna la que le revela que está con Consuelo, tras lo cual ésta espera que se haga la oscuridad para volver a abrazarlo, etcétera. Cualquier lector puede refinar, detallar y prolongar esta lectura. Este ambiente donde lo mágico prima sobre lo cotidiano, articulando un espacio mítico y un tiempo circular expresados en la identidad, revelada a Felipe por los manuscritos y fotografías, es el enfatizado por las lecturas simbólicas. Lecturas que son fomentadas por el texto, en buena medida gracias a elementos como las mencionadas series causales, que dan a la acción la apariencia de una corriente avanzando hacia un fin inexorable: la mítica sustitución de Llorente por Felipe como esposo de Consuelo. En esa medida, estas lecturas son correctas, cualquier cosa que esto signifique en crítica literaria. Pero si nos enfocamos no en el argumento sino en la forma de tramarlo, o lo que es lo mismo, si dejamos de lado la magia como tema argumental, para investigar esa causalidad literaria que Borges asocia explícitamente a la magia, las lecturas cambian. Como en las lecturas simbólicas, el texto sigue representando una realidad mágica, diferente de la cotidiana, pero no tanto por la acción que allí ocurre, como por la causalidad mágico-literaria que la rige. Desplazamos la lectura de la magia como tema descrito, propia del lenguaje descriptivo, a la magia como procedimiento,

como forma de hacer cosas, propia del lenguaje performativo, tan importante en *Aura*, según vimos. Un desplazamiento que no anula, en absoluto, la presencia de la magia como tema, innegable en relación con el personaje de Aura. Se trata, insisto, de la inevitable escogencia de “énfasis y omisiones” con los cuales trabajar.

Recalquemos un dato básico: la impresión de atemporalidad es creada por una trama cuyas series causales avanzan lineal y cronológicamente. Leer esta trama a partir de lo que *dice*, como creadora de una atemporalidad mítica, es válido... y lo que más se ha hecho. Pero también podemos leer la trama no por lo que *dice*, sino por lo que *ejecuta*, como acción de tramar, de conseguir metas con una estructura *narrativa* diacrónica, causalista, regida por un antes y un después. *Aura* es un texto fuertemente tramado: un argumento lineal con un inicio, un desarrollo y un final.⁶ El desarrollo de la acción argumental obedece a los planes de Consuelo, cuyo éxito pasa, justamente, por lograr que Felipe acepte la existencia de una atemporalidad e identidad míticas, opuestas a la linealidad cronológica. Pero ello no desvanece la linealidad, básica en una trama que se despliega cronológicamente, cuya duración incluso podemos medir con bastante precisión: unas 108 horas. Muchos elementos, insisto, insinúan el carácter mítico y circular del tiempo y de la acción, pero no menos claro es, a mi juicio, que estas insinuaciones están insertas y tramadas en una doble seducción: de Felipe por Consuelo y del lector por el texto. En ambos casos se trata de procesos de lectura claramente lineales, cuyos resultados Felipe y el lector creen estar descubriendo por sí mismos, cuando lo que hacen es seguir, como el Lönnrot de “La muerte y la brújula”, el clásico relato de Borges incluido en *Ficciones*, pistas sembradas para llevarlos a conclusiones pre-determinadas. La realidad mítica y cíclica aceptada por Felipe y

⁶ No está de más recordar lo sabido: que siendo lo más frecuente, esta estructura no es inherente u obligatoria a la narrativa. Basten aquí los ejemplos de obras como *Rayuela* de Cortázar, *Winesburg, Ohio*, de Sherwood Anderson, y *Morirás lejos*, de José Emilio Pacheco.

por numerosas lecturas de *Aura* resulta de obedecer las numerosas instrucciones insertas en sus respectivos textos, instrucciones que la crítica, mayoritariamente, ha seguido con tanta docilidad como Felipe. Pero mientras él está condenado a una única lectura, no ocurre lo mismo con el lector de *Aura*. Felipe recibe información sobre la situación en que está entrando, pero prosigue por diversas razones: el señuelo de Aura, el deseo de cambiar de existencia, las convergentes series causales que le dan a la acción la apariencia de ineluctable. Pero una cosa es convertirse en esposo de Aura, el señuelo, y otra tragarse, a sabiendas, el anzuelo, y convertirse en esposo de Consuelo. La razón principal de esta aceptación parece ser la creencia de haber entrado en una realidad mítica, donde él y Llorente son la misma persona. Un carácter mítico que no es, dentro de la acción de tramar, sino un revestimiento montado por Consuelo para seducir a Felipe, y permitirle a éste, de paso, justificar su huida de un mundo cotidiano que le desagrada, satisfacer su pasión sexual y su no menor pasión intelectual e interpretativa. En suma, si pese a los numerosos indicios con que cuenta Felipe se deja caer en la trampa, ello no se debe a ninguna identidad mítica, sino a una lectura mitificante de la situación, los textos y las imágenes, que justifican su deseo de caer, de aceptar primero los señuelos y luego el anzuelo.

Felipe cuenta con elementos para sospechar que está entrando en una trampa, y el lector para ver que la lectura de aquél puede estar equivocada, o responder a intereses que no siempre comparte. Así, al principio Felipe interpreta por separado la acción en casa de Consuelo y los diarios de Llorente, pero tras su primera noche con Aura, ambos procesos interpretativos empiezan a imbricarse, y la lectura de los diarios pasa a ser hecha en función de la acción, un proceso que Felipe cree controlar sin ser así. A veces el texto evidencia esta situación, y lleva al lector a separarse de la perspectiva de Felipe, como al señalar que ver en Aura una víctima de Consuelo es una lectura hecha para justificar moralmente su deseo erótico. Esta información privilegiada, de la que

el protagonista carece, ubica al lector, de cara al protagonista, en una posición de superioridad interpretativa muy frecuente en las lecturas críticas. Esta distancia entre el lector y Felipe es apuntalada por factores como la dificultad de éste para ver lo que aquél ve fácilmente: su creciente indefensión, la extraña irrealidad de Aura, la madeja mágico-erótica tejida por Consuelo. Pero hacia el final se produce un hecho significativo: numerosos lectores que disfrutaban esta superioridad interpretativa frente a Felipe vuelven a emparejarse con él, al dejarse convencer por su mitificante lectura de los hechos.

Las interpretaciones simbólicas y míticas, insisto, son alentadas por un texto que, además, las escenifica en la lectura de Felipe. Pero el lector puede no seguir tales instrucciones de lectura e interpretar la *nouvelle*, por ejemplo, como la seducción de un joven por una anciana hechicera, consumada en una temporalidad lineal recalcada por Consuelo, quien como el texto no dispone de mucho tiempo: “Mis condiciones son que viva aquí. No queda mucho tiempo” (18-9). Consuelo y texto exigen entrar en su propia realidad, pues de otra forma el hechizo no funciona, y esta entrada se inscribe en una temporalidad lineal, nada mítica. Por disponer de un tiempo tan limitado, ambas, Consuelo y *nouvelle*, están obligadas a darle al proceso un ritmo vertiginoso, apoyado en los deseos que impulsan por igual a protagonista y lectores a dejarse seducir: entrar en una realidad diferente de la cotidiana, interpretar lo leído y actuado.

He propuesto otra posible forma de leer *Aura*, pero no ignoro sus limitaciones. Por un lado, esta nueva forma no es sino otra combinación de posibles “énfasis y omisiones”. Más importante aún, leer la trama a contramano de sus instrucciones de lectura, afirmar una temporalidad lineal y los mecanismos narrativos que se asientan en ella, no quiebra, sólo desplaza, la identidad protagonista-lector, pues para evadir la trampa de la mitificación en que cae Felipe, el lector sigue dependiendo de las pistas dadas por el texto. Si toda lectura está potencialmente contenida en el tex-

to como productor de sentido, ello parece inevitable. De ser así, la crítica de la lectura contenida en *Aura* nos hace preguntarnos si ideas como la indeterminación de los textos y su indefensión frente al lector, no han sido propugnadas y asimiladas, tal vez, con demasiada prisa o, peor aún, con excesiva ingenuidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBIN, MARÍA. “El fantasma de Eros: *Aura* de Carlos Fuentes”. *Atenea* 494 (2006). Web. 12 mar 2011. <<http://www.accessmylibrary.com/article-1G1-162112959/el-fantasma-de-eros.html>>.
- ASPEÉ, DANIELA. “*Aura* de Carlos Fuentes, un poema a la desesperada necesidad erótica”. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* X.30 (jul-oct 2005). Web. 18 mar 2011. <<http://www.vcm.es/info/especulo/numero30/auracf.html>>.
- AUSTIN, JOHN. *How to do Things with Words*. Cambridge: Harvard UP, 1975.
- BAJTÍN, MIJAÍL. “Discourse in the Novel”. *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Austin: University of Texas Press, 1981: 259-422.
- BORGES, JORGE LUIS. *Discusión*. Madrid: Alianza Editorial, 1976.
- FARIS, WENDY. “‘Without Sin, and with Pleasure’: The Erotic Dimensions of Fuentes Fiction”. *Novel. A Forum on Fiction* 20.1 (1986): 62-77.
- _____. *Carlos Fuentes*. Nueva York: Frederick Ungar Publishing Co., 1983.
- FUENTES, CARLOS. *Aura*. México: Era, 1988.
- _____. *Cervantes o la crítica de la lectura*. México: Joaquín Mortiz, 1976.
- MENDOZA, MARIO. “‘*Aura*’ de Carlos Fuentes. Un aquelarre en la calle Donceles 815”. *Anales de literatura hispanoamericana* 18 (1989): 191-202. Web. 15 mar 2011. <<http://>

revistas.ucm.es/fil/02104547/articulos/ALHI8989110191A.PDF>.

ORDIZ, FRANCISCO JAVIER. *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes*. León, España: Universidad de León, 1987.

PAZ, OCTAVIO. “La máscara y la transparencia”. Helmy Giacomman, edición. *Homenaje a Carlos Fuentes*. Nueva York: L. A. Publishing Company, 1971: 17-22.

EL APANDO COMO DISPOSITIVO DISTÓPICO

RODRIGO GARCÍA DE LA SIENRA
Universidad Veracruzana

Comparto con Florence Olivier la idea de que *El apando* (1969) representa una radicalización estética de la obra revueltiana, y de que en realidad ésta contenía desde un inicio, en germen, los elementos formales que habrían de expresarse en los textos propios del período de Lecumberri.¹ Esto quiere decir, básicamente, que la concisión y la brevedad alcanzadas en los últimos textos de José Revueltas (1914-1976), responden a la necesidad del escritor de depurar su narrativa de todo didactismo ideológico, concediendo paulatinamente una mayor importancia y claridad a la permanente exploración estética que cifrara con el nombre de *realismo utópico*. Dicha búsqueda consiste en una semiología de lo inaparente

¹ “Existiría pues un pasaje angosto del compromiso por el que transita metafóricamente el escritor, pasando de un realismo socialista ingenuo a una liberación de la escritura que Revueltas, por su parte, inscribe en lo que denomina realismo materialista y dialéctico. Una radicalización estética, por así decirlo, si queremos apostar a la coherencia del movimiento de la obra novelesca [...] Plantearemos aquí que sólo las líneas de fuerza estéticas que recorren una obra y subyacen en ella por así decirlo de manera reprimida —en este caso diríamos más bien de manera sojuzgada— pueden hallar su plena expresión al estar conscientemente manejadas a favor de una doble toma de conciencia ideológica y estética. Así, la estética de la alienación fundada en el expresionismo que descuellan en *El apando* no estaba ausente en *Los muros de agua* sino sometida a la intención didáctica de la tesis militante por exponer, y por ende desvirtuada [...] Dicha conversión, en la cronología de la obra, sólo se cumple plenamente en *El apando* y en los textos posteriores, aun cuando su impulso despinata en la novela anterior, *Los errores*” (Olivier 220-1).

(del horror en devenir), la cual se hace posible sólo mediante el trabajo de una mirada oblicua, no convencional, a la que Revueltas accedió sirviéndose sobre todo de la cárcel como emplazamiento simbólico.

En otro contexto he intentado mostrar cuál es la importancia de los “lugares otros” (las *heterotopías* que describe Foucault) y de las “utopías invertidas” (*distopías*) para la concepción del realismo utópico. Pero en este caso considero posible resumir afirmando que la cárcel no es solamente un lugar recurrente en la obra del escritor duranguense, sino que, como él mismo declaró, aquélla representa un emplazamiento privilegiado de observación de la sociedad, un “símbolo” que hace posible la figuración de la “ciudad cárcel”, de la “sociedad cárcel”:

Escojo la cárcel como ambiente, es decir, ambiente simbólico. Porque la cárcel no es sino una, un compendio, una condensación de las sociedades. Tiene sus clases sociales, sus tiranos, sus opresores, y constituye entonces una reversión de la sociedad externa a los límites de una geometría enajenada, como le llamo en *El apando*. Las rejas para mí, las rejas de *El apando*, son las rejas de la ciudad y las rejas del país y las rejas del mundo (Sáinz *et al* 12).

Esta cita resulta bastante elocuente para mostrar por qué considero el despliegue textual de la figura del *mundo-prisión* como una distopía, consistente en *una reversión de la sociedad externa a los límites de una geometría enajenada*; y por qué la discusión relativa a las características formales y genéricas de *El apando* debe estar precedida por la consideración de ese texto desde el horizonte que nos abre su apreciación como un *dispositivo distópico*. En efecto, se puede decir que desde un inicio la literatura revueltiana fue esencialmente heterotópica, pero que el despojamiento de la obra conllevó una modificación de la expresión formal, así como la consagración de una perspectiva ideológica radicalizada, en la que la cárcel dejó de ser un simple emplazamiento simbólico y cognoscitivo, para llegar a ser una figura que

describe al mundo todo, o dicho más propiamente, una estricta condición ontológica.

Explicar la idea de la “geometría enajenada” resulta relevante, no sólo porque haya sido el propio autor quien en su momento habló de ella, sino porque su planteamiento aporta algunos elementos fundamentales para visualizar las figuras con base en las cuales está construido el texto. El mejor ejemplo de ello es la “secuencia” del *incipit* (y digo secuencia porque, como se verá, el procedimiento narrativo utilizado por Revueltas tiene una proximidad más que anecdótica con el cine).

Los celadores, los “monos”, caminan cadenciosamente dentro de un “cajón de altas rejas”. Sin saberlo, ellos, los vigilantes, están presos, “detenidos pero en movimiento, atrapados por la escala zoológica”. Y en efecto, después de unas cuantas líneas descubrimos que los celadores, que creen vigilar, son vigilados por Polonio, uno de los tres prisioneros que se encuentran confinados en el “apando”, es decir la celda de castigo:

Estaban presos. Más presos que Polonio, más presos que Albino, más presos que *El Carajo*. Durante algunos segundos el cajón rectangular quedaba vacío. Como si ahí no hubiera monos, al ir y venir de cada uno de ellos, cuyos pasos los habían llevado, en sentido opuesto, a los extremos de la jaula, treinta metros más o menos, sesenta de ida y vuelta, y aquel espacio virgen, adimensional, se convertía en el territorio soberano, inalienable, de aquel ojo derecho, terco, que vigilaba milímetro a milímetro todo cuanto pudiera acontecer en esta parte de la Crujía (13).

La vista que nos ofrece el texto procede entonces del emplazamiento de Polonio, quien se encuentra posicionado en el postigo del apando. Ahora bien, para acceder a ese puesto de vigía, nos dice el texto, es necesario recostar la cabeza con habilidad y cuidado “sobre la oreja izquierda, encima de la plancha horizontal que servía para cerrar el angosto postigo” (11-2). El espacio descrito se nos aparece así como una composición de carácter ex-

presionista: pues en la medida en la que el ojo derecho de Polonio sigue el vaivén de los monos en el cajón, nuestro punto de mira se proyecta rítmicamente conforme a una trayectoria pendular segmentada por una infinidad de líneas, describiendo así una multitud de figuras geométricas; las cuales, a su vez, dan cuenta de un peculiar y paradójico conjunto dinámico, que es la figura misma del encarcelamiento de los monos, quienes se encuentran “detenidos pero en movimiento”, en un “espacio adimensional”.² El texto asimila la cabeza de Polonio a la cabeza del Bautista sobre la charola de Salomé, pues aquélla se encuentra “desprendida del tronco”; además, los ojos no funcionan en conjunto, sino separadamente:

Uno primero y otro después, los dos monos vistos, tomados desde arriba del segundo piso por aquella cabeza que no podía disponer de un solo ojo para mirarlos, la cabeza sobre la charola de Salomé, fuera del postigo, la cabeza parlante de las ferias, desprendida del tronco —igual que en las ferias, la cabeza que adivina el porvenir y declama versos, la cabeza del Bautista, sólo que aquí horizontal, recostada sobre la oreja—, que no dejaba mirar nada de allá abajo al ojo izquierdo, únicamente la superficie de hierro de la plancha con que el postigo se cierra (12).

La imagen global proviene entonces de un ojo que, como si se tratara del objetivo de una cámara, recorre monótonamente una superficie, produciendo en su recorrido una multiplicación de figuras geométricas, correspondientes a los diferentes cortes sufridos por la línea visual al cruzarse con las líneas metálicas del postigo y de los barrotes del cajón de dos pisos en el que se encuentran los monos.

Los vigilantes son vigilados, y están igualmente presos —o aún más— que los apandados (en realidad, como se verá, todos y cada uno de los entes del relato resultan ser “monos prisioneros”). Además, es obvio que la construcción del espacio textual

² Tengo en mente la estética de los escenarios de *El gabinete del doctor Caligari*, por ejemplo.

fundada en la figura de la cabeza del profeta reposa sobre un desmembramiento del cuerpo y una contraposición de sus funciones: se trata de un “desmembramiento geométrico”, descrito al final de la novela mediante otra figura, perfectamente análoga a la de la mirada que se proyecta desde el postigo del apando. Me refiero al pasaje en donde los presos luchan contra los celadores —dentro del mismo cajón de altas rejas—, siendo totalmente aherrojados mediante la inserción en él de una serie de barrotes, en un episodio descrito precisamente como una “derrota de la libertad a manos de la geometría enajenada”: como un “diabólico sucederse de mutilaciones del espacio, triángulos, trapecios, paralelas, segmentos oblicuos o perpendiculares, líneas y más líneas, rejas y más rejas”, que culmina con la imagen de Albino y Polonio colgantes de los tubos, “más presos que preso alguno”, convertidos en “harapos sanguinolentos, monos descuartizados y puestos a secar al sol” (54-6).

Este desmembramiento implica una *despersonalización cinematográfica* del discurso, así como una *mecanización de la mirada* —recordemos que según el texto los monos son “tomados” desde arriba—. De entrada, este procedimiento implica la anulación de la visión estereoscópica, propia de nuestra percepción psicofisiológica normal, en favor de una estricta visión lineal, como aquella que es propia de la proyección de una superficie matemática, necesaria para la auténtica proyección perspectiva.³ De modo que la vigilancia “milimétrica” del cajón por parte del ojo de Polonio se realiza sobre un espacio estrictamente geométrico, conjugándose con

³ “La construcción perspectiva exacta abstrae de la construcción psicofisiológica del espacio, fundamentalmente: el que no sólo es su resultado sino verdaderamente su finalidad, realizar en su misma representación aquella homogeneidad e infinitud que la vivencia inmediata del espacio desconoce, transformando el espacio psicofisiológico en espacio matemático. Esta estructura niega, por lo tanto, la diferencia entre delante y detrás, derecha e izquierda, cuerpos y el medio interpuesto (‘espacio libre’), para resolver todas las partes del espacio y todos sus contenidos en un único *Quantum continuum*; prescinde de que vemos con dos ojos en constante movimiento y no con uno fijo, lo cual confiere al ‘campo visual’ una forma esferoide” (Panofsky 14-5).

el “movimiento estático” descrito por el vaivén de los monos, conformando así la imagen compleja de un paradójico “espacio adimensional”.

Ahora bien, conforme el relato progresa, no es difícil constatar que la figura de este espacio paradójico se refiere a la cárcel como *condición ontológica*. Pues la casa de los celadores es descrita como una extensión de la cárcel, ahora no en términos de espacio, sino de una circularidad temporal y monetaria. Los monos vigilan, según ellos, para comer y para que comieran

en sus hogares, donde la familia de monos bailaba, chillaba, los niños y las niñas y la mujer, peludos por dentro, con las veinticuatro largas horas de tener ahí al mono en casa, después de las veinticuatro horas de su turno en la Preventiva, tirado en la cama, sucio y pegajoso, con los billetes de los ínfimos sobornos, infames, presos dentro de una circulación sin fin [...] Sin darse cuenta estaban ahí dentro de su cajón, marido y mujer, marido y marido, mujer e hijos, padre y padre, hijos y padres, monos aterrados y universales (14).

Es así que las figuras del espacio adimensional y la del movimiento estático —que le es correlativa— se declinan a través de la imagen de un tiempo circular que homogeneiza y reduce el espacio a un ámbito carcelario, y la de una circulación monetaria infinita que, mediante su despliegue, lo expande hasta abarcar a la sociedad en su conjunto.

Asimismo, es posible observar cómo en torno a el Carajo, único personaje a quien está vedado posicionarse en el postigo y convertirse de esa manera en sujeto de la geometría alienada, se desarrolla otra importante figura de la ontología carcelaria, que he decidido llamar el *ventre-prisión*. Esta figura tendrá sustento en una cadena metonímica desplegada precisamente a partir del ojo muerto de el Carajo. Como se recordará, al igual que los otros dos apandados, Albino y Polonio, el Carajo es un drogadicto. De hecho, es la madre de éste quien, en colusión con las compañeras de aquéllos, Meche y la Chata, lleva en la vagina un tampón con

droga, con el fin de evadir el abusivo control “ginecológico” de las celadoras o *monas*, para entonces lograr proveer con un buen número de dosis a los adictos apandados. Cito en extenso el pasaje — a mi juicio magistral — en el que se manifiesta por primera vez esta figura:

Era con ese ojo muerto con el que miraba a su madre en las visitas, largamente, sin pronunciar palabra. Ella, sin duda, quería que se muriera, acaso por este ojo en que ella misma estaba muerta, pero, entretanto, le conseguía el dinero para la droga, los veinte, los cincuenta pesos y se quedaba ahí, después de dárselos — convertidos los billetes en una pequeña bola parecida a un caramelo sudado y pegajoso, en el hueco del puño — sobre la banca de la sala de defensores, [...] hermética y sobrenatural a causa del dolor de que aún no terminaba de parir a este hijo que se asía a sus entrañas mirándola con su ojo criminal, sin quererse salir del claustro materno, metido en el saco placentario, en la celda, rodeado de rejas, de *monos*, él también otro mono, dando vueltas sobre sí mismo a patadas [...] con un solo ojo, sin poder salir del vientre de su madre, *apandado* ahí dentro de su madre (19-20).

Esta condición carcelaria se ratifica en un pasaje posterior en donde, ya adentro de la prisión, intuyendo el plan de Albino y Polonio para eliminar a el Carajo, la madre se muestra renuente a entregarles la droga, e impone como condición que sea su hijo quien asome la cabeza por el postigo para recibirla. El pasaje en cuestión ratifica claramente la importancia concedida en el relato al ojo muerto de el Carajo, en tanto soporte de la cadena metonímica a la que he aludido:

La cabeza de Albino se sumió trabajosamente y la madre pudo ver, casi enseguida, igual que si se mirara en un espejo, cómo paría de nueva cuenta a su hijo, primero la pelambre húmeda y en desorden y luego, hueso por hueso, la frente, los pómulos, el maxilar, carne de su carne y sangre de su sangre, marchitas, amargas y vencidas. Colocó la mano trémula y tosca sobre la frente del hijo como si quisiera proteger al ojo ciego de los rayos vivos del sol (48-9).

La madre protege el ojo ciego de la luz, como si se tratara de algo que mantuviera un vínculo inquebrantable entre ellos: como si ese ojo muerto, con su calidad membranosa, perpetuara la ceguera intrauterina de un ente incapaz de devenir sujeto, el cual, en razón de ese mismo hecho, permite dibujar una topología clínica que a mi juicio representa la única línea de fuga auténtica de todo el relato. Línea a la que he bautizado la *espiral entrópica*. En efecto, la espiral entrópica representa una abolición —ciertamente parcial— de la geometría enajenada: estrictamente, una *apropiación oceánica*, es decir, una apropiación por la cual el cuerpo se convierte en un ámbito inconmensurable e indiviso. Concibo esta figura partiendo del hecho, señalado con claridad en el texto, de que la madre de el Carajo “llevaría allí dentro el paquetito de droga [...] para alimentarle el vicio a su hijo, como antes en el vientre, también dentro de ella, lo había nutrido de vida, del horrible vicio de vivir, de arrastrarse, de desmoronarse como el Carajo se desmoronaba, gozando hasta lo indecible cada pedazo de vida que se le caía” (23).

La droga nutre a el Carajo por vía intrauterina del horrible vicio de vivir, el cual en la cita equivale al vicio de “desmoronarse”, como lo hace el personaje cada vez que, después de haberse cortado las venas, visita la enfermería (“cien, mil veces, sin encontrar el fin, hasta el *apando* siguiente”, 18). Es allí donde accede a una apropiación de su cuerpo equivalente a una abolición de sus fronteras, la cual goza, por lo mismo, de un signo opuesto al del desmembramiento geométrico. El texto describe cómo, cada vez que estaba en *El apando*, ese personaje se cortaba las venas para que lo llevaran a la enfermería, logrando entonces ocupar

ese cuerpo que parecía no pertenecerle, pero del que disfrutaba, se resguardaba, se escondía, apropiándose lo encarnizadamente, con el más apremiante y ansioso de los fervores, cuando lograba poseerlo, meterse en él, acostarse en el abismo, al fondo, inundado de una felicidad viscosa y tibia, meterse dentro de su propia caja corporal, con la droga como un ángel blanco y sin rostro que lo conduciría

de la mano a través de los ríos de sangre, igual que si recorriera un largo palacio sin habitaciones y sin ecos (16).

Si el tránsito infinito entre la enfermería y el apando define propiamente un círculo vicioso, cabe anotar que esta navegación angélica por los ríos de sangre es más bien una aproximación en espiral a un *fondo sin forma*: a una dimensión puramente intensiva, abismal, a la que sólo se puede acceder yendo cada vez más lejos en el abandono radical, en la pérdida de sangre, más abajo en la pérdida de dignidad, de sí mismo (“abandonado hasta lo último, hundido, siempre en el límite”, 15). Es esta posibilidad la que alimenta la madre de el Carajo a través del vínculo carcelario, siempre interior, que la une con su hijo. Por lo cual no sorprende que el texto se refiera a la introducción al penal de la droga en términos de “algo maternal”, “así, por dentro”; y que más adelante aparezca otro pasaje que completa la cadena metonímica, asimilando una vez más la droga con el alimento materno. La madre, dice el texto,

se había dejado introducir el tapón anticonceptivo por Meche y la Chata, como si tal cosa, con la indiferencia de una vaca que se ordeñara. Ahí estaban las ubres, pues; ahí estaba la vagina. Como lo calcularan, con ella no hubo registro, la respetaron por su edad, la vaca ordeñada pasó tan insospechada como una virgen (43-4).

La vagina, que es donde está contenida la droga, se asimila a las ubres, por lo que consecuentemente la droga, alimento del vicio de vivir y de la espiral entrópica, se asimila con la leche, el alimento materno por antonomasia. Pero la cadena metonímica nos lleva aún más lejos: pues si, como se ha visto, el vientre es una prisión, el tampón y la vagina serán asimilados con las puertas del apando, no sólo por el hecho evidente de que el segundo “nacimiento” de el Carajo tiene lugar cuando éste saca la cabeza por el postigo, sino por la función anticonceptiva que supuestamente posee el tampón en el que está contenida la droga:

Se trataba —decía Polonio— de unos tapones de gasa con un hilo del tamaño de una cuarta y media más o menos, cuyo extremo quedaba fuera, una puntita para tirar de él y sacarlo después de que todo había concluido, muy en uso ahora, en la actualidad, por las mujeres [...] para no embarazarse y no tener que echar al hijo por ahí de mala manera [...] Ahí *moría* todo, ahí quedaban los espermatozoides condenados a muerte, locos furiosos delante del tapón, golpeando la puerta igual que los celadores, también monos igual que todos ellos, multitud infinita de monos golpeando las puertas cerradas (20-1).

En realidad, lo que esta cadena metonímica permite ver, además del círculo vicioso y la espiral entrópica, es el exacerbamiento de la situación de encarcelamiento generalizado, mediante una puesta en abismo que, una vez más, duplica la estructura de la geometría enajenada, aunque desde un espectro formal distinto al que produce la perspectiva del postigo. Una vez asimilados los espermatozoides a los celadores, el tampón a la puerta del apando, y el interior de la madre a un claustro en el que se encuentra recluido el Carajo, el evento de la madre viendo a su hijo “salir de sus entrañas” (al sacar éste la cabeza por el postigo), vendrá a representar una visión especular, pero conforme a una refracción que magnifica la imagen, haciendo que la propia madre se encuentre en una posición análoga a la de los espermatozoides frente a las puertas cerradas —igual que todos ellos, que la multitud infinita de monos—. Una puesta en abismo que, cabe recalcar, configura un encierro en el que se igualan el adentro y el afuera, vigilantes y vigilados, presos y familiares, pero que además, como lo prueba la imagen de los espermatozoides, se reproduce hacia lo infinitamente grande y hacia lo infinitamente pequeño.

De modo que no sólo los monos están ahí, detenidos pero en movimiento, presos sin saberlo, mono y mono, mona y mono, sino que cada uno de sus órganos y de sus células es como una cárcel en la que está contenido todo el universo, que a su vez no

es sino una gran prisión habitada por una multitud infinita de monos golpeando las puertas cerradas. Creo entonces que debemos tomar en serio la afirmación de Revueltas respecto al hecho de que la geometría es “el eje metafísico, el eje cognoscitivo de la novela” (Sáinz *et al.* 12), y considerar la figura textual anteriormente descrita como la culminación de la ontología carcelaria de *El apando*, es decir como una auténtica *monadología carcelaria*. Esta consideración no sólo se apoya en lo hasta aquí descrito, sino también en la propuesta de otro texto revueltiano del período de Lecumberri, aún más breve y aún más difícil de clasificar genéricamente, llamado “El reajo del yo” (1969). Se trata de una ficción fenomenológica, en la que se manifiesta una forma de encierro que tiene gran similitud con el planteamiento global de *El apando*, si bien en este caso se trata de una figura carcelaria más bien solipsista:

Bien, estamos en esta pequeña isla que tiene su centro en todos los puntos y su circunferencia en ninguno, de acuerdo con la antigua y sabia definición de viejos pensadores ya no discernibles en la Historia. Ciertamente Él y Yo padecemos. Sufrimos Él y Yo con intensa amargura y una cada vez más creciente estupefacción, atados Él y Yo a nuestro círculo misterioso, Él a su círculo y Yo al mío, que son el mismo círculo, Él dentro de mí y Yo dentro de Él, atados a nuestro círculo que es más cruel y espantoso que todas las cadenas imaginadas a lo largo del Tiempo, cuya longitud, altura y profundidad son constantes, invertebradas e inaprehensibles, pero que suceden por culpa nuestra, esclavos definitivos y sin fin de una pluralidad inagotable, cada vez más deshabitada, Él de la Suya y yo de la Mía, mirándonos cada Uno con los ojos del Otro, perpetuos hasta quedarnos ciegos (Revueltas, *Material* 109).

Esta “isla” remite claramente a los escritos de Giordano Bruno, uno de los principales representantes de la idea filosófica que concibe la realidad como una sola sustancia, independientemente-

te del número de realidades existentes.⁴ Esa misma idea según la cual “todo está en todo” (lo Múltiple como apariencia de lo Uno), y que tendrá su más prístina expresión precisamente en la monadología de Leibniz. La referencia a Leibniz puede resultar por demás interesante, pues éste no sólo considera a la mónada como una entidad sin “ventanas por la que alguna cosa pueda entrar o salir” (*Monadología* 27), sino que además compara al Creador con un excelente geómetra, un buen arquitecto o un sabio autor, capaz de encerrar un máximo de realidades en el mínimo de volumen posible, lo cual hace pensar precisamente en la magistral concisión que alcanza la obra revueltiana, no sólo en *El apando*, sino también en las demás ficciones carcelarias del período de Lecumberri.⁵ Y es que así entendida, la visión de la monadología concibe al mundo menos como un relato o una historia que se desplegaría linealmente en el tiempo, que como un *dispositivo geométrico*, tan rico en fenómenos como sencillo en hipótesis.

Mi hipótesis es que las necesidades formales y expresivas de esta literatura distópica no sólo impelen a Revueltas a acudir a formatos más breves, lo que en el caso de *El apando* significó compactar un máximo el material novelesco, sino que este proceso

⁴ En *De la causa, principio y uno* se lee: “Si el punto no difiere del cuerpo, ni el centro de la circunferencia, ni lo finito de lo infinito, ni lo máximo de lo mínimo, entonces podemos afirmar de manera segura que el universo está en todas partes y su circunferencia en ninguna, en tanto diferente del centro, o bien que su circunferencia está en todas partes pero que no se puede encontrar su centro, en tanto diferente de la circunferencia. Es así como no resulta imposible, sino necesario, que lo óptimo, lo máximo, lo incomprensible sea todo, esté en todas partes, esté en todo” (Bruno III: 276; la traducción del francés es mía).

⁵ “Pues se puede decir que el que obra perfectamente es semejante a un excelente geómetra que sabe encontrar las mejores construcciones de un problema; a un buen arquitecto que aprovecha el sitio y los fondos destinados al edificio, del modo más ventajoso [...] y a un sabio autor, que encierra el máximo de realidades en el mínimo de volumen que puede [...] Así, puede decirse que, de cualquier manera que Dios hubiese creado el mundo, siempre hubiera sido regular e incluido en cierto orden general. Pero Dios ha elegido el que es más perfecto, es decir, el que es al mismo tiempo más sencillo en hipótesis y más rico en fenómenos, como podría ser una línea geométrica cuya construcción fuera fácil y sus propiedades y efectos fueran muy admirables y de gran amplitud” (Leibniz, *Discurso* 5-6).

implicó, sobre todo, generar un *dispositivo textual* que hiciera migrar las formas de representación literarias hacia un ámbito abiertamente “intermedial”.⁶ El propio Revueltas reconoció en una entrevista que ese texto resultó ser espontáneamente cinematográfico.⁷ Pero es el texto mismo el que, al menos en dos ocasiones, apela explícitamente a su hibridación constitutiva: la primera, ya referida, cuando descubrimos que los monos son “tomados” desde arriba, y la segunda, cuando en medio de la descripción del motín liderado por las mujeres de los apandados se nos dice que “[a]lgo ocurría en esta película anterior a la banda de sonido” (52).

Sucede entonces con esta novela corta algo muy parecido a lo que, según Paolo Pasolini, ocurre genéricamente con el guión cinematográfico. Pues éste sería una “estructura que tiende a ser otra estructura”, la cual inscribe, en el corazón del texto, la presencia constitutiva del elemento impersonal por excelencia, a saber la cámara. Aunque por supuesto se trate de una forma intermediaria, en la cual la inscripción de la cámara es del orden de lo *imaginario*:

La característica principal del “signo” de la técnica del guión es hacer alusión al significado por dos vías diferentes, concomitantes y convergentes [...] En otros términos, el autor de un guión exige de su destinatario una colaboración muy particular, que consiste en prestar al texto una terminación visual que no tiene, pero a la cual hace alusión. El lector se hace enseguida el cómplice —frente a las características técnicas del guión inmediatamente compren-

⁶ Si bien la intermedialidad tiene un parentesco con la noción de “intertextualidad”, aquella busca ser más amplia que ésta, pues no sólo da cuenta del entrecruzamiento y de la coexistencia, al interior de un texto, de elementos “ajenos”, ya sea del mismo o de otros medios, sino que se refiere esencialmente a “una relación mediático-conceptual que [...] hace imposible ubicar una obra o una expresión llanamente en las lógicas de un solo medio” (Herlinghaus 39).

⁷ “Yo previamente hice una selección de los puntos álgidos, de los puntos culminantes del relato, y luego llené los intervalos con la narración misma. De tal suerte que eso hizo que la fluidez adviniera de manera muy espontánea. Como el material era tan compacto, eso impidió hacer lo que en el cine se llama ‘disolvencia’, de modo que ahora, al hacer la adaptación de *El apando* al cine, no hubo necesidad de modificar casi nada” (Sáinz *et al.* 41).

didadas— de la operación a la cual está invitado; y su imaginación representativa entra en una fase creadora mucho más elevada e intensa, como mecanismo, que cuando lee una novela (Pasolini 158; traducción mía).

Así, al igual que un guión en su forma puramente escrituraria, *El apando* propone, a través de un peculiar contrato de lectura, una “maquinización” de la enunciación que incita al lector mismo a transformarse, mediante una operación imaginaria, en *objetivo*. Y es en esta operación en donde radica la eficacia estética del texto, pues ella supone una peculiar implicación del lector dentro del universo carcelario desplegado; lo cual no sólo concedería sentido a la saturación tipográfica que allí podemos fácilmente detectar, sino que además permitiría explicar la constante solicitud del texto para que el lector participe en los dispositivos voyeristas que en él cobran forma.⁸

Ciertamente no soy el primero en hablar de la escritura reveltiana en términos cinematográficos, y menos aún en el caso de esta novela corta. Ya, a propósito de *El luto humano*, la crítica había puesto en evidencia el carácter “cinematográfico” del texto, aunque señalando esencialmente la presencia de determinados “procedimientos”, como por ejemplo la fragmentación de la temporalidad y la utilización del *flashback*, o bien limitándose a identificar la presencia de determinadas “influencias” (Faulkner, Dos Passos, etcétera). Por mi parte, sostengo que *El apando* es un dispositivo intermedial, y que la cabal comprensión de sus rasgos genéricos requiere la articulación adecuada de los elementos de distintos medios expresivos como el cine y la literatura, mediante categorías abarcadoras y ellas mismas intermediales, como en

⁸ No sólo pienso en la necesaria implicación del lector en el dispositivo voyerista del postigo (sin la cual el texto no es viable ni comprensible), sino también en el episodio de la inspección ginecológica y en la visualización del tatuaje erótico (y anamorfótico) al que da vida el personaje de Albino.

este caso podría ser la noción de *ritmo*.⁹ Mediante esta categoría podríamos explicar, por ejemplo, cómo la disposición tipográfica del texto, con su falta de sangrías y de respiraciones largas, provoca eficazmente una sensación de encierro. Y cómo, en razón de características genéricas como la brevedad y la falta de desarrollo psicológico, la novela corta hace posible, mejor que ninguna otra forma narrativa, el despliegue eficaz del dispositivo rítmico, es decir la implicación psicofisiológica e imaginaria del lector dentro de un opresivo y sofocante encierro narrativo, conforme al procedimiento de un geómetra capaz de producir la imagen de un encarcelamiento total, ontológico, con un mínimo de recursos formales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRUNO, GIORDANO. *Œuvres complètes*. Luc Hersant, traducción, vol. III. París: Les Belles Lettres, 1993.
- CERIANI, GIULIA. *Du dispositif rythmique. Éléments pour une sémio-physique*. Paris: L'Harmattan, 2000.
- FOUCAULT, MICHEL. "Des espaces autres". *Dits et écrits*, t. II. París: Gallimard, 2001: 1571-81.

⁹ Retomo los términos de Giulia Ceriani, para quien el ritmo es un "dispositivo de transcodificación", es decir, una estructura de base fisiológica que establece con toda formación semiótica, cultural y textual una relación de homología, y que concierne directamente a la efectividad en el plano de la recepción: "Toda la larga serie de los ritmos biológicos [...], de los ritmos motores, de succión y de masticación, de balanceo, toda la satisfacción en fin que obtiene el hombre del simple hecho de la sincronización según un tiempo exógeno o endógeno, es necesariamente reproducida en los sistemas de representación que le son propios, a comenzar por la imagen y la lengua [...]. En la transcodificación, un sistema *semi-simbólico* como el ritmo llega necesariamente a jugar un papel fundamental, al poder intervenir en la coordinación entre categorías de la expresión y categorías del contenido. Como *operador de transcodificación*, fiador del mantenimiento de la invariabilidad de las características plásticas de un texto en su paso a un código o una percepción diferente, el texto confirma estar en el centro de los procesos de modelización cognitiva del individuo" (Ceriani 112; traducción mía).

- GARCÍA DE LA SIENRA, RODRIGO. “*El apando: las figuras de una ontología carcelaria*”. Martín Oyata y Francisco Ramírez Santacruz, edición. *El terreno de los días. Homenaje a José Revueltas*. México: BUAP-UNAM-Miguel Ángel Porrúa, 2007: 293-314.
- _____. “*Revueltas y el realismo utópico*”. Rafael Olea Franco, edición. *José Revueltas. La lucha y la esperanza*. México: COLMEX, 2009: 101-24.
- HERLINGHAUS, HERMANN, edición. *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2002.
- LEIBNIZ, GOTTFRIED WILHELM. *Discurso de metafísica*. Julián Marías, traducción. Madrid: Alianza, 1981.
- _____. *La monadología*. Manuel Fuentes Benot, traducción. Buenos Aires: Aguilar, 1972.
- METZ, CHRISTIAN. *Le signifiant imaginaire*. París: Christian Bourgois, 1984.
- OLIVIER, FLORENCE. “*El aura de lo grotesco y lo monstruoso en la obra de José Revueltas*”. Joaquín Manzi, coordinación. *Locos, excéntricos y marginales en las literaturas latinoamericanas*, t. 2. Poitiers: Université de Poitiers, 1999: 218-26.
- PANOFSKY, ERWIN. *La perspectiva como forma simbólica*. Virginia Careaga, traducción. Barcelona: Tusquets, 2003.
- PASOLINI, PIER PAOLO. *L'expérience hérétique*. Anna Rocchi Pullberg, traducción. París: Payot, 1976.
- REVUELTAS, JOSÉ. *El apando*. México: Era, 1978.
- _____. *Material de los sueños*. México: Era, 1979.
- SÁINZ, GUSTAVO, et al. *Conversaciones con José Revueltas*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1977.

DEL AMOR INFANTIL EN LA NOVELA CORTA:
*EL PRINCIPIO DEL PLACER Y LAS BATALLAS
EN EL DESIERTO*

EDITH NEGRÍN

Universidad Nacional Autónoma de México

EL UNIVERSO DE LOS NIÑOS, SEGÚN PACHECO

En 1981 aparece en las librerías un delgado tomo, *Las batallas en el desierto*, de José Emilio Pacheco, poeta, narrador, ensayista, voz imprescindible en la escena cultural mexicana. En esta obra, el autor reconquista la aparente sencillez en estructura y lenguaje de sus primeros relatos, a diferencia de su anterior novela, *Morirás lejos* (1967), surgida bajo el impulso de la innovación y el experimentalismo (Negrín, “Poética” 420).

A la fecha, *Las batallas en el desierto* suma unas dos decenas de ediciones legítimas y una que otra de carácter pirata, traducciones a otras lenguas, adaptaciones ilustradas. Ha inspirado una popular canción, una versión cinematográfica y otra teatralizada. Como pocas obras en la narrativa mexicana contemporánea, ha logrado unificar el fervor de los lectores, con frecuencia jóvenes, y el favor de la crítica. Un indicio que da cuenta de su amplia recepción es el resultado de la encuesta, convocada en 2007 por la revista *Nexos*, acerca de “Las mejores novelas mexicanas de los últimos 30 años”. En la lista de 79 obras que 60 lectores especia-

lizados, críticos y escritores, confeccionaron, el segundo lugar correspondió a la producción de Pacheco, sólo después de *Noticias del Imperio*, de Fernando del Paso.¹

Las batallas en el desierto fue publicada, por primera vez, en las páginas de *Sábado*, suplemento del diario capitalino *unomásuno*, en 1980 (2-6). La narración, incluida completa en el periódico, lucía como un relato, más o menos extenso. Sin embargo, cuando, un año después, apareció en volumen, ya fue indudable su identidad como novela corta. La estructuración en capítulos, la temporalidad que abarca, el juego de voces narrativas, la cantidad de acontecimientos de la trama — si bien supeditados a uno principal —, su compromiso con el presente de la escritura, tan propio del género novelístico en general, la hacen rebasar en mucho el ámbito del relato.

Las batallas en el desierto culmina la exploración en el universo infantil y adolescente que ha sido una inquietud constante en la narrativa de José Emilio Pacheco, desde sus primeros cuentos (Bockus; Negrín, “Viento”; Trejo). La novela evoca el inicio de la educación sentimental del personaje Carlos, y su frustrado amor por la madre de Jim, su mejor amigo.

Carlitos es uno de los protagonistas característicos del autor, niños mexicanos de mediados del siglo xx, a veces pobres y marginales, otras pertenecientes a las clases más o menos acomodadas, que pasan por una experiencia de iniciación al mundo de los mayores.

¹ Sólo a manera de indicio, la primera edición de *Las batallas en el desierto* (Editorial Era) aparece en 1981. En 1996, llevaba quince reimpressiones. En 2010 aparece una edición en la editorial Tusquets. Hugo Verani registra una edición ilustrada, con el sello de la Secretaría de Educación Pública; una traducción al inglés y una al francés, ambas en 1987 (Verani, “Bibliografía” 297). Ese mismo año se estrena la película *Mariana, Mariana*, inspirada en la novela, dirigida por Alberto Isaac. La novela inspira asimismo la canción “Las batallas”, grabada en 1992 por el popular grupo mexicano Café Tacvba. En marzo de 2011, en el foro Antonio López Mancera, del Centro Nacional de las Artes, se puso en escena una adaptación teatral de la novela realizada por Verónica Maldonado; la representación fue dirigida por Ghalí Martínez.

Personajes y situaciones vinculan a *Las batallas en el desierto* con varias de las anteriores narraciones de José Emilio Pacheco. Pero sin duda, la que puede considerarse su antecedente más próximo es *El principio del placer* (1972), que abre y da título al segundo cuentario del autor.

DE LA ILUSIÓN A LA REALIDAD

Bajo el título del relato y del volumen, *El principio del placer*, se podrían agrupar narraciones precedentes del autor, como algunas de *El viento distante* (1963), y ulteriores, como *Las batallas en el desierto*. El título alude a la propuesta freudiana que opone el principio del placer, propio de los primeros años de la vida, al principio de la realidad, propio del crecimiento (Jiménez *et al* 144).

En las narraciones de Pacheco no hay una perspectiva idealizada de la infancia o de la temprana juventud; se les representa como ámbitos signados por la incomunicación y la desdicha. Así, expresa Jorge, el adolescente protagónico de *El principio del placer*: “Si, en opinión de mi mamá, esta que vivo es ‘la etapa más feliz de la vida’, cómo estarán las otras, carajo” (66).

En este contexto, la referencia a la teoría psicoanalítica luce matizada de ironía. Sin embargo, pese al predominio de la infelicidad y el displacer, el universo de los niños les ofrece refugios liberadores: la lectura de los cómics, los espectáculos, los amigos, la ilusión amorosa. La transición a la vida adulta implica el desencanto y la destrucción de los espacios protectores.

El principio del placer, pese a estar tácitamente definido como relato, al ser incluido en una serie, puede considerarse una novela corta; así lo han considerado algunos estudiosos, sin entrar de hecho a la discusión genérica (Ortiz; Ruisánchez). Otros han expresado abiertamente su abstención, como Alicia Borinsky: “No incurramos en la discusión, vana, de si es un cuento largo

o una novela corta” (221). No es extraño, el género novela corta, muy discutido en algunas culturas, se caracteriza por ser impreciso y elusivo (Cardona-López 17).

El personaje principal de la narración es, como se ha dicho, Jorge, cuyo autoritario padre, un militar de alto rango, acaba de ser transferido con su familia a una ciudad del interior de la República. Las tribulaciones de este adolescente, de situación social ubicable en las capas medias, se sitúan explícitamente en el puerto de Veracruz.

El joven, inadaptado aún a la sociedad de su nuevo sitio de residencia, se ampara en la escritura de un diario que constituye el texto del relato. En este espacio de realización, va asentando los acontecimientos poco después de ocurridos, trazando una temporalidad progresiva y discontinua, dependiente de sus estados de ánimo; produce así párrafos de extensión variada, separados por espacios en blanco y un asterisco —67 en la primera edición (1972)—. En las páginas de la “libreta verde” transcribe también, con letra cursiva, las cartas de Ana Luisa, la muchacha de quien está enamorado, plagadas de faltas de ortografía; los borradores y las copias de sus propias misivas, y un anónimo que fue enviado a su padre. Traslada igualmente los diálogos sostenidos con los demás.

El cuidadoso registro —no sólo de las peripecias vividas, de sus sentimientos y reflexiones, sino del habla y la redacción de cada personaje—, revela su vocación de escritor. Emplea la segunda persona para dirigirse a posibles lectores: “No lo van a creer, dirán que soy un tonto”, abre el relato. Y se plantea problemas de interlocución. “Pero, ¿a quién me estoy dirigiendo? Se supone que nadie va a leer este diario”. Muestra de igual manera conciencia del género literario “tener un diario me parece un asunto de mujeres, hasta me he burlado de mi hermana porque lleva uno y apunta muchas cursilerías” (11).

Cuenta Jorge que en el periódico de su escuela secundaria le habían publicado unos poemas escritos para el día de la madre y

que era el mejor de su clase en “composiciones y dictados”. Da pruebas también de ser un buen lector, habla de *El tesoro de la juventud*, Salgari, Dumas y Julio Verne (12).

En sus apuntes personales, el adolescente deja ver indicios del contexto, menciona nombres de regiones, de calles, de tiendas. Vincula el tiempo de la trama con el tiempo del contexto histórico: el padre “una vez me contó que era muy pobre y se metió a la Revolución hace como mil años, cuando tenía mi edad” (12). Y, en cuanto a la profesión paterna, responsable del orden social, comenta algunos conflictos sociales del país: “En el sur del Estado hay problemas con los campesinos que no quieren desocupar las tierras en que se construirá otra presa del sistema hidroeléctrico” (22-3). Hace alusiones a la corrupción de la clase gobernante, a su rápido enriquecimiento (55).

El diario es, por supuesto, un intento de fijar los hechos para preservarlos del olvido: “Siento que si dejo de escribir no quedará nada de lo que está pasando” (22). Jorge establece una supuesta madurez personal coincidente con el momento de la escritura del cuaderno: “Ahora ya estoy grande” (11). Relacionado con ese “ahora” puede practicar la evocación de cuando era menor: “Me acuerdo de la primera vez [que miró un televisor y] de chico mis ilusiones eran volar, hacerme invisible y ver películas en mi casa” (11).

Por su inteligencia y formación, el joven está calificado para ejercer una visión irónica de quienes lo rodean, especialmente de los menos cultos. Así se burla, aunque con afecto, de la “falta de estudios” de su novia. Integrante de una familia de nivel social inferior a la de Jorge, hija de una costurera y ella misma trabajadora de una tienda, Ana Luisa es incapaz de seguir los subtítulos en español de una película (38).

El sincero enamoramiento de Jorge, no obstante ser fallido, pues la joven lo engaña, lo enfrenta a su convencional familia y al director de la escuela. El desmoronamiento de la ilusión amorosa coincide con el de otros espejismos, por ejemplo, la amistad

con el chofer de su padre, la autenticidad del espectáculo —se entera de que el odio entre los contendientes en la lucha libre, era fingido—. Sin embargo, hacia el final del diario deja constancia de irse adaptando a la nueva situación, a la vida sin Ana Luisa, al principio de la realidad.

DEL PUERTO TROPICAL AL DESIERTO URBANO

Las batallas en el desierto cuenta también un enamoramiento frustrado, pero aquí el tema, con respecto a la anterior novela breve, está corregido, aumentado y reducido al absurdo. A diferencia de Jorge que vive la etapa de la pubertad, desde el punto de vista biológico acorde con las primeras pasiones y los indicios del despertar sexual, y desde el punto de vista social —aprende a manejar, por ejemplo—, el protagonista de *Las batallas* es apenas un niño, estudiante de la escuela primaria; y su fascinación con Mariana, es del todo inocente. La transgresión de Carlitos, enamorarse y declarar su amor a la madre de su amigo, desata reacciones desmesuradas por parte de la familia, la escuela y el representante de la iglesia.

La trama de *El principio del placer* y la de *Las batallas en el desierto* puede considerarse realista en tanto enriquece su significación con la historia extratextual, a la que hacen explícita referencia. Los indicios de la circunstancia histórica en ambas novelas son múltiples. La alusión al presidente de la República, implícita en la primera edición de *El principio*, expresada y reiterada en *Las batallas*, permite fijar la acción de los personajes hacia el final de la década de los cuarenta.² Un detalle significativo es la existencia de la televisión. Jorge proporciona como fecha

² En la primera edición de *El principio*, la empleada para este trabajo, no se menciona el nombre de Miguel Alemán. En la “nueva versión”, publicada en 1997, sí se cita y también el del gobernante inmediato. En el último párrafo de la narración se asienta, “hoy tomó posesión Ruiz Cortines” (52).

del inicio de sus memorias que “ya hay televisión”, y cuando era chico aún no se contaba con ella —“me decían espérate a que venga la televisión” (62). Por su parte, Carlos, en la segunda línea de *Las batallas*, trata de recordar el año de su enamoramiento y afirma, “ya había supermercados, pero no televisión, radio tan sólo” (9). De hecho, en México, la primera transmisión televisada en blanco y negro tuvo lugar en 1946, pero el primer canal comercial se inauguró en 1950 (Cámara Nacional).

Frente a la voz y la perspectiva únicas del narrador protagonista, en *El principio del placer*, en *Las batallas* se alternan y conjuntan dos voces narrativas, ambas en primera persona, correspondientes al mismo personaje, pero en distintos momentos. Una es la voz del adulto Carlos quien rememora el episodio de su enamoramiento de Mariana. La otra voz es la del niño que fuera este adulto, Carlitos, quien asienta con frescura su versión simultánea al tiempo en que ocurrieron los hechos. Hugo Verani ha hecho notar cómo estas voces y las de otros personajes —los familiares de Carlitos, el profesor, Jim, Mariana y otros— se funden, sin confundirse, en la escritura al ser transcritas sin nexos verbales o cambios tipográficos (“Disonancia” 264).

Las desventuras de Jorge tienen lugar en el medio provincial, opresivo desde el punto de vista social, puesto que su padre es un funcionario conocido. No obstante, el entorno de la naturaleza del puerto tropical es amable y liberador, sobre todo por la tangible presencia de la playa y el oleaje: “Ana Luisa y yo, tomados de la mano, nos alejamos caminando por la orilla del mar. Después nos sentamos en un tronco al pie de los médanos” (33).

En cambio, la vida de Carlitos, hijo de una familia perteneciente a la movidiza clase media mexicana, transcurre en diversos espacios de una ciudad capital de crecimiento acelerado, donde el devenir urbano resiente las contradicciones sociales, debidas a la injusticia del sistema económico y la descomposición del político. Se hace explícito en el texto que en el año del despertar amoroso del niño gobernaba el país Miguel Alemán, primer

presidente “licenciado” después de los gobiernos castrenses surgidos del movimiento revolucionario; durante el alemanismo, en la capital al menos, los militares habían sido relevados en el poder (Steele).

En la casa de Carlitos se registraban las cotidianas batallas entre la tradición y el impulso modernizador nacional, que no era sino el avance del control económico y cultural norteamericano en el país. Un proceso que permeaba todos los niveles, la economía, la vida cotidiana, la cultura y, dentro de ella, de manera privilegiada, por supuesto, el lenguaje.

Los personajes son emblemáticos. La madre del chico, ligada a la beligerancia de los militantes religiosos en la pasada Guerra Cristera mexicana, es portavoz del conservadurismo, las convenciones y la tradición. El padre, que pasa de ser un pequeño empresario independiente a ser un alto empleado de una compañía norteamericana, y se siente orgulloso de su autodidacta aprendizaje del inglés, representa la adaptación a la modernidad, a la dependencia capitalista. El hermano mayor de Carlitos, de joven violento, acosador de las sirvientas, cínico, y más adelante respetable industrial y padre de familia, expresa en la forma más extrema y burda la corrupción a la que el sistema de gobierno había llevado a la sociedad.

Frente a su hogar, escenario de peleas, el departamento donde viven Jim y Mariana se propone a Carlitos como un sitio distinto y amable. Un albergue vinculado tanto a la modernidad, por los novedosos objetos domésticos, como al amor incipiente. Pero este refugio resulta ser de muy breve duración.

Parte importante de la vida del niño transcurre en la escuela, en especial “el colegio de mediopelo” de la colonia Roma, microcosmos de la sociedad, donde aprende a convivir con los niños de distintos orígenes y clases sociales (18). Los alumnos de la escuela primaria, sabedores de la segunda conflagración mundial, juegan a la guerra árabe-israelí inmediata a la creación del Estado de Israel, que les es contemporánea; el juego se llama “las

batallas en el desierto”. Las batallas de amor perdidas de Carlitos lo hacen percibir su entorno como similar al desierto, la tierra baldía, en que se convertía el patio escolar, de suyo idóneo para el caso: “Un patio de tierra colorada, polvo de tezontle o ladrillo, sin árboles ni plantas, sólo una caja de cemento al fondo” (19).

Vencido sin siquiera combatir, Carlitos constata la imposibilidad del amor en su condición, y el fin de sus ilusiones infantiles. La imagen de campo yermo del terreno de la escuela, se hará extensiva a la ética y los sentimientos de un grupo social preocupado sólo por la adquisición de bienes materiales; se referirá asimismo, en última instancia, a la triste realidad de un país dependiente. También deja constancia el autor de haber perdido la batalla por recuperar el pasado. Con todos los combates perdidos en la trama concuerda el título de la novela.

LA MEMORIA Y EL OLVIDO: VARIACIONES INTERTEXTUALES

Las batallas en el desierto se abre con la observación titubeante del adulto Carlos “Me acuerdo, no me acuerdo” y la consecutiva pregunta “¿qué año era aquel?”. La pregunta desata el torrente de reminiscencias que, junto a la anécdota sentimental del niño, ofrece su percepción del desarrollo urbano. Proporciona asimismo información, aparentemente anárquica, de la vida nacional: menciones de objetos, nombres de políticos y de actores, títulos de canciones y de programas radiofónicos, marcas de autos, cosméticos y alimentos, alusiones al cine, a los libros, a los cómics. Se avizora así con nitidez la atmósfera del país, la economía, la historia, el sistema político, la cultura de masas. La utilización de imágenes cotidianas de la publicidad y del cine conduce a Karim Benmiloud a asociar la novela con el Pop Art norteamericano.

Por el incipit de la narración, algunos estudiosos como Antoine Rodríguez (en la conversación personal que sostuvimos), o Karim Benmiloud (308), han comparado *Las batallas en el de-*

sierto con la obra de Georges Perec *Je me souviens* (1978). Esta última, a su vez, se inspira en *I remember* (1975) del norteamericano Joe Brainard, como explica Perec (12).

No sería extraño que José Emilio Pacheco, avezado lector, siempre al día, conociera la obra de Perec y, tal vez, también otra anterior, del mismo novelista, titulada *W ou le souvenir d'enfance* (1975). En esta narración, en primera persona, el protagonista afirma:

Yo no tengo recuerdos de infancia [...] Otra historia, la Grande, la Historia con su gran hache, ya había respondido por mí: la guerra, los campos.

A los trece años inventé, relaté y dibujé una historia. Más tarde la olvidé. Hace siete años, una tarde en Venecia, repentinamente me acordé de que esta historia se llamaba “W” y de que era en cierto modo, si no la historia, sí al menos una historia de mi infancia (14).

Pueden observarse las similitudes entre esta novela y la de Pacheco, el nexo entre la historia personal y la social, la volatilidad de los recuerdos, el carácter ficcional de toda memoria autobiográfica.

Por su parte *Je me souviens* es un libro fascinante, de difícil clasificación. No puede decirse que sea una novela pues carece de elementos propiamente narrativos, tanto como de caracterización del personaje. Está constituido por 480 fragmentos encabezados por un número, casi todos muy breves, como aforismos, que inician todos con la afirmación “Me acuerdo” y contienen los recuerdos del protagonista. Éste, simplemente enumera, sin comentarlos ni jerarquizarlos, hechos históricos, objetos, edificios, nombres de artistas, poemas. Por citar algunos: “14. Me acuerdo del pan amarillo que hubo durante algún tiempo después de la guerra” (16). “24. Me acuerdo que el primer disco de larga duración que escuché era el *Concierto para oboe y orquesta* de Cimarosa” (18). “117. Me acuerdo que Jean Gabin, antes de la guerra, debía, por contrato, morir al final de cada película” (38).

“462. Me acuerdo de las librerías de viejo que había bajo las arcadas del Odeón” (112, traducción mía).

Uno de los encantos de *Las batallas* es, para mí, que Pacheco, a diferencia del definitivo “Me acuerdo” de Perec, propone una temblorosa dubitación, ese “me acuerdo, no me acuerdo” que constituye el *leitmotiv* del texto; esa descripción de las memoranzas como fugaces “ráfagas” y “destellos” (67).

Las batallas, como *Je me souviens*, presentan la captación infantil del imaginario colectivo, de la vida social sellada por la presencia constante de guerras cercanas o distantes. Pero en tanto que en el texto de Perec el trazo del personaje y la relativa trama están ausentes o, en el mejor de los casos, implícitos, sujetos al arbitrio del lector; en la novela corta de Pacheco hay un magistral entramado entre la vida del individuo y la de la sociedad. Entretrejado que abarca familia, escuela, iglesia, cultura, medios de comunicación, usos y costumbres.

Una referencia importante es la que el propio novelista ofrece a través del epígrafe. *Las batallas en el desierto* va precedida por una reflexión tomada de *El mensajero* (1953), la novela más conocida del escritor británico Leslie Poles Hartley, nacido en 1895. El texto de Hartley se inicia justo con las líneas evocadas por el autor mexicano: “El pasado es un país extranjero: allí las cosas se hacen de manera diferente” (9, traducción mía).

La breve fabulación de Pacheco guarda considerable semejanza con la extensa novela de Hartley, pese a que su trama se ubica en la Inglaterra de principios del siglo xx. Ambas obras surgen del mismo impulso, recuperar del pasado de un hombre, una vivencia significativa, el descubrimiento del amor en la infancia-adolescencia. Una experiencia malograda en los dos casos, que deja una huella en la sensibilidad de los respectivos personajes. Tanto Carlos como Leo Colston, personaje del británico, narran desde un tiempo posterior en varias décadas a su enamoramiento y han tenido oportunidad de conocer el devenir de sus amadas.

El mensajero inicia con un extenso prólogo en el que el protagonista examina una serie de objetos guardados en una caja de cartón, tesoros provenientes de su pasado, entre ellos “dos erizos marinos, vacíos y secos, dos oxidados imanes, uno grande y otro pequeño, que habían perdido casi por completo su magnetismo...” (9). Al fondo de la caja había un cuaderno, empastado en piel morada y resguardado por una cerradura. Al principio Leo no identifica el volumen; luego, cuando lo abre y lee el encabezado, “Diario para el año 1900”, comprende que su extrañamiento inicial obedecía al “mensaje de desilusión y derrota” representado por los apuntes (10-1).

El hombre relee sus anotaciones, por supuesto en primera persona, escritas medio siglo antes, cuando tenía 12 o 13 años e imagina un diálogo con ese adolescente que fue, quien le recriminaría: “¿Por qué creciste como un tipo tan aburrido, cuando yo te di tan buen comienzo?” (22).

Leo había escrito el diario durante un verano pasado en la casa de un compañero de la escuela, de clase superior y medios económicos mejores que los de su familia. Cuenta cómo, consciente por vez primera de su inferioridad social en ese contexto, se había sentido de inmediato impresionado por la hermana mayor de su compañero, llamada significativamente Marian, quien lo trata con cariñosa deferencia. El chico no alberga ni la menor fantasía de entablar relaciones amorosas con la joven; se siente feliz sólo con poder hablar con ella a solas, y servirle de mensajero. Lleva los recados de ida y vuelta entre Marian y un labrador pobre del que estaba enamorada; porta además otros entre ella y un rico y poderoso noble, con quien estaba comprometida en matrimonio.

Más allá de las similitudes entre ambas novelas, las palabras de Leslie Poles Hartley, asentadas por Pacheco en inglés, ofrecen una vía fructífera para acercarse a *Las batallas*. El título de la obra de Hartley es *The Go-Between*. Parte de esta última expresión, “between”, de suyo, ha sido un término generador en la poesía de

José Emilio Pacheco. No es casual que su primer poema, incluido en la última edición (2009) de la depuradísima recopilación de sus poemas *Tarde o temprano*, inicie con la pieza “Árbol entre dos muros”, publicado por primera vez en 1963 (*Tarde* 15).

En el poema “H y C” de *Islas a la deriva* (1976), cuyo tema evidente son las letras que identifican los grifos de agua en los baños, Pacheco recuerda al autor de los *Cuatro cuartetos*: “Entre objeto y palabra cae la sombra/ presentida por Eliot”. (*Tarde* 194). La sensible lectura de la estudiosa Asunción Rangel, pone en juego las líneas del mexicano con el poema del estadounidense, “The Hollow Men”, para sustentar la importancia del espacio fronterizo, del umbral, en la poética de Pacheco. El “between” es, para este escritor, el espacio privilegiado entre objeto y palabra, donde se hace posible la escritura de la poesía (60-1).

Las batallas en el desierto son un texto del intersticio, entre el relato y la novela. La trama de la obra se genera a partir de la hendidura agónica entre el “me acuerdo” y el “no me acuerdo”, entre la memoria y el olvido, entre la realidad y la ficción.

LA FICCIÓN AUTOBIOGRÁFICA: DESTELLOS Y RÁFAGAS DE HUMORISMO

José Emilio Pacheco ha comentado alguna vez su incomodidad porque los lectores le atribuyan las anécdotas de sus protagonistas, sobre todo en el caso de las narraciones en primera persona, como *El principio del placer* y *Las batallas en el desierto*.

Sin embargo, es indudable que si no los acontecimientos relatados, por supuesto, sí la experiencia histórica del autor, nacido en 1939, coincide con la de sus personajes. Cuando Miguel Alemán sube a la silla presidencial, José Emilio Pacheco tendría siete años; cuando finaliza el período de gobierno, el futuro escritor andaría por los 13. Carlitos debe haber rondado los once. En *Las batallas en el desierto*, la descomposición, burda o sutil, de la vida familiar es espejo de la del sistema social. Es posible

reconocer en la visión asombrada y candorosa de la circunstancia nacional, e incluso universal, percibida desde los espacios cotidianos, de Carlitos, la de Pacheco.

En cuanto al otro momento histórico en cuestión en *Las batallas*, la perspectiva del adulto Carlos, es de igual modo identificable con la del escritor al tiempo de la escritura de la novela. La primera edición aparece en 1981, cuando Pacheco entraba en la cuarentena. Si Mariana viviera, finaliza la narración “tendría sesenta años” (68). Habría que mencionar que, en uno de sus típicos juegos, a partir de la edición revisada de 1999, el texto cierra: si Mariana “hoy viviera tendría ya ochenta años” (*Las batallas* 77).

La información de la etapa infantil es profusa, en tanto que la de la etapa adulta es muy escasa, apenas sugerida. Sin embargo, la óptica desengañada del hombre maduro, que ha presenciado el deterioro del sistema y la destrucción de la ciudad, es la que impronta toda la narración. Así, en la primera edición (1981) dice el narrador “Para el impensable 1980 se auguraba [...] un porvenir de plenitud y bienestar universales” (11). En la edición de 1999, el impensable 1980 ha sido sustituido por el impensable año dos mil. La visión irónica del adulto matiza el texto de humorismo.

La ironía se vincula con la enciclopédica cultura del autor. Sin duda, como ha observado la crítica, *El principio* y *Las batallas* son novelas de aprendizaje (Steele, Martinetto). Pero, a diferencia de los enamorados trágicos, como el joven Werther, que pone fin a su vida disparándose un tiro por encima del ojo derecho, Jorge y Carlos finalizan sus episodios amorosos integrándose a la vida convencional (Goethe 428). Sus rosadas crucifixiones, a la vez reflejan los modelos de una tradición de *bildungsroman*, y los parodian con un toque de humorismo sutil.

En especial, *Las batallas en el desierto* puede leerse como parodia de las novelas románticas clásicas por la dimensión absurda que cobra el tema del enamoramiento tratándose de un niño de tan corta edad. Frente a la inocencia de los sentimientos de Carlitos, las reacciones de los adultos son tan desproporcionadas

que resultan cómicas. Recuerda el chico, que el profesor “Mondragón habló a la fábrica y a la casa para contar lo que yo había hecho” (47). “Nunca pensé que fueras un monstruo”, le reclama la madre (41). “Este niño no es normal. En su cerebro hay algo que no funciona”, opina el padre (41). “¿Has tenido malos tactos? ¿Haz provocado derrame?” le pregunta al sacerdote, a lo que el niño responde “No sé que es eso, padre” (43). La discusión del siquiatra con su asistente sobre la “conducta atípica” de Carlos es asimismo una divertida parodia de la jerga profesional de los especialistas en enfermedades mentales: “Es un problema edípico doctor clarísimo, doctor. El niño tiene una inteligencia muy por debajo de lo normal [...] Discúlpeme, Elisita. Pero creo todo lo contrario: el chico es listísimo y extraordinariamente precoz, tanto que a los quince años podría convertirse en un perfecto idiota” (46). Concuerdo con Hugo Verani que ha visto en las respuestas adultas la desmitificación irónica de valores sociales tradicionales (“Disonancia” 264).

El escritor adolescente Jorge, tiene ya los suficientes conocimientos para mirar con ironía a los personajes menos cultos, como se ha visto. Centra su objeto de humor en especial en la cursilería propia de algunas manifestaciones de la cultura de masas mexicana. Así hace constar que el ayudante de su padre, Durán, habló en cierto momento “con voz de cine mexicano” (31). Igualmente apunta que la cultura de su novia se basa en el “Cancionero Picot”, las radionovelas y las películas de Pedro Infante y Libertad Lamarque (38).

Una mirada similar a la de Jorge tiene Carlos cuando relata el triste destino del novio de su hermana Isabel, ex actor infantil que, ya mayor, fue “aniquilado por el fracaso, la miseria y el alcoholismo” y “se ahorcó en un ínfimo hotel de Tacubaya” (62). Aún el suicidio de Mariana, humillada en público por su supuesto esposo, adquiere visos de melodrama. Así, Carlitos replica a su amigo Rosales cuando le platica la historia: “Me estás vacilando. Todo eso que me cuentas lo inventaste. Lo viste en una pinche

película mexicana de las que te gustan. Lo escuchaste en una radionovela cursi de la XEW” (73). A lo que el amigo, pobre, marginado, vendedor de chicles, contesta con un parlamento propio del cine nacional: “Es la verdad, Carlitos. Por Dios Santo te juro que es cierto. Que se muera mi mamá si te he dicho mentiras” (73). Pareciera ser que el entorno del protagonista se presta más a la tragicomedia que a las verdaderas tragedias.

Los encabezados de algunos de los doce capítulos de la novela muestran este mismo humorismo desmitificador. En tanto que “El mundo antiguo” suele emplearse para aludir a la historia clásica grecolatina, en el argumento de las batallas se refiere al mundo de los años infantiles de Carlitos. “Los desastres de la guerra” que es una denominación grandilocuente, se refiere a las suaves repercusiones de la conflagración en la vida de los chicos mexicanos, las batallas en el patio escolar.

Henry James decía que las *nouvelles* poseen condensación, economía y perspectiva (Cardona-López 57); *Las batallas en el desierto* responde a esas características. Por su perfección formal y su riqueza de significación, atisbada en estas notas, que la hace disfrutable a los lectores, sean o no especializados; porque los jóvenes mexicanos encuentran en ella una expresión de sus deseos y frustraciones, la novela corta de José Emilio Pacheco es emblemática.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENMILOU, KARIM. “El personaje de Mariana en *Las batallas en el desierto: un retrato Pop Art*”. Pol Popovic et al, edición. *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*. México: Siglo XXI-ITESM, 2006: 302-28.
- BOCKUS APONTE, BÁRBARA. “José Emilio Pacheco, cuentista”. Hugo J. Verani, edición. *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. México: Era-UNAM, 1993: 185-99.

- BORINSKY, ALICIA. “José Emilio Pacheco: relecturas e historia”. Hugo J. Verani, edición. *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. México: Era-UNAM, 1993: 221-28.
- CÁMARA NACIONAL DE LA INDUSTRIA DE RADIO Y TELEVISIÓN. “Historia de la Radiodifusión Mexicana”. Web. 12 may 2011. <<http://www.cirt.com.mx/cirt/radio.html>>.
- CARDONA-LÓPEZ, JOSÉ. *Teoría y práctica de la nouvelle*. México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2003.
- GOETHE, JOHANN W. *Los sufrimientos del joven Werther*. Rafael Cansinos Assens, traducción. *Obras completas II*. México: Aguilar, 1991: 349-429.
- HARTLEY, LESLIE. *The Go-Between*. Great Britain: Hamish Hamilton, 1972.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, YVETTE, DIANA MORÁN y EDITH NEGRÍN. *Ficción e historia: la narrativa de José Emilio Pacheco*. México: El Colegio de México, 1979.
- “Las mejores novelas mexicanas de los últimos 30 años”. *Nexos*, año 29, XXIX.352 (abr 2007): 22-38.
- MARTINETTO, VITTORIA. “Principio del placer vs. principio de la realidad: la novela de formación según José Emilio Pacheco”. *La Torre* 9.33 (2004): 317-32.
- NEGRÍN, EDITH. “*El viento distante* a 40 años de su publicación”. Ramón Alvarado *et al*, edición. *El problema de los géneros al filo del nuevo siglo. IV Congreso Internacional de Literatura Latinoamericana*. México: UAM, 2006: 893-905.
- _____. “Una poética de la reescritura: José Emilio Pacheco”. Rafael Olea Franco, edición. *Doscientos años de narrativa mexicana. Siglo XX*. México: El Colegio de México, 2010: 403-24.
- ORTIZ LÓPEZ, DANTE. *Dos aprendizajes del dolor: Antonia de Ignacio Manuel Altamirano y El principio del placer de José Emilio Pacheco*. Tesis de Licenciatura. México: UNAM, 2010.

- PACHECO, JOSÉ EMILIO. *El principio del placer*. México: Ediciones Era, 1972.
- _____. *El principio del placer*. México: Ediciones Era, 1997.
- _____. “Las batallas en el desierto”. *unomásuno* [México, D.F.] 7 jun 1980: 2-6.
- _____. *Las batallas en el desierto*. México: Ediciones Era, 1981.
- _____. *Las batallas en el desierto*. Ed. revisada. México: Ediciones ERA, 1999.
- _____. *Tarde o temprano*. México: FCE, 1980.
- PEREC, GEORGES. *Je me souviens*. France: Hachette, 1978.
- _____. *W o el recuerdo de la infancia*. Alberto Clavería, traducción. España: Península, 1987.
- RANGEL, ASUNCIÓN. “La pulsión por el viaje de José Emilio Pacheco: su periplo al romanticismo”, tesis de doctorado. México: UNAM, 2011.
- RUISÁNCHEZ SERRA, JOSÉ RAMÓN. “Fantasma, represión y placer: el tropo de la historia borrada en *El principio del Placer*”. *La Torre* 9.33 (2004): 419-34.
- STEELE, CYNTHIA. “Cosificación y deseo en la tierra baldía: *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco”. Hugo J. Verani, edición. *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. México: Era-UNAM, 1993: 274-91.
- TREJO FUENTES, IGNACIO. “La narrativa de José Emilio Pacheco: nostalgia por la infancia y la ciudad gozable”. Hugo J. Verani, edición. *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. México: Era-UNAM, 1993: 214-20.
- VERANI, HUGO. “Disonancia y desmitificación en *Las batallas en el desierto*”. Hugo J. Verani, edición. *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. México: Era-UNAM, 1993: 263-73.
- _____. “Hacia la bibliografía de José Emilio Pacheco”. Hugo J. Verani, edición. *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. México: Era- UNAM, 1993: 292-341.

LA EXPERIENCIA DE LA ESCRITURA:
CEMENTERIO DE TORDOS, DE SERGIO PITOL

ELIZABETH CORRAL
Universidad Veracruzana

En la obra de Sergio Pitól abundan los personajes artistas, sobre todo escritores. De ellos parten la metaficción y la estructura abismada, dos rasgos relacionados. En algunos casos, los títulos de Pitól coinciden con los de sus personajes. En *El tañido de una flauta*, la primera novela que escribió (1972), la historia comienza con la crisis de uno de los protagonistas cuando ve *El tañido de una flauta*, la película de Hayashi, un personaje al que sentimos a través del efecto de su película. *Cementerio de tordos*¹ es la novela corta de Pitól en la que el protagonista nos cuenta un cuento, “Cementerio de tordos”,² que publicó 20 años atrás y lo narra como si estuviera escribiéndolo de nuevo: “no piensa desarrollar esas líneas en su cuento porque sabe que eso lo llevaría por otros cauces cada vez más ajenos al tema que se propone tratar, y que en cambio se prestaría a largos e inoportunos interrogatorios de Billie” (161). Esta novela corta, a su vez, constituye el capítu-

¹ Sergio Pitól (1933) suele incluir el lugar y la fecha de escritura de sus obras. Para *Cementerio de tordos* señala la ciudad ucraniana de Lwów (Moscú y Lwów en la edición de Almadía) y el mes junio de 1980. Lo ha publicado en el volumen homónimo editado por Océano con enormes descuidos (1982), y en sus antologías *Los mejores cuentos* (Anagrama, 2005) e *Ícaro* (Almadía, 2007).

² El título entre comillas refiere al cuento del personaje y las cursivas, a la novela corta de Pitól.

lo cuarto de *Juegos florales* (1982), la segunda novela de Pitol: el cuento dentro de la novela corta y ésta dentro de la novela larga. La estructura abismada se crea a medida que el protagonista se encarga de la metaficción. Al ponerse a recordar cómo escribió su cuento el personaje busca el estado que entonces lo animó porque quiere escribir una novela, de título *Juegos florales*, que nunca logra hacer, una imposibilidad que permite a Pitol componer sus *Juegos florales*. A esta complejidad estructural se agrega la existencia de un narrador en tercera persona, una instancia más del alejamiento y de la narración indirecta, característica dominante de la poética de Pitol.

Cada una de las inclusiones de estos textos, ya sea en otros mayores o en alguna antología, responde a la concepción del arte como una combinatoria donde la selección y el orden son elementos clave de la creación (“¿Un Ars Poetica?”). *Cementerio de tordos* se lee de distinta manera como novela corta que como capítulo de *Juegos florales*. En el primer caso, el protagonista se muestra como el creador de un cuento y da las condiciones externas e internas que propiciaron la escritura; en el segundo, como capítulo cuatro de un entramado más complejo, aparece como el intento desesperado del protagonista por escribir *Juegos florales*. La tristeza del núcleo de “Cementerio de tordos” se rodea del entorno metaficcional sembrado de otras muchas anécdotas de *Cementerio de tordos*, pero en *Juegos florales* esto se diluye porque sobresalen los efectos de la anécdota del cuento de iniciación: la pérdida de la inocencia narrada en “Cementerio de tordos” atraviesa toda la novela larga, porque narra la prueba que marcó de manera definitiva el carácter del protagonista adulto que nos guía de principio a fin. En estas páginas presento mi lectura de *Cementerio de tordos* como novela corta claramente distinta de “Cementerio de tordos”, el cuento del protagonista, por la multiplicación de núcleos anecdóticos. Las glosas que hago tienen el fin de señalar esta distinción genérica.

La trama que origina la diversificación de historias que vamos a encontrar en *Cementerio de tordos* se ubica en Roma. En su juventud, el protagonista pasó una temporada en esa ciudad con la firme intención de convertirse en escritor. Veinte años después regresa y se topa con la revista donde apareció el relato que escribió entonces, “Cementerio de tordos”, donde recreó un episodio de su infancia en un ingenio veracruzano durante la Segunda Guerra Mundial. Le bastó poner nuevamente un pie en Roma para recuperar las ya olvidadas ganas de escribir; ahora busca el mismo espíritu que lo hizo concebir el relato de su vida. Ya se había convencido de que su escritura se circunscribiría para siempre al ámbito académico, pero este viaje le hace cambiar de idea. A pesar de estar consciente de las diferencias que han acrecentado los años (“Si en aquel tiempo envidiable algo le sobraba eran historias”) (150), parece confiar en la ley de la compensación: “En esos días en Roma, no se le ocurren nuevos temas, pero sí soluciones atractivas para aquellos relatos que se le quedaron a medias” (150). Pensar con detenimiento en el proceso de escritura de “Cementerio de tordos” constituye el ejercicio preparatorio para la escritura de *Juegos florales*, la novela que planea hacer.

Sergio Pitlor titula su novela corta de la misma manera que el cuento de su personaje, pero la diferencia genérica indica que no son la misma cosa. La forma consagrada que incluye textualmente la obra descubierta, con el narrador que cede por completo su lugar (*Frankenstein*, *Robinson Crusoe*, *El manuscrito encontrado en Zaragoza*, *Las nubes* y muchos más), se topa aquí con uno empeñado en recordar con todo detalle las circunstancias de la escritura. Entonces conocemos “Cementerio de tordos” a retazos, en la selección de los pasajes que el protagonista sin nombre quiere recordar con precisión, y se nos cuenta en medio de otras historias: las distintas tramas que el personaje desechó antes de elegir la de Lorenza; la anécdota del cuento escrito en el barco que lo llevó a Italia por primera vez; el sueño desencadenador de la creación del que tomó espacio, personajes y atmósfera; la

relación con Billie Upward y el grupo Orión, son sólo algunas. Al mismo tiempo, la novela corta introduce emociones del personaje, sucesos centrales o periféricos de su vida (como los jóvenes parroquianos del café de Roma en el que escribe o el sueño del traje rasgado) y referencias culturales de la novela corta que de manera indirecta dan nuevos sentidos al cuento del personaje. El ejemplo más claro de esto último es *La viuda alegre*, la película de Lubitsch que apuntala paradójicamente el drama de “Cementerio de tordos”.

En esta novela corta, como en buena parte de los textos de Pitol, la vida y la obra del protagonista están íntimamente ligadas, porque todo surge de una memoria en busca de la vivencia de la escritura. En la remembranza aparece una cronología sinuosa que tiene tres puntos de apoyo: la infancia recreada en el relato, la juventud en que éste se escribe y la edad adulta, cuando el personaje trata de reproducir las circunstancias de su elaboración. El relato salta de un momento a otro con agilidad, con señales apenas perceptibles se unen momentos alejados en el tiempo. Basta una oración, como la que encontramos al final del segundo párrafo —“Tal vez los vaivenes del viaje siempre le produzcan ese efecto” (150) —, para poner en relación dos épocas de la vida del protagonista separadas por veinte años. Este mecanismo, característico de la escritura de Pitol, parece anular la temporalidad tal como la entendemos y la linealidad da lugar a simultaneidades donde el niño se encuentra al lado del joven y del adulto en los que se convertirá.

El núcleo del cuento del personaje no aparece de inmediato. *Cementerio de tordos* comienza con un asunto que, descubrimos luego, sucedió durante la juventud del protagonista. De manera elusiva se nos habla de las exigencias enormes del grupo Orión (“Revelar a un público cultivado aspectos del mundo que el mundo desconocía”) (149), de las opiniones literarias de Billie Upward, del rechazo de ésta al cuento que el protagonista empezó a escribir en el barco y terminó en Italia, que es la historia

de Delfina Uribe desarrollada más tarde en *El desfile del amor* (1984): “En su relato la protagonista debía [...] ofrecer una fiesta para celebrar la exposición de un viejo amigo mexicano convertido en pintor famoso, y a la vez recibir a su hijo a quien no había visto en una larga temporada” (149-50). No sabemos mucho más ni de Billie ni del grupo, pero lo que se nos dice es suficiente para entender por qué el personaje, para volver a escribir, quiere recordar detalladamente las circunstancias en las que hizo el cuento que Orión le publicó; entendemos también la autoridad literaria que, a pesar suyo, el protagonista otorga a Orión y a Billie, a quien, se nos dice en el párrafo final de la novela corta, dejó de temer cuando concluyó “Cementerio de tordos”. Eso dice, pero en *Juegos florales* sabemos que no es cierto. A pesar de lo exiguo de su presencia, Billie está permanentemente en el trasfondo del relato como un espíritu funesto del que el protagonista no logra liberarse nunca. La tuvo en mente mientras elaboró su “Cementerio de tordos”, fue la interlocura privilegiada — pese a lo odiosa que es —, y aunque su comentario final resulta ambiguo (183), publicó con Orión el relato que marcó su vida, el puente, dice él, que lo llevó a otras formas. La mujer contribuyó a que por una vez el personaje se sintiera escritor. Luego, aunque aparentó conformarse con su labor de académico, en el fondo no quería ese destino: “desgraciadamente [...] desde hacía años no escribía sino ensayos, artículos y ponencias” (184).

“Así como la palabra que define el cuento es la ‘peripecia’, la que parecería definir la *nouvelle* es el ‘proceso’”, dice Mario Benedetti en “Tres géneros narrativos”, una idea que en el texto de Pitol cobra cuerpo literalmente. *Cementerio de tordos* — así como *Juegos florales* en su totalidad — se construye a medida que se narra el proceso de su escritura, es la narración hacia el futuro de un cuento publicado. Nada se narra de manera directa (ni el tiempo ni el espacio ni lo que cabe dentro), sino que conocemos la historia a partir de un narrador que comunica la lectura que el protagonista hace dos décadas después de que apareció el

cuento, y esta lectura se acompaña, como dije, de elementos que rebasan con mucho los límites del texto primigenio. Y con esto no sólo me refiero a todo lo que el protagonista añade, sino a la intervención del propio narrador en tercera persona. Aunque con frecuencia narrador y personaje se confunden, hay momentos en que se da una distancia que nos permite ver al protagonista. Esto, claro en el espacio de la novela corta, se vuelve más evidente en *Juegos florales*. Entonces podemos entender las palabras del propio Pitol cuando habla de él: es un escritor “frustrado y rencoroso, que de promesa pasó a ser un don nadie [...] un maestro mediocre e intrigante, un narrador incompetente y nada confiable que constantemente se contradecía en el relato” (*El mago* 229).

Por lo que se dice, es posible suponer que el protagonista no habría podido escribir “Cementerio de tordos” sin convergencias fortuitas. La muerte inesperada del padre le provoca sentimientos de liberación y culpa que lo llevan a recordar momentos de la infancia que enriquece en Roma con los trabajos del círculo de Orión. Luego de enterarse del deceso, al protagonista lo persiguen los sueños; atribuye parcialmente la elaboración de su cuento a uno de ellos, de calidad diferente a los que solía tener donde apenas había acción. En el sueño, lleno de movimiento y contrastes, se ve de niño y sufre por una traición que realiza involuntariamente. Se nos cuenta entonces una pesadilla a la que no le falta su lado carnavalesco, que inspira al protagonista el espacio para “Cementerio de tordos”, el ingenio veracruzano donde pasaba temporadas en su niñez, y algunos de los personajes que habitan su cuento, incluido el intrigante que el personaje conoció más tarde en la “vida real” (de quien se nos habla entre paréntesis porque constituye trazos de una historia más de la novela corta, 153) y que le servirá para construir a uno de los niños de “Cementerio de tordos”, el gordo Valverde, al que bautiza con el apellido del intrigante. Toma notas del sueño y de los recuerdos que le ha traído la muerte del padre y con ellas construye la trama: “Imaginó a un narrador sentado en un escuálido cafetucho de

Roma” (153), explica el narrador al tiempo que describe al protagonista sentado en un cafetucho de Roma pergeñando su cuento, “un escritor que a su vez imagina a un niño, a su familia, vecinos y amigos, y describe el momento en que por primera vez conoce el mal, o, mejor dicho, el momento en que descubrió su propia flaqueza, su carencia de resistencia al mal” (154). Una fuga con variaciones que nos hace imaginar a Pitol en un café imaginando al escritor en el café imaginando al narrador sentado en el “escuálido cafetucho”: una caja dentro de otra, la estructura abismada que Pitol trabajó con asiduidad en esa época y que alcanzó en *Juegos florales* su manifestación más plena.

Sueños, culpa, imaginación, el grupo Orión y Billie fueron los ingredientes que permitieron la creación de “Cementerio de tordos”. Otro, fundamental, fue la memoria. Quiso construir el relato a partir de la observación de la manera en que recordamos, de esbozar desde la imprecisa mente infantil una historia donde el mundo ficticio describe maneras, inspiraciones, mecanismos, preocupaciones, intereses de otro mundo ficticio que nace confundido con la realidad, también de límites indefinidos; un relato que, como el del islandés que Billie menciona en el primer párrafo, ofrece sabores y olores distintos a los acostumbrados. El protagonista investigó los mecanismos del recuerdo, “sus pliegues, sus trampas, sus sorpresas” (154), y vuelve a hacerlo ahora, en el presente de la novela corta, cuando lo lee y nos relata su ejecución. Entonces rememora la manera en que, de joven, recreó su vida en el ingenio, entre profesionistas y técnicos extranjeros, y sus juegos con algunos niños del pueblo, al que un muro separaba del área privilegiada. Se ve en el café de Roma la tarde en que “vislumbró la trama de su cuento” (153), cuando revivió las emociones infantiles confundidas con las que sentía por la muerte de su padre, y reconstruye los pasos de la creación, entreverados con sucesos de otra índole y de otras épocas. “Anotó, anotó todo lo que la memoria le arrojaba” (156), afirma el narrador, y la multiplicación de detalles, de historias en germen, llevan a pensar

al personaje que “a momentos su relato trata de evadírsele antes de siquiera permitirle una aproximación a la historia que pretende contar” (159). Este temor, que no se concretó en “Cementerio de tordos”, gana la partida en *Juegos florales*, la novela que el protagonista nunca logra escribir.

Para su cuento, el personaje imagina tres posibles comienzos. El primero retoma un hilo — apenas esbozadas líneas antes — de las cacerías por el campo de los primos mayores, que el protagonista empieza a desarrollar por el final, cuando descubre la descomposición de los pájaros que enterró días atrás; el tercero trata de la marginación voluntaria del chico, que prefiere el mundo urbano al local representado por el ingenio; el segundo, que elegirá para su cuento, narra la historia de las relaciones de los moradores del ingenio, en particular un pasaje relacionado con los Compton y los Gallardo que significó el final de su infancia. En *Cementerio de tordos* se relacionan las tres, una completa a la otra, y junto a los profusos elementos metaficcionesales, contribuyen a la transformación del cuento del protagonista en la novela corta de Sergio Pitó. Confirmamos también que el personaje no tiene razón de temer la trivialización de su historia al introducir todo lo que piensa, porque al hacerlo echa luz sobre aspectos de otra manera indiscernibles y refuerza la carga emocional del episodio.

“El cuento no crea como la novela un cosmos o mundo completo, sino ofrece un *núcleo* acabado de vida; puede ser una experiencia límite, un acontecer extraordinario [...] Mientras la novela es un proceso acumulativo infinito, el cuento se arroja un principio integrativo finito”, afirma Edelweis Serra (12). En *Cementerio de tordos*, la metaficción está a cargo del protagonista convertido en crítico literario y cuando nos cuenta “Cementerio de tordos” enuncia explícitamente el núcleo del que habla Serra: el niño descubre su incapacidad para resistir al mal. La anécdota que le servirá para su desarrollo está rodeada de las suposiciones y la maledicencia del gordo Valverde, uno de los niños del pue-

blo de obreros y comerciantes, y del posterior encuentro involuntario del protagonista y su hermana con una adulta, la señora Gallardo, esposa de un ingeniero apodado Lobo Estepario; son los padres de sus dos amigos.

El protagonista niño, como los chicos Gallardo desde hace un tiempo, sólo pasan las vacaciones en el ingenio; juegan con los chinos y el gordo, admitidos en el círculo privilegiado sobre todo por ser los proveedores de las corcholatas con que construyen ciudades al lado de los canales de riego; son juegos en buena medida inspirados en las noticias bélicas que escuchan en la radio y en los comentarios de los adultos sobre los peligros de la guerra mundial. La atmósfera de la Historia se integra al mundo de ficción. En su penúltima visita al lugar el niño descubrió que han suspendido el riego donde acostumbran jugar y con los otros niños explora zonas retiradas. Hacen recorridos de horas. Al regreso encontraban a Lorenza Compton sentada en una piedra, con expresión de preocupación, y al ingeniero Gallardo dando vueltas a su alrededor a grandes zancadas, también preocupado y con expresión de dolor. La memoria nunca es fotográfica y el narrador incluye una aclaración parentética: “es posible que la haya visto así sólo una o dos veces, pero ésa era la imagen más precisa que conservaba de ella” (170). La memoria, dice José María Ruiz-Vargas, es un sistema dinámico que acopia y guarda, moldea y transforma, devolviéndonos la realidad propia luego de “destilarla en los interminables vericuetos del alambique de nuestra propia identidad” (11). Por eso, como ha dicho Pitol, es más espectacular que la realidad y eso se ve en *Cementerio de tordos* a medida que escribe “Cementerio de tordos”.

“Le repugna la maledicencia. Esa especie de ejercicio permanente de defensa con que los mediocres, los frustrados y los cerdos tratan de encubrir la mentira que es su vida, su pobreza íntima” (171): así empieza el párrafo donde el narrador describe al protagonista en el café a punto de delinear al gordo Valverde, por quien, afirma, sigue sintiendo un odio visceral. Doce páginas

antes había descrito el aire santurrón de ese niño y a lo largo de la novela corta ha ido sembrado más datos, porque Pitol arma sus historias con interrupciones temporales y espaciales casi siempre extremas; se confunden el niño, el joven, el hombre, Xalapa, Potrero, Roma, la Segunda Guerra Mundial, los años sesenta, los ochenta. Las líneas que ha dedicado a Valverde se juntan aquí para completar el retrato del personaje encargado de desencadenar la crisis:

Y en ese momento, desde el café de Roma, le divierte imaginarse a Valverde niño con su cara de luna, su culo enorme, su cháchara de loro, sus ojos que parecían concentrarse en algo con la expresión que en el cine adoptan los malos actores cuando pretenden una mirada aguda, su tendencia a la obesidad que hacía que sus camisas parecieran estar siempre a punto de estallar, y la enorme capacidad de maledicencia que acumulaba y podía desgranar sobre cada una de las personas que trabajaban en el ingenio, sobre sus esposas, familiares y sirvientas (171-2).

Parece una caricatura de Grosz, mejor de Orozco, elaborada a partir de los dos Valverde, el niño del ingenio y el adulto que conoció en el trabajo. Hijo de los tenderos más importantes del pueblo, el gordo rezuma hipocresía y un resentimiento social que convierte en revelaciones execrables que suelta con toda naturalidad, como si fueran lo más normal del mundo, aun cuando no tenga certeza de ellas. La tarde en que los juegos se transforman sobre todo en conversación de los Gallardo con el protagonista y su hermana, el gordo empieza a hablar mal de los Compton, una de las familias privilegiadas del ingenio, y remata asegurando que Lorenza era amante del padre de los Gallardo. Poco después, la esposa del ingeniero pide que el protagonista y su hermana vayan a verla; era una mujer extraña, siempre leyendo el destino en las barajas, siempre con una actitud que atemorizaba a niños y adultos. Su hermana se las arregla como puede frente a la mujer, pero él comete una indiscreción, como en la pesadilla que años

más tarde será una de las inspiraciones de su cuento. En “Cementerio de tordos” la pérdida de la inocencia parece representarse con el mimetismo de los niños de las maneras adultas. Entonces el juego y la diversión presentan un filón oscuro donde caben las habladurías, la falsedad, las ventajas injustas, las cautelas antes innecesarias. “En cierto sentido Valverde les hizo perder una especie de virginidad al darles a conocer muchos infiernos personales” (172), dice el narrador, apuntando el carácter iniciático del cuento.

La familia Compton ocupa un lugar destacado en *Cementerio de tordos*. En la descripción que el protagonista hace de la madre, tan distinta a la que dan de ella sus muchos hijos, Pitol parece señalar la dificultad, incluso imposibilidad, de que alguien sepa la verdad. Así como supone que el ingenio de sus recuerdos infantiles diferiría profundamente de su apreciación de adulto, de niño se sorprendía al escuchar a los Compton decir que su madre estaba en todo, cuando él la veía, en el mejor de los casos, como alguien frágil e indiferente: “Tal vez, si se lo piensa mejor fuera un caso de debilidad mental” (163). El padre era un americano administrador del ingenio que el protagonista no sabe si conoció, la casa un lugar que lo sorprendió por su tamaño y disposición; del tropel de hijos y nietos recuerda algunos hechos y actitudes, y centra su atención en Lorenza, a quien describe con un detenimiento que no dedica a nadie más, ni siquiera a Valverde: no tenía la belleza de ninguna de sus hermanas, era gordita, pecosa, sin sensualidad, y aun así la preferida de todos, empezando por su familia, por ser simpática, dicharachera, el alma de las reuniones. “Le gustaba verla pasar a caballo como una ráfaga en dirección al portón que comunicaba con el resto del pueblo. Había en ella algo loco demasiado incontrolable, demasiado provocadoramente opuesto al gimiente estatismo de su madre” (165).

El día de la funesta revelación, luego de la entrevista con la señora Gallardo, el personaje va a casa de los Compton, quienes planean ir al cine. Él se queda ahí; cuando los jóvenes regresan de

la función ve a Lorenza feliz, por fin olvidada del luto por su padre, “una joven delgada, y, esa noche, hasta hermosa” (167). La muchacha se las ingenia para hablar de los Gallardo y los padres del protagonista narran una escena desagradable con la mujer; no entran en detalles, pero queda clara la mala impresión que les dio. Lorenza hace como que no le interesa y tararea sin fin uno de los temas de la película que acaba de ver: “Parecía que el vals de la viuda no la dejara en paz, que se le hubiera clavado en el cuerpo y la afiebrara...” (168).

La mención de *La viuda alegre* de Lubitsch ingresa al sentido de la escena y a la construcción del cuento. En uno de los micropárrafos que cambian el ritmo de la lectura, compuesto sólo por el tarareo de Lorenza (170), se enlazan dos niveles del relato. Por un lado, Lorenza está feliz luego de la función del cine; por el otro, el tarareo puede referir al protagonista, quien también muestra su alegría por haber encontrado el principio de su “Cementerio de tordos”. El mayor peso intertextual está, me parece, en el primer caso, porque la historia narrada en la película se teje con la de Lorenza. El luto riguroso de la viuda de Lubitsch, que alcanza incluso a la mascota negra, se transforma, luego de que la protagonista conoce al conde Danilo, en la adopción de tonos claros, que también se refleja en el nuevo falderillo, ahora blanco. La ligereza de la comedia — presente todo el tiempo, en todos los personajes: piénsese en el rey que aprecia las bromas a sus costillas cuando son divertidas —, impregna a Lorenza mientras canturrea; la muchacha nerviosa y fumadora compulsiva que el niño vio unas semanas antes, vuelve del cine plétórica y hasta bella. El tono vivaz de Lorenza se apoya, en contrapunto, en las notas graves del relato del bajo continuo, discreto y sombrío, a cargo del padre del protagonista cuando habla de la señora Gallardo. Lorenza interpreta un aria que se opaca pronto, como cuando una nube negra cubre de golpe el sol. Se escuchan unos disparos, luego el ruido espeso del aleteo y de los graznidos de “miles de pájaros enloquecidos que abandonan las copas de los árboles” (171);

Lorenza se ve rodeada de tordos y uno de ellos, enceguecido y sangrante, cae a sus pies. Lorenza, dice el narrador, se transformó de la Viuda en la Reina de la Noche. Es el principio del drama que desencadenó el gordo Valverde, que termina con la muerte misteriosa de la esposa de Gallardo, el despido de éste, la partida de Lorenza, la aparición del infiernito del protagonista al descubrir su propia debilidad; significa, también, el fin de las vacaciones felices en el ingenio.

Pitol juega con las metamorfosis de los textos dependiendo del entorno en que se insertan. Da la impresión de que los trata como a palabras, que les cambia de tonalidad con un adjetivo o transforma su ritmo con un adverbio. El *ars combinatoria* alcanza todos los planos; por eso *Cementerio de tordos* parece tan diferente al capítulo IV de *Juegos florales*. En el aislamiento, sin el tejido narrativo de la novela en la que se inserta, se da un acercamiento diferente al relato, como cuando nos detenemos a observar un detalle del cuadro. Entonces el protagonista nos cuenta su creación, “Cementerio de tordos”, e ignoramos su envidia, su incapacidad para volver a escribir, su inalterable temor a Billie Upward. Al final de *Juegos florales* lo encontramos en las mismas, sólo que veinte años más viejo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENEDETTI, MARIO. “Tres géneros narrativos”. *La novela corta: una biblioteca virtual*. Web. 18 mar 2011. <<http://www.lanovelacorta.com/tgnmb.php>>.
- PITOL, SERGIO. “Cementerio de tordos”. *Los mejores cuentos*. Barcelona: Anagrama, 2005: 149-84.
- _____. *El desfile del amor*. Barcelona: Anagrama, 1984.
- _____. *El mago de Viena*. Valencia: Pre-Textos, 2005.
- _____. *Juegos florales*. México: Siglo XXI, 1982.

- _____. “¿Un Ars Poetica?”. *El arte de la fuga*. México: Era, 1996: 174-81.
- RUIZ-VARGAS, JOSÉ MARÍA. “La complejidad de la memoria”. José María Ruiz-Vargas, compilación. *Claves de la memoria*. Madrid: Trotta, 1997: 9-13.
- SERRA, EDELWEIS. *Tipología del cuento literario: textos hispano-americanos*. Madrid: Cupsa, 1978.
- The Merry Widow*. Ernst Lubitsch, dirección. Jeanette MacDonald, Maurice Chevalier y Edward Everett Horton, actuación. MGM, 1934. DVD.

UN SUEÑO DE ESCRITURA. *ELSINORE*, EL CUADERNO

NORMA ANGÉLICA CUEVAS VELASCO
Universidad Veracruzana

La obra de Salvador Elizondo (1932-2006) se ha caracterizado por inscribirse en el seno de una literatura preocupada por definir y esclarecer el acontecimiento de la escritura, posición que comparte con la obra de sus contemporáneos, los miembros de la generación del Medio Siglo. El trabajo de esta generación estuvo determinado por una decidida renovación de la literatura mexicana de los años 60, fundamentada en un sólido cuestionamiento estético y reflexivo del quehacer literario que abrió las posibilidades de nuestra literatura a derroteros temáticos y estilísticos inusitados. La experimentación y el cosmopolitismo como acceso a la universalidad, nutridos de un profundo respaldo filosófico, alejó la obra de estos autores de los lastres de la literatura contestataria y posrevolucionaria para instalarla en otro cauce: el de la ahora ya popularizada reflexión acerca de la posmodernidad. En el marco de este pensamiento se comprende la vasta obra de Salvador Elizondo, exploradora de todo tipo de géneros y formas literarias; dentro de sus formas narrativas, especial importancia cobró su novelística, la cual constituye un parteaguas en la narrativa mexicana, si se considera la complejidad estructural de *Farabeuf* (1965) y *El hipogeo secreto* (1968). *Farabeuf* está escrita en consonancia con una visión de la escritura china, es decir, se trata de un sistema metafórico y contextual que opera a través de la dialéctica

y síntesis de contrarios, se basa también en la técnica cinematográfica del montaje, por cuya oposición de dos ideas o imágenes se ha de generar una nueva que produzca el efecto (efecto de algún sentido que sólo el lector audaz se arriesgaría a considerar como claramente expresado en el tejido textual, repleto de procedimientos laberínticos, de escrituras que no apelan ni por asomo al deslinde de géneros ni de formas); esta condición que consiste más en sugerir o mostrar que en decir, asegurar o afirmar constituye el modo de ser de la novela. No menos experimental que *Farabeuf*, *El hipogeo secreto* se ha caracterizado por jugar (haciendo gala de un humor inteligente) con el fenómeno de la escritura al interior de la propia obra, donde la ficcionalización del autor y el lector construyen un artificio literario que destruye la referencialidad inmediata al crear, *en y para* la propia escritura figuras-personajes que reclaman autonomía de sus acciones, pero que descubren para el lector (otra figura igualmente hecha de y en la escritura), con la llegada a un tiempo de la muerte del autor y la suya, que su vida es correlativa a la figura del autor. En *El hipogeo secreto* la exploración y descripción de la técnica escrituraria es el tema mismo que permite la existencia de la novela. Aspectos como estos han acentuado el carácter intelectual de la narrativa de Salvador Elizondo, de una complejidad y riqueza teórico filosófica probadas.

Como parte de una trilogía involuntaria podría cerrar este ciclo la novela corta *Elsinore: un cuaderno* (1988), que si bien comparte con las anteriores la misma actitud autorreflexiva sobre el acto de la escritura, se afianza, también, en un terreno que en el conjunto de la obra de Elizondo resulta sospechoso: la autobiografía. La memoria que retorna a la infancia hace de la autobiografía uno de los hilos conductores del relato, pero no con el vano afán de construir la vida ordinaria de un sujeto, ni siquiera para resaltar su protagonismo en una serie de acontecimientos vivenciales: no va por ahí la intención de Elizondo, quien mantiene asombro-

sa cautela al otear espacios fuera de la lupa lúdica del sueño y la escritura.

A finales de la Segunda Guerra Mundial, en 1945, a la edad de 13 años, Salvador Elizondo va estudiar como interno a un colegio militar de California ubicado a orillas del lago Elsinore, en el condado de Riverside. Poco más de 30 años después Elizondo evoca en sus diarios esa experiencia, y una década más tarde verá la luz *Elsinore*, su novela más breve, especie de *Bildungsroman* que recrea y transforma hechos vividos en esa etapa del colegio. La entrada de su diario del 1 de diciembre de 1978 es la primera remembranza de un episodio clave: la huida del internado, la cual constituirá, más tarde, la anécdota principal de la novela:

Hoy hace 32 años que me escapé de enms [Elsinore Navy & Militar School] con Fred Platner. Somos los únicos que conseguimos hasta entonces realizar la proeza. A casi todos los cogían en el pueblo, al llegar a la estación de los autobuses. Nosotros conseguimos llegar a Los Ángeles. Interesante recuerdo para mí. Durante las fiestas del *Thanksgiving* que había yo pasado en casa de Platner nos habíamos robado una botella de whisky marca Black & White que cuando regresamos a la escuela enterramos en la playa. Días después fuimos a beberla y nos emborrachamos muchísimo. No tomaron ninguna acción contra nosotros inmediatamente aunque todos se habían dado cuenta. En esa incertidumbre Platner y yo estábamos bastante angustiados pues confrontábamos la posibilidad de corte marcial. Ahora entiendo las vacilaciones de la dirección pues hubiera sido un escándalo que afectaría feamente el prestigio de la escuela y el honor militar.

El caso es que antes de que otra cosa pasara decidimos to go awol (*away without official leave*). Todavía no sé de dónde surgió la idea o la circunstancia que hizo posible nuestra evasión perfecta. (Tiempo 49).

El relato del diario continúa con el hallazgo, a orillas del lago, de un bote encallado a la deriva que les permitió cruzarlo remando, en lugar de bordearlo a pie, lo que aceleró su llegada

al pueblo y, posteriormente, tomar el autobús a Los Ángeles. El detalle de los acontecimientos que rodean esta aventura sólo los encontraremos en la novela, donde bien pueden ser obra del recuerdo o de la invención. En una de las primeras reseñas sobre *Elsinore*, aparecida en 1988, cuando se publica la novela, Alfonso D'Aquino menciona haberse dado a la tarea de buscar en el mapa la existencia de Lake Elsinore y del colegio militar ENMS, luego afirma que descubrir su existencia y su realidad es irrelevante e insustancial en el contexto de una obra literaria (38-41). Expresiones de esta naturaleza lanzadas en medio del fervor inmanentista que ha rodeado los estudios de la obra de Salvador Elizondo no resultan sorprendidas. Sin embargo, cabría añadir algunas objeciones, especialmente hoy en día cuando el carácter autobiográfico de los textos literarios ha restablecido la vigencia de los escritos del yo suscitando una nueva visión sobre la posición del sujeto en el texto. Reconocer el carácter autobiográfico de una novela corta como *Elsinore* más allá de mermar su sentido lo enriquece, particularmente desde el punto de vista de una poética de escritura a la cual se inscribe de forma deliberada. *Elsinore*, tanto como su *Autobiografía precoz* (1966),¹ oscilan entre la realidad y la ficción, una ficción siempre verosímil que logra incrustarse en el marco de la propia biografía hasta borrar sus fronteras. La posibilidad de transformación de la vida en literatura, y viceversa, es una operación premeditada que invita a ser puesta en cuestión. Innumerables veces se ha debatido el carácter

¹ *Autobiografía precoz* forma parte de una colección de biografías editadas hacia los años sesenta en Empresas Editoriales en México. Estos libros fueron hechos a petición de Rafael Giménez Siles y Emmanuel Carballo. Varios autores de la generación de medio siglo, como Sergio Pitol, Juan García Ponce, Carlos Monsiváis, Gustavo Sainz, Juan Vicente Melo, Vicente Leñero, entre otros, participaron en este proyecto. Elizondo refiere que en su autobiografía: "La crónica personal está disfrazada, envuelta en el aderezo de la elaboración literaria para que quede como una tentativa por definir la vida en un momento dado de su evolución, no para ser una cifra absoluta" (*Autobiografía* 10). En esta autobiografía Elizondo no menciona nada sobre su experiencia como estudiante en Elsinore, la cual sólo constataremos por los diarios. De alguna manera, la novela, como sus otras obras, irán llenando los huecos de esa autobiografía incompleta y temprana.

autobiográfico de *Elsinore* en el contexto de la obra de Elizondo como un rasgo opuesto o contrario a la actitud experimental e impersonal de las novelas anteriores. Pero esta obra de madurez no ignora un sistema de escritura que ya antes ha desplegado su desconfianza contra el realismo inmediato (o de referencia directa a un contexto identificable con facilidad conforme se ejecuta la lectura) y, por el contrario, persistirá en ella bajo una operación inversa: el sustrato reflexivo, que intelectualiza el fenómeno de la escritura de manera explícita en las novelas previas, se manifiesta en *Elsinore* desde la edificación de un escenario autobiográfico e íntimo donde el acto de contar la vida, la vida que se vuelve literaria en los márgenes del libro, es un modo más de reiterar la dimensión lingüística en la que se construye la existencia. Desde esta perspectiva, la escritura no se convierte en el medio para expresar, por ejemplo, la vida de un escritor en un diario, sino que es por existencia de la escritura que es posible (re)construir una imagen de autor o de artista, que sólo el lenguaje puede ofrecer. No son la vida y el lenguaje elementos que vayan cada uno por su lado; son correlatos la una del otro y viceversa.

El fragmento de diario que rememora la aventura del colegio —descubierto a los lectores veinte años después de la publicación de la novela y escrito dos años antes de comenzarla— constituye la base que antecede a la novela.² Su reiterada mención en el diario nos sitúa en uno de los polos en los que habrá de ges-

² Los diarios de Salvador Elizondo abarcan los años de 1945 al 2006, es decir, desde que Elizondo tenía 13 años y hasta unos días antes de morir. Durante el 2008, de manera póstuma y por entregas, se publicaron algunos fragmentos de los años 1945 a 1982 en la revista *Letras Libres*. Estos fragmentos de diario se enriquecen con los “Nocturnos”, publicados por la editorial Atalanta en el volumen *El mar de iguanas* (2010). Para Adolfo Castañón, quien prologa la edición citada, “*Nocturno* es una voz que no se encuentra en el diccionario de la Real Academia pero que sirve para designar o bien una suerte de reloj marítimo, o bien el espacio donde se encuentran cautivos en el zoológico ciertos animales y aves de vida nocturna. Si el ‘diario’ recoge las anotaciones realizadas a la luz del día, el ‘nocturno’ registrará los sueños, imaginaciones y percepciones sostenidos durante la noche. Elizondo es consciente de la diferencia que existe entre lo que se podría llamar ‘el orden del día’ y ‘el orden de la noche’” (24-5).

tarse *Elsinore: un cuaderno*. Elizondo vuelve a sus diarios para reconstruir esa memoria escrita. Así lo hace justo al año siguiente de su primera mención: “Sábado 1° de diciembre 1979. Hoy hace 33 años que Platner y yo nos escapamos de Elsinore. No se me ocurre nada más. Creo que lo celebraré escribiéndole a Platner una pequeña carta, a ver si lo localizo” (*Tiempo* 51). Poco más de dos años después regresa a esa obsesión que finalmente acometerá en forma de novela: “Miércoles 15. Hoy finalmente empecé a escribir lo de Elsinore. Lo haré con un programa dos páginas de mi cuaderno de borrador cada día. Creo que ahora soy más profundo que antes. Hace mucho que no escribía desde adentro. Tal vez consiga un ritmo de narración mejor que antes” (*Regreso* 57).

Entrada azarosa y fugaz que sin embargo nos remite a la necesidad de abocarse a un estilo distinto. Trabajo que le tomaría cinco años concretar.³ Un tono interior en el que la escritura se anima, no en función de una dilucidación lingüístico-filosófica —que constituyó el objeto del deseo *cuasi* académico de *Fara-beuf* y *El hipogeo secreto*—, sino de un ejercicio poético vinculado a una experiencia del lenguaje y su ritmo. En este sentido la escritura de *Elsinore* se adscribe, sobre todo, a deudas literarias, entre ellas la sostenida en el ensayo “Mi deuda con Flaubert”: “La primera cualidad de la escritura de Flaubert que me llamó la atención fue el tono. Mucho tiempo después descubrí la clave exacta de ese tono por el que en la lectura uno llega a sentirse peligrosamente cerca del autor; el tono era obtenido por la cuidadosa trasmutación de los sentimientos reales en formas aptas de ser transpuestas a la escritura” (100).

³ Al final de la novela, aparecerá la fecha: “15-XI-87”. Precisión muy acorde con el sistema de registro de la datación diarística, en la que a la vez se infiere el escenario del cuaderno. Resulta muy sugerente que Elizondo decida rubricar la escritura de su novela corta con una fecha como si su deseo fuese enmarcarla no sólo en el ámbito del diario, sino más aún en el ámbito referencial no de su vida privada, sino a la intimidad de su escritura.

Para Elizondo la novela de Flaubert es un reflejo de la vida interior y de la subjetividad de su autor, a partir de esta consigna la relación de identidad entre autor y personaje, presente en toda la novela moderna, inicia su cauce. Las palabras con las que Elizondo describe la poética de Flaubert son la mejor definición que podría tener *Elsinore*: “introduce una medida de rigor racional en el aparente dislocado discurso de los sentimientos y de la imaginación; conduce esta dimensión del espíritu poético a las reglas despiadadas de una retórica imperceptible pero omnipresente y nos hace sentir, tal vez con demasiada insistencia, esa identidad” (101). *Elsinore* es también un ejercicio de mediación entre la nostalgia, el lenguaje y la propia memoria literaria. A la deuda con Flaubert se suman otros autores: Ernst Jünger, Marcel Proust y James Joyce. La novela corta de Elizondo abre con un epígrafe de Jünger:

Todos vosotros conocéis la profunda melancolía que nos sobrecoge al recordar los tiempos felices. Esos tiempos que se han alejado para no volver más y de los cuales estamos más implacablemente separados que por cualquier distancia. Y las imágenes de la vida son más seductoras todavía vistas en el reflejo que nos dejan, y pensamos en ellas como en el cuerpo de una amada difunta que reposara bajo tierra y que de pronto se nos apareciera, como un luminoso espejismo (*Elsinore* 8).

La cita pertenece a la novela *Los acantilados de mármol* (1939), que ha sido considerada como denuncia disfrazada contra el nazismo. Ernst Jünger en su diario alude a ella como una especie de sueño o presentimiento, más bien casual, sobre el futuro bélico de Alemania (2-04-1946). Además de la dimensión evocativa que proporciona la cita, como justificación del tono melancólico del relato que leeremos, es una clave velada en *Elsinore* donde el fin de la Segunda Guerra Mundial constituye también un discreto telón de fondo. El epígrafe nos brinda una idea del verdadero sustrato que anima este ejercicio narrativo el cual proviene, sobre

todo, de una filiación literaria. En *Elsinore*, lo vivido y lo leído tienen la misma legitimidad para construir un espacio autobiográfico y, en suma, un espacio literario. Marcel Proust y James Joyce también forman parte de esa filiación, si consideramos los dos métodos en los que se gesta la novela corta de Elizondo: la evocación y la invocación.

En el ensayo “Evocación e invocación de la infancia” Proust y Joyce le permiten a Elizondo describir, desde la literatura, lo que considera esas dos vías mediante las cuales los adultos vuelven a la inocencia de la niñez. La evocación es un vínculo entre el presente y el pasado que se forja mediante la identidad de las sensaciones, es decir, mediante la asimilación del recuerdo de las sensaciones experimentadas en el pasado. Sin embargo, como dirá un proustiano Elizondo: el tiempo pervierte las sensaciones en la memoria y su validez está más determinada por la sensación actual, situación que sólo obra por medio del cuerpo y sus reacciones. La invocación, en cambio, se asocia con la presencia cabal del concepto que involucra a lo pasado; está relacionada con la posibilidad de nombrar, como a modo de conjuro; es el acto de declarar las palabras que nos instalan en la concreción de ese pasado, es el proferimiento de una fórmula verbal que lo hace presente (*Cuaderno* 16-39). *Elsinore* constituye ese juego simultáneo entre la evocación y la invocación, su poética es un vaivén entre ambos métodos. Esta simbiosis se revela desde el inicio de la novela:

Estoy soñando que escribo este relato. Las imágenes se suceden y giran a mi alrededor en un torbellino vertiginoso. Me veo escribiendo en el cuaderno como si estuviera encerrado en un paréntesis dentro del sueño [...] Las palabras que escucho mientras sueño que escribo parecen venir de un más allá, desde una vigilia remota en el tiempo y en el espacio, y aunque las oigo con claridad no las entiendo, como si estuvieran dichas en una lengua vestigial o ya olvidada (9).

La evocación que nos permite “colocarnos en una situación propicia a la reexperiencia de las sensaciones” (*Cuaderno* 18), tiene

lugar en la bruma engañosa del sueño que, de pronto, cobrará certeza en el cuaderno escrito. El cuaderno de *Elsinore* es un *collage* de imágenes y lenguajes, de retazos ficticios y reales, que articulan, entre todos, una historia bien dirigida: la huida del colegio como símbolo de entrada a la juventud y reconocimiento del deseo y, por tanto, de pérdida: de la infancia y su memoria. No hay duda posible, la evocación tiene un fin y éste no es otro que el de la escritura prístina, esa que habita no el libro sino el cuaderno: lugar donde se dan cita las experiencias, los anhelos y los deseos. Cuaderno y diario confundidos por una memoria que únicamente logra recuperarlos cuando los dirige a la maquinación del espacio literario.

La escritura del cuaderno en el interior de un sueño de escritura es el ejercicio por el que se aprehende y se recupera el tiempo perdido. El cuaderno es el que da coherencia a la vida, el que la ordena y le confiere, a la distancia, un sentido épico asociado con la victoria, pero también con el fracaso. Este aspecto se relaciona con el sutil manejo del tema de la guerra que cruza la novela, que la va inundado imperceptiblemente para demostrar una complicidad generalizada y un olvido del terror.

Los signos de la guerra están presentes desde el inicio. Cuando Elizondo arriba al aeropuerto de los Estados Unidos, el sitio está repleto de soldados sanos y heridos, enfermeras y propaganda de la guerra. En la mayoría de las casas penden estrellas doradas o plateadas que anuncian la muerte o el combate de los miembros de la familia. En la casa de la tía de Salvador, la primera en recibirlo, el cuarto de su primo muerto en la guerra permanece intacto, sobre su escritorio una daga con las siglas de la ss.⁴ Su mejor amigo, Fred, también tiene a su hermano en la guerra,

⁴ La ss, siglas del escuadrón de defensa militar y de seguridad de la Alemania nazi, poseían diversos objetos que los identificaban, entre ellos sus dagas: Los soldados norteamericanos al registrar el cuerpo de un soldado alemán caído o prisionero tomaban su daga como preciado botín. Del mismo modo que los soldados alemanes requisaban el Zippo de los norteamericanos, un encendedor metálico de esa popular marca. Ambos objetos son mencionados en la novela pero la daga será un símbolo recurrente en todo el relato.

sin noticias de su paradero; de su recámara hurtarán el whisky el día de gracias y con él se emborrachan en el colegio, otro tanto lo entierran en la playa y se lo venden al Yuca y a Diosdado, emigrados mexicanos, trabajadores del colegio. Salvador y Fred, temerosos del castigo y de la pérdida de las vacaciones a causa de la borrachera, emprenden la huida, pero el gozo de esta aventura sólo será de un día y de una noche en que a plenitud disfrutan de la ciudad. A su regreso los espera la noticia de que Diosdado, ebrio, asesinó a su amigo el Yuca a puñaladas “por chaparro y porque se le había dado la chingada gana”, seguramente con su propia daga de la ss, que también posee. Los chicos se salvan de un castigo ejemplar. Pasa el tiempo, y al final de la novela llega la graduación. Salvador, que por azar en el intercambio debe regalarse a sí mismo, se ofrece una daga de la ss, como la de su primo, como la de Diosdado. Tiene quince años y esa daga es el símbolo de entrada a la juventud y, a la vez, una forma de complicidad con una guerra apabullante, injustificada. La seducción de las imágenes nostálgicas es un espejismo de la crueldad inconsciente y del fracaso que subyace en todo acto. Las vertiginosas imágenes se suceden como en una yuxtaposición fílmica: personajes de la cultura popular de los Estados Unidos de Norteamérica, el cine, la música, las marcas comerciales, los restaurantes, todas van dando testimonio de un momento histórico invocado en los nombres: “Al final de cuentas no serán sino los nombres los que nos conduzcan a la recaptura del tiempo perdido, porque en ellos, a través de la historia —es decir, a través del tiempo— hemos de llegar a la figuración completa, a la reconstrucción perfecta de lo ya perdido (*Cuaderno 24*).

“Elsinore” es la palabra mágica que dará nombre a esa experiencia adolescente. La gran cantidad de frases intercaladas en inglés son los conjuros de esa invocación; un vocablo que en su idioma original destituye el tamiz mediador de la nostalgia evocativa para instalarlos, de manera directa, en el pasado de aquel país extranjero. Un ligero *spanglish* que también invade su diario

de 1945: “Thursday, January 4, 1945. Pronous words correctly and to what the words mien. Be abel to read clearly so all can understand” [sic] (*Diarios* 49).

A esta misma lógica obedecen las expresiones desgarbadas de los personajes, el registro puntual de una oralidad adolescente, en apariencia descuidada y repentina. Pero esta inserción “literal”, a la manera de la invocación joyciana, no está exenta del mecanismo evocativo proustiano, intercalado a lo largo de la novela, a través de una voz narrativa lejana que valora y sopesa los diversos momentos del relato y que es también con la que se abre la espesura del sueño dentro del sueño para acentuar la poética del grafógrafo.

Elsinore es un “cuaderno de escritura”, como el nombre de su libro de ensayos, un “cuaderno de borrador”, como alude en su diario. La figura del cuaderno, que constituye el subtítulo del libro, está asociada con el develamiento de la escritura como práctica íntima, en la que se ha gestado la vida. Como muestra, los más de 91 cuadernos que registra el archivo personal de Elizondo. En la obra de este autor, los cuadernos conforman su biblioteca biográfica: el verdadero archivo de la memoria. En su diario de 1963 deslinda algunas de sus categorizaciones: cuadernos de viajes y apuntes, diarios metafísicos, diarios de tareas literarias, diarios heterogéneos, álbumes, diarios imaginarios, cuadernos secretos, etcétera, donde, además, diario y cuaderno son indistinguibles.

En *Elsinore*, la idea del cuaderno remite a la posibilidad del ensayo y el error; la posibilidad de sumar y eliminar lo escrito. Es un escenario de la intimidad que precede al libro en su dimensión pública y de reconocimiento. El cuaderno es lo íntimo, lo inmediato, lo que guarda su estatuto de apunte. Una unidad fragmentaria como la memoria. Constituye una clave de la novela corta: una historia en estado intermedio, un cortometraje, un relato que no llega a ser totalizante. *Elsinore* conserva un hilo argumental claramente definido que, cuando apunta a otra historia, lo hace en calidad de asomo, sin crear otro universo narrativo donde habiten nuevos per-

sonajes. No hay desperdicio en las descripciones ni prolongación de la tensión discursiva más allá de la que exige la conservación de la verosimilitud. En tanto novela corta, cabe preguntarse por la aparente sencillez con que puede leerse a pesar de ser, como se ha dicho aquí, una novela que, al igual que las dos anteriores escritas por Elizondo, al tiempo que cuenta una historia y urde una trama, construye la historia de su escritura: *Elsinore* es el cuaderno, el diario que comienza a escribirse en 1945, que persiste en la memoria y se prolonga por más de 30 años en una suerte de ejercicios lingüísticos de imágenes literarias y sentidos simultáneos y opuestos: la vigilia y el sueño, la memoria y el olvido, la palabra y el silencio, la realidad y la ficción, “lo familiar y lo desconocido”. *Elsinore* afirma la realidad de la literatura a partir del acto de ficcionalizar la vida, eleva la vida al espacio de la obra y hace de ésta arte y literatura. La literatura se convierte así en otra forma de consumación de la vida.⁵

La condena del escriba, del “llenador de cuadernos” y sobre todo, del grafógrafo, que escribe y se ve escribir, se traslada a *Elsinore* para lograr, por fin, concluir: “Era yo muy feliz entonces. Ahora me parece un sueño agotado, igual que la memoria, la escritura, la inspiración, la tinta y el cuaderno” (82). *Elsinore* es la escritura del sueño, del sueño de la vida, de la vida que es un sueño. Sueño inagotable dentro de otro sueño.

⁵ Sobre los modos sorprendidos en que los recuerdos, la memoria y la escritura se confunden, los *Nocturnos* de Elizondo son, sin duda, tierra arada, lista para el cultivo de una escritura libre de ataduras genéricas: “Trata lo más que puedas de no ser literario. Procura ser preciso, refinado, poético. Ni hablar. Lo recuerdo: el aeropuerto de Los Ángeles. La casa de mi tía en la punta de la colina donde terminaba la calle 5^a, un lugar en verdad privilegiado. [...] Estaba claro, todo indicaba que mi primo había muerto en la guerra. Era la época en que todos los mexicanos de la clase media teníamos algún pariente que vivía en LA, de los que se habían ido para allá durante la revolución.

En la noche, ya en la cama, la palabra ‘revolución’ es completamente ridícula. Empieza a cobrar sentido al amanecer. Esos que entonces eran llamados los ‘exiliados’ se diferenciaban, entonces, de ‘mexicanada’ y de los ‘pachucos’; ahora tengo entendido que todos son ‘chicanos’ y forman parte de la gran comunidad ‘hispanica’... Pero entonces...” (*El mar* 200-1).

Leer la tercera novela de Salvador Elizondo es colocarse, a un tiempo, en la periferia y en el centro de su obra. Es también experimentar el simulacro de una escritura otra respecto a *Fabreuf* y a *El hipogeo secreto: Elsinore* es en apariencia menos caótica, menos violenta, menos experimental y sin embargo conserva esas tres características que hemos reconocido en las dos novelas anteriores, y es quizá por esa dificultad soterrada que se convierte en la más alucinante de las tres.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CASTAÑÓN, ADOLFO. “Prólogo”. *Salvador Elizondo. El mar de iguanas*. Girona: Atalanta, 2010: 9-27.
- D’ AQUINO, ALFONSO. “Elsinore de Salvador Elizondo”. *Vuelta*, diciembre (1988): 38-41.
- ELIZONDO, SALVADOR. *Autobiografía precoz*. México: Aldus, 2009.
- _____. *Cuaderno de escritura*. México: FCE, 2000.
- _____. “Diarios (1945-1948)” *Letras Libres X.110* (feb 2008): 39-41.
- _____. *Elsinore: un cuaderno*. México: FCE, 2001.
- _____. “Mi deuda con Flaubert”. *Camera lucida*. México: Joaquín Mortiz, 1983: 99-103.
- _____. “Nocturnos”. *El mar de iguanas*. Girona: Atalanta, 2010: 181-315.
- _____. “Regreso a casa. Diarios 1981-1982”. *Letras Libres X.118* (oct 2008): 52-7.
- _____. “Tiempo de escritura. Diarios 1977-1980”. *Letras Libres X.117* (sep 2008): 46-52.
- HOLTZ, KARL. “Entrevista con Salvador Elizondo”. *Iberoamérica* 58-59 (1995): 122.
- JÜNGER, ERNST. *Radiaciones. Diarios de la Segunda Guerra Mundial*. Andrés Sánchez Pascual, traducción. Barcelona: Tusquets, 1989.

LEJEUNE, PHILIPPE. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid:
Megazul-Endymion, 1994.

V. RUPTURAS Y CERCANÍAS

FRANCISCO TARIO Y LA NOVELA CORTA

ALEJANDRO TOLEDO

La obra de Francisco Tario (1911-1977) abarca casi todos los géneros literarios. Aunque se considere el cuento fantástico como la columna vertebral de su escritura con títulos como *La noche* (1943), *Tapioca Inn: mansión para fantasmas* (1952) y *Una violeta de más* (1968), intentó un par de veces la novela en *Aquí abajo* (1943) y *Jardín secreto* (1993), la minificción o greguería en *Equinoccio* (1946), incluso el teatro en *El caballo asesinado y otras piezas teatrales* (1988), sin contar algunos textos que se resisten a las clasificaciones como *Acapulco en el sueño* (1951, con fotografías de Lola Álvarez Bravo), *La puerta en el muro* (1946) y *Breve diario de un amor perdido* (1951). Estos dos últimos libros podrían considerarse como aproximaciones a la novela corta. No obstante, habrá que indagar si esa definición genérica es adecuada.

En su mayoría, los críticos no han sabido cómo abordar estos trabajos. Leídos como cuentos, provocan incluso rechazo. Para Vladimiro Rivas Iturralde, por ejemplo, en *La puerta en el muro* prevalece la arbitrariedad, el capricho; se trata, dice, de un relato largo desmadejado en el que es fácil perder el hilo conductor. Y al *Breve diario* el mismo Rivas Iturralde lo considera como el más desafortunado de los cuentos de Tario, por no serlo, ya que no

cuenta nada: “Todo se reduce a un largo y pausado lamento por la amada ausente y una que otra evocación” (15).

Para Luzelena Gutiérrez de Velasco, por su permeabilidad genérica con grandes dificultades cabrían estos textos en el rubro de relatos. Vicente Francisco Torres describe *La puerta en el muro* como “una larga fantasía, sin comienzo ni final bien definidos” (109); y cree que el *Breve diario*, a pesar de su intención lírica, “no pasa de ser un conjunto de añoranzas que a menudo caen en el lugar común” (110). Gabriela Ordiales, al fin, define *La puerta* como un texto desconcertante, “mosaico de diferentes formas narrativas” (23), y ubica al *Breve diario* simplemente como prosa poética.

Se rechazan como cuentos porque no lo son. El desconcierto crítico viene así de la posible desubicación genérica. ¿A qué nos enfrentamos? Antes de iniciar el análisis, considérense sus características externas: *La puerta en el muro* se editó en la colección Lunes, de Pablo y Enrique González-Casanova, con viñetas de Fernando Castro Pacheco y un prólogo de José Luis Martínez, y llega a las 60 páginas; el *Breve diario*, por su lado, se publicó en Los Presentes, colección a cargo de Juan José Arreola, con dibujos de Antonio Peláez, y cubre, en una caja tipográfica muy aireada, noventa páginas.¹ Para el género que nos ocupa, ambos tienen a su favor el no ser parte de un conjunto, son excepciones en un territorio narrativo como el de Tario en sí mismo excepcional. Comparten además la presencia de José Luis Martínez, uno de los pocos críticos en acompañar a Tario en su escritura, quizá su lector más fiel y acaso también el más severo. En el primer caso, Martínez escribe el prólogo; en el segundo, cuida la edición.

El prólogo de *La puerta en el muro* puede dar algunas señales que ayuden a iniciar esta navegación. Se refiere Martínez a la que era entonces la obra anterior de Tario, *La noche y Aquí abajo*; y anuncia el *work in progress*, “una prolija novela y una extraña

¹ Las citas provienen de estas ediciones.

y bien construida pieza teatral” (Tario, *La puerta* 5), posiblemente resabios de una primera etapa desconocida o germen de aquello que se daría a conocer de manera póstuma.² Se habla además del temperamento experimental del autor al decir que las obras de Tario prefieren “antes que continuar una tradición, crearla por sí mismas aunque tal atrevimiento implique múltiples tanteos y no pocas dificultades” (Tario, *La puerta* 6).

Cita Martínez un artículo suyo, dedicado a *La noche*, en el que destacaba como peculiar en Tario el cultivo de lo grotesco, “esa exploración de la infamia y de los túneles del espanto y la angustia de donde podría extraer sin duda sus más ricas creaciones” (Tario, *La puerta* 7), y agrega como un elemento nuevo, tal vez aportado por *La puerta en el muro*, “un afán de pureza y de libertad” (Tario, *La puerta* 7).³

Intenta Martínez hermanar a Tario con autores como Villiers de L’Isle-Adam, Barbey d’Aurevilly e incluso el Marqués de Sade, pero el propio Tario lo remite a otra zona literaria, la de los novelistas rusos y a D’Annunzio. Insiste Martínez en encontrarle una parentela distinta e imagina a Tario acompañado por el Jules Renard del *Diario* y el conde de Lautréamont, un “Jules Renard al que le sobrara aún cierta dosis de humor negro para encontrar su conmovedor equilibrio de ternura y crueldad; y un Lautréamont afortunadamente menos tumultuoso y repelente” (Tario, *La puerta* 8).

Acaso esta postura crítica, sobre todo la petición de equilibrio, fue atendida por Tario, quien en ese año de 1946 se encontraba en plena exploración de sus posibilidades expresivas, pues además de *La puerta en el muro*, que era algo distinto a *La noche* y *Aquí*

² En sus comienzos, Tario trabajó una novela de la que sólo se conoce el título: *Los Vernovov*, al parecer influida por los novelistas rusos; dejó inéditas tres obras de teatro y la novela *Jardín secreto*, publicadas póstumamente, que se presume fueron escritas en la etapa final de su vida.

³ Véase Martínez (232-7). En esta obra, publicada originalmente en 1949, reúne el crítico e historiador la reseña de 1943 y una versión periodística del prólogo.

abajo (que son en sí mismos como el sol y la luna, en un caso un asomo arriesgado al relato fantástico y en el otro algo no muy lejano del realismo o hasta el costumbrismo imperante), daría a conocer el volumen de prosa fragmentaria, o escritura heterodoxa (como se le calificaría hoy), que es *Equinoccio*.

El párrafo final de José Luis Martínez cierra con una descripción de la obra prologada; vale la pena detenerse en esas líneas:

En relatos como *La puerta en el muro* las diferentes formas narrativas se mezclan libremente; narración, diálogo, soliloquio y quizá memorias del protagonista se entrecruzan en una sinuosa corriente cuyo propósito más claro es la creación de una atmósfera espiritual y el asedio a la psicología de un personaje. Por ello no hay propiamente un principio y un fin, un desarrollo, en este relato; hay un contacto lleno de complejidades con un personaje y sus peripecias, que, si comenzarán por extrañar al lector, concluirán por atraerlo a su inquietante juego del que surge un mundo oscuro y no menos rico de humor que de tragedia (Tario, *La puerta* 8-9).

Está primero la consideración de *La puerta en el muro* como relato. Tario sabía muy bien lo que era el cuento, que desarrolla en sus formas básicas, o canónicas, en *La noche*: un punto de partida original (como el dar vida a un objeto, que podría ser un féretro o un traje gris, y describir su afán de integrarse a la vida común), el estallamiento de un conflicto y su resolución sorprendente o delirante. Impera la anécdota, que debe ser clara o simple, no la técnica. La buena fortuna no acompaña siempre a Tario en esa empresa; en “La noche de la gallina” olvida que un narrador en primera persona, en este caso el animal del título, difícilmente podría contar su muerte por envenenamiento y la muerte ulterior, por la misma vía, de aquellos para los que sirve como cena. *La puerta* no transita por ahí, la anécdota es difusa y no se intenta sorprender a los lectores.

Martínez distingue en *La puerta en el muro* las diversas formas narrativas que se mezclan con libertad en una corriente si-

nuosa, cuyo propósito final es doble: la creación de una atmósfera espiritual, por una parte, y el asedio a la psicología del personaje, por otra. O las dos cosas mezcladas: la atmósfera espiritual como reflejo de una psicología.

Todo esto diferencia a *La puerta en el muro* de lo que intentó su autor con anterioridad, incluso en *Aquí abajo*, novela de extensión y calidad regulares que se asienta, como se dijo antes, en varios “ismos”: realismo, costumbrismo, localismo...⁴ En cuanto al otro título del año 1946, *Equinoccio*, comparte la práctica del fragmento, allá desatada y aquí, en *La puerta*, no con una situación narrativa propiamente dicha sino un *leitmotiv* simbólico: el del hombre que camina por una larga avenida hacia un muro en cuyo centro hay una puerta, como lo propone el párrafo inicial: “Hay un trecho largo hasta aquella puerta y, quien no conozca bien el camino, corre el riesgo de extraviarse”.

Se trata de 21 fragmentos de extensión variada, desde tres o cuatro líneas hasta varias páginas. El primero, por ejemplo, abarca poco más de cuatro páginas y describe una ciudad en el ocaso como escenario estático, sin vida ni movimiento:

Primeramente las calles son anchas, planas, sin árboles, blanqueadas por el sol y el polvo, con altos edificios azules, rosados o grises; no hay jardines por los alrededores y las casas se levantan sobre la misma acera formando una doble muralla de piedra cuyo objeto nadie conoce. Son numerosas las calles, aparentemente iguales y corren hacia un solo punto lejano, como los tallos de un ramo de flores en un florero. Mas, a merced que se avanza en la infinita y calurosa tarde, las casas se hacen pequeñas, los colores se atenúan

⁴ En *El Hijo Pródigo*, Celestino Gorostiza valoró positivamente esa novela, al considerar que “los dos caracteres centrales, por no decir únicos, de la novela, son personajes reales, vivos, de la clase media mexicana, observados al natural primero, a través de una lente de aumento después y, finalmente, cuando ya el lector ha podido percatarse de las sinuosidades de la piel y del flujo y reflujo de la sangre, a la luz de los rayos X para que nada, ni el esqueleto y armazón de esas mentes torturadas, escapa al bisturí implacable del autor” (54). Ve a Tario acaso como parte de la tradición realista imperante; no establece contrapuntos con *La noche*, libro que confiesa desconocer.

y uno experimenta el primer impulso en todo el día de levantar los ojos y mirar al cielo. Ya recorrido un buen trecho, no hallaréis sino una calle.

Una ciudad que es laberinto de piedra, y por las muchas calles polvorientas y solitarias se llega a una última calle o avenida central que conduce a un muro... Se diría que no se trata de una ciudad real sino de la ciudad que puede experimentarse durante el sueño. No está abandonada porque al anochecer las luces de las casas se encienden, “mas también lo están las estrellas arriba y nuestra incomodidad en la noche no es por eso más benigna”. Y se considera que la lluvia (“si algún extraño día lloviera”) podría revivir ese paisaje ahora yerto. Alguien diría entonces: “Puesto que llueve es señal de que podemos reanudar nuestras labores” (frase que se repite más adelante como una resonancia).

Se reanudan esporádicamente esas labores “de ordinario durante las grandes fiestas de la Primavera”; en esos días la juventud, el amor y el canto alegre de los pájaros parecen prometer a los hombres: “Es bello y admirable vivir, ¿quién lo duda? Tomad vuestras pasiones, hasta el último impulso de vuestra sangre, y dejad la razón en casa. Reuníos pronto con nosotros, pues, contra lo que se supone, la vida es fecunda y pródiga, imperecedera la alegría y sumamente razonables y justas las ilusiones del hombre”.

La puerta al final de la calzada parece ser un posible acceso a esa otra vida no yerta, y en ese primer fragmento, que va del pesimismo a la esperanza, se despierta la posibilidad de llegar a ella y abrirla: “¡Quién quita y hoy sí sea el día!”.

El comienzo es un umbral hacia el relato. Una vez planteada esa posibilidad simbólica de la apertura se da entrada a fragmentos de estilos y tonos diversos unidos por esa imagen de un “yo” que camina hacia la puerta del muro y que en su andar recuerda.

El paisaje con el que arranca el relato es más interior que exterior, en él se dibuja una “atmósfera espiritual”, como bien dice José Luis Martínez, más que una situación narrativa concreta. En

el fragmento final, el número 21, se vuelve a ese paisaje; lo que ha revivido retorna al estado anterior: “Dura tan poco la lluvia que la calle es ahora más polvorienta que antes. El lodo se ha resecado, los troncos se han ensanchado otro poco y el color de los tejados es prácticamente irresistible”.

La pesadez habita de nuevo a esa ciudad sin nombre; el único movimiento es el de ese ser, el protagonista del relato, que camina hacia una cita, que parece ser la última, con la puerta en el muro: “Verdaderamente lo único que me preocupa ante la inminencia es que al otro lado de ese muro y esa puerta continúe la calle polvorienta y desolada. Nadie puede anticipar —a pesar de todas las conclusiones— hasta qué punto un amo puede ser cruel y despiadado con sus subordinados”.

A estas alturas del relato, ese amo puede ser Dios (o el Destino), y el camino hacia al muro es también el camino de la vida hacia la muerte. Por ello la crítica habla de los ecos existenciales a los que parece atender Tario en *La puerta en el muro*.

Lo que hay en medio, entre el fragmento 1 y el 21, un poco a lo *Rashomon* (tanto el cuento de Akutagawa como el filme de Kurosawa), es una lluvia de instantes en los que se cifra la existencia, referidos sobre todo al encuentro amoroso, bajo la certeza de que “hay algo secreto y común, mudo, terrible, en la convivencia prolongada de las gentes”. En el fragmento 2 atestiguamos una despedida; ese parece ser el punto en donde nace la visión de “una calle extraordinaria, cubierta de polvo, sin perros ni hombres ni un pájaro en el espacio y que se bifurcaba en el horizonte”. En el fragmento 3 se habla de una amante, la primera, “una mujer sin importancia y con demasiado vello en las piernas”. En el 4 se recuerda la infancia y aquella frase del Catecismo que ordena “amar a Dios sobre todas las cosas”, por la que el niño protesta. “Si te contara”, dice a la madre, “que te amo a ti infinitamente más que a Él, ¿qué dirías?”. Se sigue por ahí, por los recuerdos infantiles, entre otras impresiones sueltas, hasta llegar a otro fragmento extenso, el número 9, cuyo escenario es un ca-

baret de mala muerte en un pueblo de la costa. De mala muerte, en efecto: sale el personaje de una etapa autodestructiva, “una época sórdida y grave, angustiosa y sombría, que pudo llevarme a la muerte”, de la que esa noche en el cabaret parece ser una recaída. Conoce ahí a una dama que lo impulsa a beber y a perderse; caminando con ella en la playa, planea un suicidio y un crimen... pero sólo ella muere, ahogada, “y no deja de inquietar a uno por las noches la visión de aquel vestido nocturno que se alejaba sobre las aguas revueltas igual que una barca colmada o unos negros labios que sonríen”.

En Tario es común el contraste entre lo terrible y lo grotesco; el narrador iguala la desaparición de la dama con el recuerdo de que a su padre le triscaban siempre los zapatos, como si se tratara de dos hechos tristes de su pasado. Luego, fragmento 11, teje algunas ideas en torno a la pregunta de por qué o para qué se escribe: “Y con una sola línea entre las cejas, con las puntas de los pitillos en dos hileras, pónese uno a estrujarse el corazón y la cabeza buceando en la horrenda vida de los hombres”. Como en las despedidas amorosas, también ahí, en la escritura, reincide la imagen o hilo conductor de “la somnolienta callejuela de polvo donde no se ve a nadie”.

El vagar es también un divagar, por los abandonos o los desencuentros. Otro fragmento largo es el número 15, narración de una ceremonia religiosa pueblerina vista por un agnóstico y en cuyo contexto se da un nuevo contacto amoroso que durante algunos párrafos hace que dos caminen, sin saberse proteger, por esa calle infértil recurrente, como soledad de uno, al principio, y soledad de dos, al fin.

El penúltimo fragmento largo, número 19, trata de Yumi, el jorobado, que visita al narrador en su estudio, y cuya historia romántica parece resumir, aunque de un modo algo salvaje, el entendimiento del amor como una lucha cruenta. El visitante fija, primero, una curiosa posición frente a la literatura: “Yo no tengo

fe en las historias, tú sabes. Las historias se leen y a lo mejor nos divierten, siendo que si las vivieras te partirían el alma. Tú inventas una deliciosa historia y la gente te lo agradece; pero nadie sospechará ni remotamente cuántas lágrimas derramaste al escribirlas o qué alegría te embargaba entonces”. Y: “Por el contrario, cuentas una historia que te ha ocurrido y la gente te aparta de un manotazo. O ni atiende como fuera debido. Puede ser que dependa de que no cuentas las cosas con la propiedad que el buen gusto exige. ¡Pues mucho peor, entonces! Quiere decirse que el interés de las historias está en las palabras. ¡No lo entiendo!”.

Esto es un preámbulo para que Yumi refiera sus tribulaciones de la jornada anterior: una promesa a la esposa que no pretendía cumplir (montar una joyería), una borrachera más, el regreso a casa y la violencia de Yumi contra la pobre mujer reumática que le implica, a él mismo, un gran esfuerzo físico:

Nadie habrá golpeado a un ser humano de esa forma. Ni se defendía; pero podía muy bien haberme matado. Y esto me exasperó más. Mientras la azotaba me venían a la cabeza ocurrencias extrañas: mis zapatos hechos una lástima, la nalga de mi mujer con el reuma, las espinas del pescado y un policía que decía por decir algo: “Pon sin falta lo que te propones para que tu mujer pueda tener una sirvienta”. Es natural que me fatigara y que la piel se le llenara de cardenales. Me dolían los huesos.

Yumi se arrepiente de ese arranque, doloroso también para él, y acude con el narrador para que le preste dinero y poder obsequiar a la esposa unos crisantemos. Confiesa, no obstante: “Y volveré a pegarle cualquier día de éstos, no hay remedio. ¡Hasta con un garrote! Bueno, pues así lo han hecho a uno”.

Lo que da nueva lectura a una sentencia, o “voz”, del argentino Antonio Porchia: “El amor que no es todo dolor, no es todo amor”, por lo general vista desde el lado del que acompaña el sufrimiento, no del que a la vez lo provoca.

Más allá de la cuestión técnica de si se trata o no de novelas cortas (y aunque es posible que la respuesta sea afirmativa), será interesante presenciar ahora cómo dialoga *La puerta en el muro* con el *Breve diario de un amor perdido*. Un lustro más tarde, ¿seguirá el autor considerando el abrazo amoroso como suma de abandonos e incluso como un combate feroz?, ¿continuará concibiendo la escritura como inmersión en la horrenda vida de los hombres?

El libro tiene su génesis, referida no en el texto sino por Antonio Peláez, hermano de Tario:

Creo que le llevó mucho tiempo saber quién era; tenía un impedimento: su llamativa presencia. Era muy extravagante. Esto lo distrajo. De pronto se apasionaba por una mujer que casualmente aparecía frente a él. Así le ocurrió en Zitácuaro: una muchacha de cabellos largos y lacios le causó gran confusión. “¿No te parece maravillosa?”, me dijo. En ese viaje yo le acompañaba. Estuvimos mucho tiempo en Zitácuaro, tomando el sol, charlando [...]. Fue en una de estas ocasiones cuando apareció aquella extraña joven de larga cabellera, cuya presencia alivió a Paco de sus aprensiones de solitario. Tras este encuentro pasó dos o tres días con un ánimo inmejorable; viéndolo así, le dije: “Debo regresar a México, tengo mucho trabajo”. Fue tal la pasión, que esa historia se mantuvo durante un año y dio origen a *Breve diario de un amor perdido* (González y Toledo 74-5).

Era una relación extramarital; en la Ciudad de México, el lugar elegido para las citas clandestinas fue el Panteón de Dolores... Estas informaciones acaso nos acercan a un libro no sostenido por historia alguna; en el paisaje inicial de montañas y ríos puede pensarse en Zitácuaro, y la persistencia de la imagen de un amor que crece entre las tumbas nos remite al escenario de los últimos encuentros. Se diría que su género es el discurso amoroso o la evocación romántica, y por ello puede vérselo como más cercano a la poesía que al relato: el poema no cuenta sino canta. En tal sentido el *Breve diario* es acaso más un proseario (reunión de poemas en prosa) que una novela corta.

El punto de arranque es la separación de los amantes. Esto aliena una escritura que funciona como despedida o exorcismo y al mismo tiempo constancia o tributo de algo que aunque efímero o ya distante no perecerá. No se explica en el *Breve diario* el porqué de la separación; ésta se da como un hecho, y la primera persona (un “yo” que no narra sino evoca) tampoco se detiene en los detalles anecdóticos de la relación (cómo se conocieron, quiénes eran, cómo se realizaban los encuentros, por qué dejaron de verse...) sino en los momentos emotivos de cuando la pareja estaba reunida y en la nostalgia de ese ahora que es lejanía. No hay una muerte que separe a los amantes, como en *Aurelia* de Nerval; la pérdida no tiene explicación, es hasta cierto punto irracional, pero ha ocurrido, está ocurriendo, a medida que el diario se escribe. Son quizá las barreras invisibles que separan a los amantes; o es la sociedad la que impone sus reglas o castigos: “Porque tú y yo no nos pertenecíamos; lo sabían ellos. Rememora si no cómo en cada fugaz encuentro había un horrible hálito de despedida. Y para encontrarnos era menester recorrer diariamente un más largo trecho. Acuérdate, repito, cómo en los últimos tiempos llegábamos extenuados”.

Podría especularse: Tario no podía hablar abiertamente de una relación extramarital porque estaba de nuevo con Carmen Farell, su esposa (que habrá seguido a la distancia el engaño), y creó por ello, o por ella, un discurso “literario” más sujeto a sensaciones y metáforas que a historias concretas que acaso no podían ser reveladas. Posiblemente esta vigilancia conyugal afinó en Tario la pluma (como ocurre con los escritores en regímenes autoritarios, cuando con recursos retóricos muy finos evaden la censura), hasta anclarlo en los abismos de lo poético:

Te amo aquí, en mi paciente espera, en mi soledad helada, en mi aterradora búsqueda. Agua entre hojas, te amo, cruz de hierro, primaverales aguas.

Y no te amo como parte de un espléndido mundo vivido, sino como sólida promesa de un incongruente firmamento.

No obstante, recordar un poco es anclar inevitablemente en el enigma. Lo circular es lo obligado y con una mano apreso a la mujer que eres y con la otra a esta mi dulce incongruencia.

Como la fronda das sombra y vuelves venerables los caminos.

En mí te quiero — con un nuevo nombre que nadie haya pronunciado.

Con un mundo nuevo asimismo que jamás nadie haya intuido. Inclínate sobre el agua y ella te explicará lo que deseo que sepas. Justamente el agua, en su corazón adormecido, guarda el escondido secreto.

Incluso la construcción común de la prosa cambia. No se dice, por ejemplo: “Tú bebes de mis distintas fuentes” sino: “Tú de mis distintas fuentes bebes”, transformando las frases en versos en busca de la musicalidad poética, por lo que sin problema alguno podría leerse de este modo:

Me entrego a ti, hoy lo prefiero.

Tú de mis distintas fuentes bebes.

Eso es el *Breve diario de un amor perdido*: un libro en prosa que tiende a la poesía, un discurso amatorio escrito en las fronteras. Y eso acaso dificulta, para el trabajo que hemos emprendido, el fallo de calificarlo o no como una novela corta (y no su disfrute). Un libro sin anécdota, o con una historia difuminada, más evocación que narración, o conjunto de poemas en prosa: todas ellas son descripciones posibles. Un libro así, ¿puede considerarse como novela corta?

Es probable que la respuesta sea afirmativa si atendemos las definiciones sobre el género de la *nouvelle* que se dieron en el siglo XIX, sobre todo lo apuntado por Prosper Mérimée, para quien la novela corta se distingue del cuento porque “introduce el análisis en la historia”, mas no podría ser una novela larga “puesto que, rápido y breve, simplifica este análisis y sugiere en lugar de explicar” (Cardona-López 25).

Esa fórmula es adecuada para los textos de Tario aquí considerados: sugieren en vez de explicar. En *La puerta en el muro* una meditación sobre la existencia dispara tanto reflexiones fugaces como instantes narrativos; en el *Breve diario* la nostalgia de la separación crea una corriente lírica, una cadena de metáforas que es atada por los escenarios en donde la pareja representó su historia. Nada se cuenta, como lamentó Rivas Iturralde, mas todo se sugiere. Si se les cataloga como cuentos, el lector se frustra, porque son textos que piden ser abordados de otra manera.

También Baudelaire parecería aportar un argumento extra, ya que para referir los efectos de la *nouvelle* acudió a aquella “Teoría de la composición” desarrollada por Edgar Allan Poe a partir de la escritura del poema largo “El cuervo”, como si novela corta y poema persiguieran los mismos fines. Según Baudelaire, la “unidad de impresión, la totalidad del efecto es una ventaja inmensa que puede dar a este género de composición [la *nouvelle*] una superioridad totalmente particular” (Cardona-López 26-7).

En otros textos capitales de su escritura, como “La semana escarlata” y “Entre tus dedos helados”,⁵ Tario fundirá esas dos actitudes que se perciben en sus comienzos: el cuento entendido de un modo clásico o canónico (en la ortodoxia de un género) y el hábito lírico como vía para la experimentación narrativa. Si alguien estudiara por separado ese par de historias, quizá concluiría que se transita de nuevo por esa frontera difusa en donde un cuento se convierte en novela corta, o viceversa. Aquí, según se ha estudiado, tanto *La puerta en el muro* como el *Breve diario de un amor perdido* parecen estar más del lado de la novela corta.

⁵ Incluido uno en *Tapioca Inn: mansión para fantasmas* y el otro en *Una violeta de más*. Son los cuentos que cierran esas colecciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARDONA-LÓPEZ, JOSÉ. *Teoría y práctica de la nouvelle*. México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2003.
- GONZÁLEZ DUEÑAS, DANIEL y ALEJANDRO TOLEDO. “Francisco Tario: retrato a voces”. *Aperturas sobre el extrañamiento*. México: CONACULTA, 1993: 55-87.
- GOROSTIZA, CELESTINO. “Francisco Tario. *Aquí abajo*”. *El Hijo Pródigo*, año 1, III.10 (15 ene 1944): 54-5.
- GUTIÉRREZ DE VELASCO, LUZELENA. “Francisco Tario, ese desconocido”. Alfredo Pavón, edición, prólogo y notas. *Ni cuento que los aguante: la ficción en México*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1997: 41-53.
- MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS. *Literatura mexicana siglo XX (1910-1949)*. México: CONACULTA, 1990.
- ORDIALES, GABRIELA. “Francisco Tario: otro tiempo y otro espacio”. Tesis de licenciatura. UNAM, 2001.
- RIVAS ITURRALDE, VLADIMIRO. “Lo fantástico en Francisco Tario”. *Temas y variaciones de literatura* 6 (1995): 11-8.
- TARIO, FRANCISCO. *Breve diario de un amor perdido*. México: Los Presentes, 1951.
- _____. *La noche*. México: Antigua Librería Robredo, 1943.
- _____. *La puerta en el muro*. José Luis Martínez, prólogo. México: UNAM, 1946.
- TORRES, VICENTE FRANCISCO. *La otra literatura mexicana*. México: UAM, 1994: 99-124.

LILUS KIKUS Y GABRIEL GUÍA:
DE LA MANO Y CAMINANDO CON SU EDITOR

SARA POOT HERRERA
University of California, Santa Barbara
UC-Mexicanistas

A DIEZ AÑOS DE DISTANCIA ENTRE ELLAS,
LILUS KIKUS Y *LA TUMBA* AQUÍ SE ENCUENTRAN

En 1954 Juan José Arreola inauguró la editorial Los Presentes con la aparición de *Lilus Kikus* de Elena Poniatowska. Diez años más tarde, el mismo Arreola dio a conocer *La tumba* de José Agustín. Eso fue en 1964, el primer año de publicación de Ediciones Mester, también fundada por el autor de *Confabulario*. Cuando salieron sendos libros, Elena tenía 22 años (nació el 19 de mayo de 1932) y José Agustín estaba a punto de cumplir los 20 (nació el 19 de agosto de 1944). Uno y otro título —*opera prima* de los dos escritores— fueron señeros en la narrativa de la segunda mitad del siglo xx mexicano, tanto por su novedad formal y temática cuanto por la juventud y espontaneidad de sus protagonistas, semejantes a sus autores.

Leemos en el colofón de uno y otro libro:

LILUS KIKUS
de Elena Poniatowska se acabó de imprimir el día 25 de septiembre de 1954, en los talleres de la imprenta Juan Pablos, bajo la dirección

del señor Baltasar Hidalgo. Se tiraron setecientos ejemplares, sobre papel Chamois de 63 kilos. La viñeta es de *Salvador Garduño*.

LOS PRESENTES

LA TUMBA

de José Agustín se acabó de imprimir el día 5 de agosto de 1964, en los talleres del impresor don Manuel Casas (Lerma 303, México 5, D. F.). Se tiraron 500 ejemplares sobre papel cultural de 61 kilos, con tipos Bodoni de 8 a 10 puntos. La edición estuvo al cuidado de Rafael Rodríguez Castañeda

El formulario de esta acotación es casi idéntico —misma marca de casa editorial, antes Los Presentes y ahora Mester, pasando por Cuadernos del Unicornio— y ha sido llenado con los datos pertinentes de uno y otro libro. Leídos respectiva y retrospectivamente a casi 60 y 50 años después de su publicación, elegidos además para compararlos desde un interés sobre la novela corta o breve, dan como resultado dos puntos fundamentales: uno y otro libro son mercidamente clásicos de su década y conservan los aciertos y las gracias de su primera aparición (fueron y siguen siendo jóvenes); los dos son propuestas plausibles para ser considerados en el panorama de la novela corta en México, ya sea para caber o no en tal categorización (¿resuelta ya tan larga discusión definitoria sobre el género novela corta?) o para situarlos como colindantes a este género (y no hablamos de soluciones conjuntas, que un libro podría caber en un intento de definición del género y el otro no). Por ahora, la lectura aquí propuesta se hace desde el ángulo que enfoca la brevedad, “la cortedad” de dos libros de (en aquellos tiempos) nuevos escritores que no hicieron verano de una golondrina sino que con su primer libro —¿novelas los dos?, ¿libro de cuentos el de Poniatowska y novela el de José Agustín?, ¿novelas cortas uno y otro libro?— marcaron la literatura mexicana, al mismo tiempo que daban tan sólo el primer paso —paso de plomo— de su trayectoria de creación que, inconclusa, sigue viento, cuento, novela, crónica en popa.

Tener a la mano la edición “princesa” de *Lilus Kikus* y la de *La tumba* del “rey que se acerca a su templo” es, en ambos casos, tener un lujo de edición, cara y entrañable también por lo que hay detrás de los dos. *Lilus Kikus* y *La tumba* son dos textos corregidos por la misma mano, aquella que sintetiza, que compacta, que limpia y que reduce a su mínima expresión el lenguaje. Nada menos que la de Juan José Arreola, quien no escribió más allá de la brevedad.

En la línea editorial de Arreola, la del texto breve (redondito), apareció originalmente *La tumba*. Esa primera versión tiene siempre el aprecio de José Agustín quien, además de guardar con gran celo el manuscrito leído y anotado por el maestro, se alegra y sorprende de ver fuera de México un ejemplar de su libro de 1964. Lo expresó así en una dedicatoria: “Para el Instituto Ibero-americano, lleno de regocijo de encontrar esta rarísima edición en esta estu-penda biblioteca. Cordialmente, José Agustín. Berlín, 1992”. El autor valora el ejemplar de la edición que encuentra en el país germano (adquirida allí desde 1965), publicada por quien él llamó “extraordinario maestro”; de allí en parte su júbilo por un nuevo encuentro con *La tumba* original, tan querida por él (y por nosotros, sus lectores), cuna de su obra futura.

También lo aprecia (aunque de otra manera) la casa comercial que en internet anuncia un original de *Lilus Kikus* dedicado y firmado por la joven escritora, quien aquí juega con su personaje: “El libro tiene una dedicatoria autógrafa de la autora que dice textualmente lo siguiente: ‘A Francisco Piña,¹ pidiéndole que olvide todas las molestias que le dio *Lilus Kikus*. Elena Poniatowska... Octubre de 1958...’. El libro tiene como pasta una sobrecubierta en sí misma que la hace una bella edición”. ¿Tendrá que ver la de-

¹ Lo más seguro es que se trate de Francisco Piña, republicano español que participó en la cultura mexicana de los años 40.

dicatoria de su autora para que este ejemplar, valioso en sí mismo, cueste 16 mil pesos mexicanos?²

Con otra particularidad, *Lilus Kikus* del 54 podía adquirirse en Libros Latinos de San Francisco, California. Así decía el aviso: “*The end paper is inscribed in ink, ‘éste es el primer ejemplar de Lilus’, not signed or numbered otherwise (Item ID: 117071)*”.³ ¿Será realmente el primero de los 700 ejemplares impresos en Los Presentes de los años 50?, me pregunté. Sólo la letra de Arreola (o de Poniatowska) podría dar(me) la certeza. Por fortuna pude comprobar que así era y así es: la letra de Arreola se desliza en siete palabras de tinta negra y atestigua que el primer libro de Los Presentes que tenemos en la mano es el primer ejemplar del primer libro de Elena Poniatowska.

Lilus Kikus ha cruzado fronteras y a casi 57 años de su publicación —y a más años de su escritura— sigue siendo reeditado y cada vez más; la portada que ilustra Leonora Carrington hace que el personaje se atrape en su memoria infantil. Kikus siempre será la niña Lilus. ¿Será igual siempre Gabriel Guía, a quien en 1992 José Agustín se encontró en Berlín?

En el caso del libro de 1954, además de encontrarlo aunque escasamente en varias bibliotecas, dejemos que circule a costa de lo que fue generosidad de su autora (¿sabrás que su firma cuesta lo que cuesta?) y también de su editorial, y veamos cómo se relaciona con el libro de 1964. Uno y otro son libros modelo, que su acabado a mano pasó por el mismo control de calidad; de allí que la cantidad de sus páginas sea la propicia, sus líneas queden y quapan exactamente en el tamaño de la caja elegida, los personajes tracen con sus pasos la tipografía adecuada. ¿Qué relaciones de similitud y diferencia podemos encontrar entre estos dos libros, creación de dos discípulos de un mismo maestro? ¿Son o se acercan a su manera a la llamada (pero no definida) novela corta o

² Se puede pagar con tarjeta de crédito y también por mensualidades (doce mensualidades de \$1 519.57). Véase: <http://articulo.mercadolibre.com.mx/MLM-59799112-poniatowska-lilus-kikus-1a-edicion-autografiado-1954-_JM>.

³ <<http://www.libroslatinos.com/cgi-bin/libros/117071.html>>.

novela breve? Más que de la posible o discutida definición de los dos títulos (de fuera para dentro), propongo partir de la (re)lectura de los dos libros para, temática y/o formalmente, relacionarlos con el género que aquí interesa: la novela corta en México de 1872 a 2010: entre esos 138 años, las dos “nuestras” se ubican en la segunda mitad de este largo corte.

DE CORTA EXTENSIÓN Y LARGO ALCANCE

LILUS KIKUS, *en doce tiempos*

La edición original de *Lilus Kikus* (1954) consta de doce relatos que, autónomos entre sí, son protagonizados por un mismo personaje: la pequeña Lilus.⁴ Trece años después se retoma dicha edición y se amplía para aparecer con un nuevo título: *Los cuentos de Lilus Kikus* (1967). Como en el caso de (la ahora sección titulada) LILUS KIKUS, que contiene el mismo número y orden de relatos, hay otra sección titulada HERBOLARIO, alrededor de la cual giran cinco relatos.⁵ Entre LILUS KIKUS y HERBOLARIO, aparecen cuatro relatos autónomos y con la misma tipografía de las dos secciones de relatos: LA RUPTURA, CINE PRADO, EL INVENTARIO y LA HIJA DEL FILÓSOFO. Y el libro se cierra con tres relatos también autónomos: CANTO QUINTO, LA FELICIDAD Y EL RECADO.⁶ El título que agrupa todos los relatos (los doce de LILUS KIKUS, los cinco de HERBOLARIO y los siete independientes) es *Los cuentos de*

⁴ Estos relatos son: “Los juegos de Lilus Kikus” (9-11), “El concierto” (13-6), “Lilus en Acapulco” (17-20), “Las elecciones” (21-4), “Nada qué hacer” (25-7), “El cielo” (29-30), “La procesión” (31-4), “La Borrega” (35-8), “La enfermedad” (39-45), “La tapia” (47-53), “La amiga de Lilus” (55-7) y “El convento” (61-5).

⁵ “Las lavanderas” (107-8), “La jornada” (109-10), “Esperanza número equivocado” (111-3), “La identidad” (115-7) y “Canción de cuna” (119-22).

⁶ Éste es su orden: “La ruptura” (57-65), “Cine Prado” (67-75), “El inventario” (77-93) y “La hija del filósofo” (95-103), “Canto quinto” (123-31), “La felicidad” (133-41) y “El recado” (143-7).

Lilus Kikus; luego, el conjunto inicial de doce relatos y el nuevo conjunto “Herbolario” son concebidos como cuentos. Algunos de éstos van a formar parte de la primera edición de *De noche vienes* (“bienes” con “b” y una barra atravesada en esta letra para indicar que es *vienes*) de 1979,⁷ que entró en la dinámica “cuentaria” de *Los cuentos de Lilus Kikus* que, a su vez, partió de *Lilus Kikus*. Todos son cuentos, aunque me he referido indistintamente a ellos como relatos o como textos.

En cuanto a los títulos, *Los cuentos de Lilus Kikus* (incluye los 12 de 1954 más 12 de 1967) se siguió publicando ya no como tal sino con el título originario de *Lilus Kikus*, lo que podemos comprobar con la edición de 1976.⁸ Ésta recoge las líneas que Juan Rulfo escribió para la contraportada de 1967, esto es, de *Los cuentos de Lilus Kikus*⁹ que, aunque corresponde a esta edición, remite al llamado por Rulfo “libro de sueños”, a *Lilus Kikus* de 1954. Con la señal de Rulfo —aval de lujo— y 13 años antes la cruz de Arreola —al bendecir el libro— los 12 textos que conforman *Lilus*

⁷ En esta edición, “Herbolario” incorpora “Estado de sitio” a su inicial conjunto de cinco cuentos (que ahora aparecen dispuestos de otra manera); aparecen los siete “cuentos sueltos” de *Los cuentos de Lilus Kikus* y ocho cuentos más: “El limbo” (47-65), “Castillo de Francia” (101-13), “Love story” (119-31), “La casita de sololoi” (133-43), “Métase mi prieta entre el durmiente y el silbatazo” (145-70), “El rayo verde” (171-9), “De Gaulle en Minería” (181-207) y “De noche vienes” (209-31). Algunos de estos cuentos aparecieron antes en revistas y suplementos culturales de periódicos.

⁸ Uno de los primeros ejemplos, la edición de 1976, publicada en México por la editorial Grijalbo.

⁹ Dice el texto: “Hace muchos años, tal vez trece o quizá un poco menos, apareció un libro de sueños: los tiernos sueños de una niña llamada Lilus Kikus para quien la vida retoñó demasiado pronto. Lilus sabía poner orden en el mundo sólo con estarse quieta, sentada en la escalera espiral de su imaginación, donde sucedían las cosas más asombrosas, mientras con los ojos miraba cómo se esfumaba el rocío y un gato se mordía la cola o crecía la sonrisa de la primavera. Luego, de pronto, sentía que los limones estaban enfermos y que sólo inyectándoles café negro con azúcar podía aliviarlos de su amargura. Pero Lilus era también endiabladamente inquieta: corría a preguntarle a un filósofo si él era el dueño de las lagartijas que tomaban el sol afuera de su ventana. También divagaba en cómo hacerle a Dios un nido en su alma sin cometer adulterio e investigaba con su criada Ocotlana de qué tamaño y sabor eran los besos que le daba su novio. Todo en este libro es mágico y está lleno de olas de mar o de amor como el tornasol que sólo se encuentra, tan sólo en los ojos de los niños”. JUAN RULFO

Kikus van y vienen a la luz de las lecturas y de los estudios que algunas veces se refieren al libro como novela, otras veces como relatos y otras más como cuentos, no sólo leídos de esta manera sino guiados por la estela que deja su trayectoria de publicación y la concepción de género que subyace al ubicarlos en el conjunto de cuentos que recorren la obra de su autora. En este cuentario, *Tlapalería*¹⁰ es hasta hoy el último título de la colección de cuentos de Elena Poniatowska.

Volvamos al título seminal de obra tan prolífera para hacernos una pregunta: ¿es *Lilus Kikus* una novela como la considera una parte de la crítica o es un libro de cuentos —ciclo cuentístico— que podríamos concebir como relatos fusionados por un eje integral? Antes de enfocar esta pregunta para darle la respuesta que surja a partir de ciertas consideraciones de lectura, pongamos a la par de este libro el de José Agustín que, sabedor que *Lilus Kikus* le lleva diez años a *La tumba*, aguarda desde hace varias líneas.

LA TUMBA, EN CUATRO PARTES

Entre las cualidades mayores que distinguieron a Juan José Arreola en su relación maestro-discípulo estuvo la de su generosidad, sello de sus talleres literarios (de los primerísimos en México). Si bien fueron itinerantes (como el propio Arreola), lo que no cambiaba sino que se arraigaba una y otra vez fue la práctica continua y compartida de la lectura y la escritura.

Hace un tiempo cité lo que dijo de él José Agustín (de lo mucho que, agradecido, dijo del maestro): “Tenía la capacidad inmensa de poder reconocer los estilos incipientes de cada quien, y ayudarlo a desarrollar su estilo [...] para la edad que todos teníamos el ejemplo del maestro era muy seductor y aunque él no nos enseñá-

¹⁰ Contiene “Tlapalería” (9-17), “Las pachecas” (19-38), “La banca” (39-49), “El corazón de la alcachofa” (51-6), “Los bufalitos” (57-69), “Chocolate” (71-86), “Coatlícue” (87-99) y “Canarios” (101-4). Algunos ya se habían publicado, como es el caso de “Tlapalería” (*Cuento mexicano* 537-46).

ra sus puntos de vista nos estaba remarcando nociones de economía, de extremada limpieza, de máximo cuidado, de corrección en los textos” (*Cuento mexicano* 17). Arreola no sólo fue lector de grandes obras sino que leía con seriedad las incipientes creaciones de quienes lo seguían; algunos de ellos, como el autor de *Inventando que sueño*, se convirtieron en verdaderos discípulos.

José Agustín fue integrante del grupo Mester, mismo nombre de la revista que publicaban y de la editorial donde apareció *La tumba*. La enseñanza convertida en aprendizaje tiene en el caso de esta novela un ejemplo convincente, el de un escritor que nace —nace escritor— y se hace —nada menos que con Juan José Arreola—. Dice el colofón, como hemos visto, que “[l]a edición estuvo al cuidado de Rafael Rodríguez Castañeda”, integrante también del grupo Mester. La práctica continua de lecturas colectivas, del famoso (pero no frecuente, me parece) “te leo y me lees” era sello distintivo de los talleres literarios de Juan José Arreola, de quien José Agustín fue alumno dilecto.

La tumba hizo su agosto a partir de 1964 y su clic repetitivo del final fue eso —un clic— en la narrativa mexicana de aquel momento y en el de ahora también, a 47 años de su publicación: la novela sigue siendo joven, la novela no ha envejecido, la novela da muestras de su vanguardia de aquel momento y de éste también. ¿Qué otro joven ficticio destaca hoy y se convierte en una especie de personaje paradigmático de la juventud narrada, inventada en México? No hay duda de que el personaje de *La tumba* es un calco, una réplica literaria (reelaborada en el lenguaje) de los jóvenes urbanos de los años 60.

La novela es ondera en el mejor sentido de la “onda clásica” (armonía entre lo que se dice y como se dice; armonía entre la oralidad y la escritura en la novela; armonía entre la historia del personaje adolescente y la novela que la contiene) y es también un ensayo profesional, un experimento logrado en cuanto a su prosa: Gabriel Guía habla, escribe, lee, oye música clásica y también jazz y rock, y tiene un ritmo de trabajo en el proceso

de su “hacerse escritor” que no pierde nunca en los avatares de una adolescencia que cruza los umbrales de su primera juventud. *La tumba* nace depurada, ha sabido dejar en las entretelas de su elaboración los materiales que le dan sustento; enseñarlos la hubieran hecho una novela primeriza (que no es lo mismo que *opera prima*) de la que, como suele suceder, es arrepentimiento y para siempre de escritores que más tarde tienen, y bien ganada, la categoría y consenso y obra para tal denominación (si yo pudiera, dicen, haría desaparecer todos los ejemplares de mi primer libro). Por el contrario, el primer libro de José Agustín es modelo de personaje joven, de lenguaje joven, de cambio.

¿Será que de dicho cuidado inicial surja tan “en limpio” su novela, que a lo mejor podría ser considerada dentro de la categoría de novela corta? Son cuatro los cimientos (partes) de *La tumba*. La primera parte está organizada en siete apartados marcados, como todos, con números romanos. El epígrafe en francés encuentra eco en esta parte que tiene varios epígrafes (después también, y no sólo en francés), lo mismo que los diálogos que aparecen enmarcados dentro del texto mismo, a la manera como se ocupan los espacios de las citas textuales largas de un escrito. Ya desde esta primera parte aparecen frases en inglés, francés y alemán, lo mismo que el paulatino desarrollo del personaje en relación con las situaciones que cotidianamente va viviendo solo, con su familia, con sus compañeros de escuela (la burla justificada cuando expone la ignorancia del profesor), en el círculo literario al que se inscribe y en sus primeras experiencias sexuales. La cultura literaria y libresca (le dicen Chéjov, le dicen Chejovito), así como la musical (Lohengrin también le dicen), son características del joven personaje, “sanamente” cínico, paródico y “valemadres”; eso sí, cuando comienza la novela tiene 16 años y ha escrito un cuento y cuando la novela termina tiene 17 (o tenía) y ha incursionado en otros géneros literarios. Entre el techo azul donde despierta Gabriel Guía —me referiré a él como GG— y el fin de su primera experiencia amorosa, GG dice: “Tras leer mi último cuento, decidí hacer una novela” (29).

Desde la segunda parte de *La tumba*, que consta de nueve apartados, se filtra la idea de un ruido interno en la cabeza de GG (líquido en la cabeza), pero aún así la historia avanza y de modo lineal (y selectivo también), y se van desarrollando los sucesos iniciales, más otros novedosos como el del accidente de una prima joven igual que el protagonista. Después de la muerte de esta prima, GG decide escribir una novela. GG tiene una experiencia sexual y casual con una tía (hermana de su papá) que los visita de los Estados Unidos y otra con GG (aquí se trata de Germaine Giraudoux), y en medio de fiestas y “desmadres” empieza a hastiarse de lo que lo rodea, hastío que se acompaña con alucinaciones que empiezan a aparecer en su vida, desarrollada ésta en la escuela, la familia, entre fiestas, borracheras y sexo. Pero GG sigue escribiendo su novela y también intenta la escritura de poemas en español, inglés y francés: “Para las seis y media, había ya escrito seis cuartillas, el esbozo de un cuento y un acróstico para Elsa (*Comme tu travailles!*)” (63). Las marcas culturales y de lecturas filosóficas de los años 60 son marco digamos natural de las acciones y diálogos de esta novela, paródica, irónica, histriónica y que puede leerse como crónica literaria de su década.

Su tercera parte tiene siete apartados. GG cumple —mitad de la novela— 17 años. Cuenta las experiencias del círculo literario al que pertenece (¿ecos de Mester?), ya escribe poemas, ya terminó la secundaria, ha entrado a la preparatoria, su destino es la Facultad de Filosofía y Letras, y esta vez parece que se enamora (sólo parece), al mismo tiempo que vuelve a México Dora Castillo, el personaje femenino —primera relación sexual— del primer capítulo. Ella ha cambiado; él por ahora no, aunque en la novela se desarrollen situaciones progresivas propias de sus haceres y preocupaciones. Ella vuelve distinta, madura, reflexiva, aleccionadora hacia GG, mientras que él ya no tiene todas las de ganar, se entristece y desespera, se impacienta, quiere vivir solo (ya no con las comodidades económicas de la familia ni con los malestares provocados por sus padres que, llevándose mal, están

siempre juntos). En esta parte despunta un posible enamoramiento. Aparece Elsa quien, como Dora, Germaine y la tía, incluso la mamá de GG, son personajes femeninos que no se dejan, que eligen sus acciones y consecuencias. Incluso en el tratamiento de estos personajes la novela —antimachista— rompe moldes de tradición.

¿Crece Gabriel Guía? ¿Crecer es sufrir, entristecerse, querer destruir la novela que ha escrito? ¿Ha empezado a cambiar el personaje, anclado en su realidad por la música que escucha a diario y por el oficio que ha ido creando con el ejercicio de su escritura, la del oficio de escritor?: “Tras releer el último capítulo de mi novela, me dieron ganas de destruirla” (79). A los avatares de su vida cotidiana —sexo, alcohol, escuela, círculo literario, familia— los organizan el hábito de la escritura, también el de la música.

La cuarta parte de *La tumba* se concentra en cinco capítulos. Dora —su primera novia— vuelve a Austria; Elsa —su novia actual—, aborta; se acentúa la alucinación —el anciano a lo lejos—; se intensifica el azul del techo de la habitación y el clic del cerebro; se acrecienta la discusión con el padre; el ja ja se confunde con el clic clic, el ruido del cerebro. De Lohengrin al *Bolero* de Ravel, a Coppélia, a Lohengrin de nuevo; de Gide al poema propio, al poema del otro / de la otra, a la propia novela, al epitafio del final de ésta y del final de la vida (al menos eso parece) del personaje. Gabriel Guía firma su epitafio; el autor, su novela. El lenguaje articulado se yuxtapone con el onomatopéyico, la vida con la muerte. Todo sigue igual —el techo azul, Lohengrin—, menos Gabriel Guía y tampoco José Agustín que, a lo largo de una novela (cuatro partes / 28 capitulitos; o cuatro capítulos, 28 partecitas), han sintetizado una vida y la han depositado en *La tumba*.

Este cambio en el personaje marca la característica genérica del libro. Y tal cambio, característica de la novela moderna, definiría a *La tumba* precisamente como novela. ¿Entraría en la definición de novela corta? Antes de contestar esta pregunta, retomemos el

primer libro de Elena Poniatowska para ver también si es o no “roman” (la de la todavía francesa y joven escritora, que pronto se hará mexicana).

Y LILUS KIKUS, ¿NOVELA?

Una parte de los estudios dedicados al primer libro de Elena Poniatowska se refiere a éste como novela o como libro de cuentos; ¿libro de relatos o como novela breve? nos preguntamos ahora. El comentario especializado de Luis Leal podría resumir acertadamente el conjunto de opiniones. Dice el investigador:

En los doce breves relatos numerados que forman el texto se narran situaciones en torno a la protagonista, la niña Lilus Kikus. Si aceptamos la definición de novela según Borges (el predominio de la caracterización del personaje sobre el interés en las anécdotas), la obra de Poniatowska sería una novela corta (52 páginas [son más de 52]) y no una colección de cuentos; por otra parte, los capítulos de este libro tienen unidad interna, por lo cual pueden ser considerados como cuentos (156).

Si bien es cierto que en *Lilus Kikus* predomina el personaje desde el título hasta el final de la última historia —Lilus da unidad al conjunto—, lo que de acuerdo con lo anterior sería una novela y por su extensión una novela corta, también lo es que cada relato es digamos autónomo y cabe llamarlo cuento. ¿Podría quedar en una y otra categoría? ¿Será necesario decidir(nos) por una sola?

Veamos. Seguir los pasos al personaje nos lleva a situaciones distintas: doce relatos = doce situaciones. “Los juegos de Lilus Kikus” cuenta que el tamaño de las piernas de LK (largas y flacas) son una amenaza para su muñeca, motivo por el cual ella sólo juega (personalizándolos) con pequeños animales y se protege del mundo con los amuletos que ella misma prepara. En “El concierto” Lilus va a Bellas Artes con su mamá y se dedica a observar lo que las personas hacen mientras dura el concierto.

En “Lilus en Acapulco”, juega, se divierte, sueña, fantasea, es feliz bañada de sol y de mar. En “Las elecciones”, Lilus camina por las calles del centro de la Ciudad de México y de pronto está metida en una manifestación política (unos participan, otros observan) y a Lilus le va como en feria. En “Nada qué hacer”, LK es feliz no haciendo nada, más que fantasear con un rayo de sol que la ilumina por fuera y por dentro. En “El cielo”, imagina que vuela y también que Dios visita su alma. En “La procesión”, el ofrecimiento de azucenas a la virgen que hacen más de 200 niñas de blanco se interrumpe por la niña a la que le dicen La Borrega, quien canta y se menea anunciando que ya no es virgen (Lilus se hace a un lado y observa, tan de cerca al personaje —su amiga— que la tercera voz narrativa bien pudiera ser de ella).

Un diálogo sostiene primordialmente el relato titulado “La Borrega”; ocurre entre Lilus y su amiga que, expulsada por “librepensadora”, se va feliz del internado. En “La enfermedad”, Lilus (y las variantes de su nombre) alucina obsesionada con las Bodas de Canaan. En “La tapia”, LK espontáneamente se hace amiga de su vecino que es un filósofo a quien ella le plantea problemas de sentido común. “La amiga de Lilus” es sobre la diminuta Chiruelita, mimada y víctima después de su marido quien de la felicidad pasa a la irritación y le retuerce el pescuezo (aquí pareciera que la niña Lilus no es ni voz ni visión sino que éstas corresponden a una voz narrativa más cercana a la autoría o a un narrador otro que cuenta la historia de la vida y la muerte de Chiruelita). “El convento” es el camino de perfección de Lilus que, de no querer ir al internado religioso, acaba entendiendo que allí la han preparado para la vida.

El corto y breve repaso de cada una de estas situaciones sirve para proponer que, entre novela y/o cuento, *Lilus Kikus* se desarrolla como un libro de relatos integrados. Los cohesionan el personaje protagonista y la voz en tercera persona que predomina sobre los diálogos: voz cercana y sabedora de quién y cómo es Lilus, voz que penetra en la vida familiar y sus escenas cotidianas,

así como en la situación que da lugar a uno y otro relato. En su conjunto, éstos aparecen enlazados, encadenados, secuenciados y continuos (discontinuos también; no necesariamente unos van detrás de los otros), “posicionados”, comunicados, compuestos, interrelacionados, contextuados, seriados, coordinados, articulados, familiarizados, unidos, esto es, integrados,¹¹ y —yo— diría abrazados entre sí.

Las características de *Lilus Kikus* corresponden a lo que Pablo Brescia y Evelia Romano sugieren como patrones clásicos de integración: itinerancia del personaje, mismos espacios referenciales, al igual que los referentes históricos, sociales y culturales, fusión temática, armado de miniseuencias, entre otros (40-2). Los mecanismos de integración operan en textos independientes en sí mismos —su autonomía es fundamental—, que a la vez son parte de una unidad mayor. Cada uno de los doce relatos de *Lilus Kikus* es una historia, un cuento, una situación autónoma, y su relación configura la infancia del personaje, la “semantiza”. Allí opera la integración de este libro, podemos decir, “en el constante replanteamiento que provoca su *status* textual y que conlleva un examen detenido de las coordenadas que definen el contrato entre autor y lector” (*El ojo* 42).

Incluso podemos comprobar (como lectores) que en *Lilus Kikus* sutilmente hay tejidos algunos relatos que los atan a otros de manera subordinada (secuenciados en el caso de “Lilus en Acapulco” y “Las elecciones”, ya que uno refiere al otro). También (y sobre todo) que dos relatos podrían acomodarse “lógicamente” en otro lugar. Necesariamente “La procesión” va delante de “La Borrega”, así como aparecen, pero desde un orden cronológico tendrían que ir antes de “El convento”, relato que cierra el libro. Este digamos “hilar fino” buscando secuencias entre los relatos —y encontrarlas— le podrían dar tintes a *Lilus Kikus* de novela,

¹¹ Véase *El ojo en el caleidoscopio*; además de los planteamientos teóricos acerca de las colecciones integradas que aporta, es éste el primer libro que traza una cartografía del género en Latinoamérica.

pero también y sobre todo de relatos intercomunicados vistos, en este caso, discontinuos y posiblemente fragmentados; dos rasgos, pero no condiciones ni características de este libro.

El relato número 12 justamente cierra el libro anunciando un próximo cambio en el personaje: “Tu padre y yo pensamos en tu futuro” (59). Pareciera ser la respuesta de otro momento anterior, cuando en “La tapia” su madre le pregunta: “Lilus, niña mía, ¿cuándo aprenderás a encontrar tú sola la respuesta a esa infinidad de preguntas que te haces?” (53). El final del libro sugiere un cambio próximo en el personaje —personajes adolescentes de *Los cuentos de Lilus Kikus*, la narradora de *La “Flor de Lis”*— (al mismo tiempo que una marca de tinta de autoría —interrogantes recurrentes— en la obra de Elena Poniatowska), pero Lilus Kikus en el libro mismo sigue siendo la misma. Esta condición del personaje —el personaje comienza y termina como tal— sustancialmente podría proponer una respuesta.

Y LA TUMBA, ¿NOVELA CORTA?

Los epígrafes, sus cuatro partes —siete apartados en la primera, nueve en la segunda, en la tercera siete y cinco en la cuarta—, la primera voz narrativa, la secuencia lineal en la narración, los párrafos entresacados donde entran conversaciones, coloquios (varias voces, diálogos sin interrupción), la oralidad y la escritura, el ritmo musical (Wagner en primer plano), el proceso de creación —un cuento, un poema, una novela, un epitafio—, organizan armónicamente la novela. No falta ni sobra nada en ese acoplamiento de lo que se dice y lo que se hace, y la estructura pensada y realizada al pie de la letra y del ala de la creación desarrolla la etapa juvenil de Gabriel Guía. Los varios personajes y las situaciones varias dan vueltas desde el punto de vista del personaje protagonista: es él el foco de la narración, el lugar desde donde se narra *La tumba* y se escriben otros textos.

En cuanto a *Lilus Kikus*, me parece que su tratamiento como novela por parte de la crítica se debe en gran medida no tanto porque el personaje le da su unidad, que es sobre todo lo que cohesiona los relatos concebidos como integrados, sino por la manera como el libro fue publicado la primera vez. No en el índice, pero sí en cada título de los relatos (de los cuentos, pues) antecede la palabra capítulo (del capítulo primero al duodécimo). Esto es, *Lilus Kikus* tiene 12 capítulos (pero capítulos tienen también otros libros y no por eso son novelas). Aunque algunos de estos “capítulos” dependen de otros como ya señalamos, el conjunto se perfila compacto, entrelazadas sus situaciones a partir del personaje y su estructura familiar que sirve de contexto al mundo infantil que se representa, que será básicamente el mismo.

La tumba, en cambio, es un proceso, una historia que avanza, concluye y se clausura con el sugerente suicidio de su personaje. Cada parte y sus secciones o apartados ocupan el lugar que desde el punto de lo narrado y de la narración les corresponde. La escritura de Gabriel Guía va pautando la escritura de José Agustín, y viceversa. A diferencia de *Lilus Kikus* que no cambia a lo largo del libro, Gabriel Guía sí se transforma, sí hay en él una metamorfosis, propia ésta de la novela moderna, lo que me lleva a proponer o ratificar opiniones previas de que *Lilus Kikus* no es una novela mientras que *La tumba* sí lo es.

Con sus similitudes y diferencias, aquí las leemos juntas. Si consideramos la extensión de los dos libros, anotamos que *Lilus Kikus* se publica en 69 páginas (incluyendo índice y colofón) y *La tumba* en 94. Si atendemos a su organización, *Lilus Kikus* contiene 12 relatos mientras que *La tumba* tiene cuatro partes desarrolladas en 28 capítulos. Si nos detenemos en la voz narrativa, *Lilus Kikus* está contada en tercera persona y *La tumba* en primera (aunque en cierto momento el personaje se refiere a Gabriel Guía, “o sea, yo”; en otro a “ti”, en el “*Comme tu tra-*

vailles!” ya citado). Si atendemos a sus personajes —ella, una niña y él, un adolescente—, *Lilus Kikus* tiene en el título el nombre de su protagonista mientras que en *La tumba* el lector se pregunta el porqué del título hasta que va llegando al final de la historia, ¿el fin de su protagonista?

Cada libro tiene su propia especificidad y coinciden en que son breves (más uno que el otro y este otro —*La tumba*— da impresión de brevedad por lo bien articulado de su estructura) y que sus respectivos tratamientos son limitados en cuanto a que no presentan una totalidad sino un mundo reducido. En cada caso, su brevedad es resultado también o un acuerdo mutuo entre autor y editor. Juan José Arreola o recortó los textos o los precisó o los corrigió; o los publicó concluidos antes (¿el caso de *Lilus Kikus*?) o metió tijeras reforzando el talento en ciernes de un joven que aún no cumplía los 20 años y que además era parte de un taller, de un grupo, era discípulo de este gran maestro de la prosa, un “extraordinario maestro”.

Son breves los dos libros aquí revisitados, pero ¿son novelas cortas? Si *Lilus Kikus* fuera novela, sería una novela corta porque el personaje tiene poco desarrollo, lo que le conferiría ciertos atisbos de esta convención genérica. Sin embargo, para una propuesta más categórica, partamos de que *Lilus Kikus* no sufre un cambio sustancial. De “Los juegos de Lilus” (capítulo primero) a “El convento” (capítulo duodécimo), *Lilus Kikus* es *Lilus Kikus* (su crecimiento, el “futuro” pronunciado por su madre, es un anuncio sí, pero, eso es, una mención). *Lilus Kikus* como conjunto no es tan sólo un libro de cuentos, sino que apuntaría sobre todo hacia los relatos integrados (entre los cuentos del propio libro y en relación también con la propia obra de Elena Poniatowska; pienso de nuevo en *Los cuentos de Lilus Kikus*, en *De noche vienes* y en *Tlapalería*, con su ristra de personajes en la que entraría Mariana de *La “Flor de Lis”*).

La tumba, además de ser novela, ¿será novela corta? Si seguimos los pasos del personaje (con los trazos de sus escritos)

llegaremos con él, y sin mirar a los lados, al final de la novela que se desarrolla donde comienza: de nuevo su casa, su cuarto, su cama, su techo azul, a su escritura y a su fin, a su “clic”. Ha habido un conflicto, sí, pero se trata del que solamente vive el personaje, bordeándolo y también bordándolo sobre y con las letras de su invención. No sólo todo y todos giran alrededor de GG sino que él los narra, los novela, los ironiza, los parodia, los vive y ficcionaliza, se cuenta a sí mismo, lo que aprende y lo que vive, ¿hasta el suicidio? Pasos y trazos entreveran el único hilo narrativo de la novela (¿breve por eso?) y éste, bien tramado en cada parte y secciones, da la idea de haber formulado una gran novela corta, y breve también por su argumento digamos no total sino personal.

Si *Lilus Kikus* oscila entre ser un libro de cuentos y una novela, con visos de novela corta, conferidos por su personaje, para postularse finalmente como un libro de relatos integrados, *La tumba* oscila entre ser una novela (a secas —clic) y una novela corta (clic, clic): concisa, concentrada (en la escritura) y concertada (con la música que la acompaña). A su manera, los dos libros proponen una unidad interna que se cohesiona en el modo como el personaje organiza y da significado a su entorno.

La espontaneidad y libertad en la concepción y logro de cada libro, la juventud de Elena y de José Agustín, y la de sus personajes, la prosa ágil, fresca y novedosa de la escritora y del escritor, nos sugieren que son tocados por la llamada “nueva ola” (*Nouvelle vague*), que de algún modo es de la “onda”, y ésta fue ayer, fue hoy y habría que ver cómo los jóvenes de hoy los leen “en corto”, en la inmediatez de una prosa que nació recortada por las tijeras del estilista literario de México.

En cada caso, son punto de partida de dos narrativas con una trayectoria sólida a lo largo de casi 60 años (pienso en *Lilus Kikus*) y de casi 50 de *La tumba*. Estos textos fundantes en dos décadas distintas se han reeditado una y otra vez, y cada vez pareciera que se editan por vez primera; son formas breves de la

literatura mexicana, *big shots* (diría Elena no pensando en Elena) de su narrativa. Aparecieron en editoriales independientes (sustentadas por Juan José Arreola), se colocaron en el centro de las publicaciones de los años 50, de los 60, y nunca han dejado de aparecer. Siguen siendo fuentes de estudio, lecturas deleitosas, garbanzos de a libra, de libros. *Lilus Kikus* de Elena Poniatowska y *La tumba* de José Agustín fueron acabados a mano —primera mano de sus autores y pasada a mano del editor— y su brevedad en la justa medida de lo que se narra y lo narrado ha alargado felizmente su existencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CLAVEL, ANA. “Arreola influenció a todos los de Mester: José Agustín”. Entrevista. *unomásuno* 26 jun 1985: 17.

El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal. Sara Poot Herrera, edición. México: UNAM, 1996.

El ojo en el caleidoscopio. Pablo Brescia y Evelia Romano, coordinación. México: UNAM, 2006.

JOSÉ AGUSTÍN. *La tumba*. México: Ediciones Mester, 1964.

LEAL, LUIS. “El cuento mexicano de estructura integrada: de José María Roa Bárcena a Carlos Fuentes”. *El ojo en el caleidoscopio*.

PONIATOWSKA, ELENA. *Lilus Kikus*. México: Editorial Los Presentes, 1954.

_____. *Los cuentos de Lilus Kikus*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1967.

_____. *De noche vienes*. México: Grijalbo, 1979.

_____. *Tlapalería*. México: Era, 2003.

DE LOS INCONVENIENTES DE LAS BUENAS FAMILIAS: *POLVOS DE ARROZ*, *LA PLAZA DE PUERTO SANTO* Y “EL VIUDO ROMÁN”

LUZMA BECERRA

Reunimos aquí tres novelas cortas representativas del ciclo de la provincia mexicana en el siglo xx: *Polvos de arroz* (1958) de Sergio Galindo (1926-1993), *La plaza de Puerto Santo* (1959) de Luisa Josefina Hernández (1928) y “El viudo Román” (1964)¹ de Rosario Castellanos (1925-1974).

Además de talento narrativo, estos autores comparten un período en el que fueron protagonistas tanto en el ámbito académico como en el de la divulgación de las letras mexicanas. En palabras de Luisa Josefina Hernández: “Rosario fue una gran amiga y compañera de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y del Centro Mexicano de Escritores en 1954 y 1955; pasamos realmente momentos inolvidables” (Becerra).² En tanto que “con Sergio Galindo tuve una magnífica amistad [...] Él era un veracruzano melancólico, sensible, de sentimientos exquisitos. Pero siempre me tuvo confianza personal e intelectual. Yo, por mi parte, lo tengo como uno de los mejores novelistas de México [...] Yo quisiera que él tuviera un lugar más fuerte en la literatura

¹ “El viudo Román”, novela corta recogida en *Los convidados de agosto* (1964), y acompañada por tres cuentos: “Las amistades efímeras”, “Vals Capricho” y “Los convidados de agosto”.

² Entrevista personal a la escritora, Cuernavaca (16 de febrero de 2011).

mexicana. Me gustarían muchas reediciones [de sus obras] y cátedras en nuestras universidades” (Prado y Zambrano 207-8).

Reconocidos por su amplia producción literaria, los tres incursionaron en varios géneros, y debe resaltarse también la importante labor editorial de Galindo en la Universidad Veracruzana y la de Castellanos y Hernández como profesoras universitarias.

La circunstancia de las tres novelas y el realismo con el que se configura el espacio de enunciación en cada una remite a un ambiente que sirve a los autores para internarse en las costumbres cotidianas de la familia burguesa, una familia que asigna a sus miembros comportamientos determinados por su género sexual. En *Polvos de arroz* se representa la provincia jalapeña, espacio vital para Sergio Galindo; en “El viudo Román”, el entrañable Comitán de Rosario Castellanos, y en *La plaza de Puerto Santo*, el puerto de Campeche, lugar donde nacieron los padres de Luisa Josefina Hernández.

Las normas decimonónicas de “buenas familias” que configuran la conducta de los personajes funcionan como crítica social, rasgo recurrente en estas novelas. Los relatos acerca de las hermanas Camerina y Augusta Rabasa en *Polvos de arroz*, de Carlos Román y Romelia Orantes en “El viudo Román”, y de los descendientes de la familia Ramírez y Arau en *La plaza de Puerto Santo*, son microcosmos que condensan los conflictos familiares: el autoengaño, la traición y la venganza.

En los personajes de Galindo y Castellanos, hay una oscilación entre el ideal del matrimonio y la soltería como pasaje a la frustración. Asimismo, insatisfacción, hipocresía y amargura se revelan como denominador común entre las buenas familias. Hernández prefiere desbordar el lenguaje con una mirada distante dirigida a los habitantes del Puerto Santo, asimilado al linaje mítico que le dio origen, pues viven atados al autoengaño en el espacio genealógico de la plaza.

Así, “las buenas familias” constituyen un referente discursivo en las tres obras que homologa la descripción de los ambientes,

cuya atmósfera crea un vacío existencial expresado a partir de los conflictos interiores de los personajes. Detalles psicológicos acercan al lector a las costumbres de la vida en provincia, y el entorno tiene entonces un valor sintético y una función de marco que sostiene los aspectos temáticos.

Las estrategias narrativas de cada autor hacen visible también la variedad estilística propia de su generación. Sergio Galindo construye a Camerina, personaje de emociones y sentimientos frustrados, sin posibilidad de exteriorizarlos ni compartirlos; el discurso es rico en sensaciones y sonidos, en contrapunto con la atmósfera que desliza los contrastes de la oscuridad y el reflejo de la luz del día perceptible en el estado de ánimo de la protagonista. Tal ambiente sintetiza los deseos de sentirse amada, en tanto que la técnica del monólogo interior se alterna con la voz extradiegética para alcanzar un ritmo ágil en una historia de deseo y frustración. Esta especie de realismo psicológico aleja a Galindo del tema de la soltería tal como la narraron los autores del siglo XIX. En *Camerina Rabasa* se expone un discurso autorreferencial en el aquí y ahora, en el presente de la protagonista; en este sentido, se produce una oscilación entre lo que es recuerdo y lo que es proyecto, entre la realidad y lo posible, entre la imaginación y el deseo. Además, se evita el desorden cronológico que supone el monólogo porque la estructura externa de la narración lo dota de armonía y claridad, en contraste con el discurso de Camerina y su rememoración de la historia de la familia Rabasa.

Ahora bien, en *Castellanos* apreciamos una historia lineal narrada desde la omnisciencia; sin embargo, los rasgos de los personajes se definen por los diálogos, mediante sus propias voces, sobre todo en las secuencias álgidas de la venganza puesta en acto por Carlos Román. El tono de la narración revela una vida cotidiana áspera y frívola, el cual es una ventana hacia la moral burguesa. Asimismo, la historia se reduce a la venganza y el tema del honor. El drama personal de Romelia condensa el trasfondo de las costumbres familiares respecto a la virginidad y el matrimonio.

El personaje corresponde a la familia tradicional de la clase media, en cuyo espacio, la casa paterna, evolucionan los deseos de matrimonio; aquí el entorno explica la fragilidad de Romelia y anticipa su condición de víctima.

Luisa Josefina Hernández construye en 20 pequeños capítulos una serie de personajes atrapados en su pequeña ciudad y cuyo único rostro es el de la ridiculez; la autora logra definirlos en un entramado lleno de humor. El tono irónico preside la relación entre los personajes y el ambiente. Las constantes referencias a las familias como “gente bien” descubren las pequeñas historias dentro de la diégesis principal de Puerto Santo.

I

En *Polvos de arroz*, primera novela de Galindo, se describe la casa de la familia Rabasa como un espacio cerrado; no como si contempláramos un cuadro, sino la movilidad activa de la trama. El espacio de la recámara condensa lo íntimo por excelencia, se singulariza para realzar el ambiente de encierro y silencio que envuelve la vida de los Rabasa. La penumbra de la habitación favorece, de alguna manera, el sentimiento de autoengaño, de modo que Camerina asume las conductas concretas esperadas: obediente y sumisa en su juventud, ansiosa de convertirse en esposa y madre conforme con las exigencias sociales. Lo que primero aglutina el relato es el final de sus ilusiones justo cuando cree ir al encuentro de ellas; en este comienzo, Camerina es una mujer de 70 años en una habitación que no es la suya, sino la de un hombre; el contrapunto entre la iluminación de la habitación del sobrino en la Ciudad de México y su propio dormitorio simboliza la desolación sentimental y la cultura del silencio que rodea a las Rabasa: “Es como si me acostara en la cama de Juan Antonio, se dijo. Un temblor la recorrió al meterse entre las sábanas. Acarició las cartas largo rato y apagó la luz. Después de unos

minutos la habitación adquirió una claridad ligera; no era como la recámara de Jalapa que permanecía en una densa oscuridad” (Galindo 28). El efecto que produce el discurso no verbal, los gestos de la protagonista, la caracterizan como ser enamorado y muestran la articulación simbólica de los rituales del discurso de la “solterona” atrapada en un amor de adolescencia. Esta estrategia de estilo que caracteriza al relato le da su forma dramática, y por ello el discurso de Camerina destella emotividad. Mediante la analepsis, la vida contada desde el presente por la propia Camerina en largos monólogos y soliloquios, o por el narrador, se sigue la pista de sus indecisiones y sus miedos. Este ritmo, en los planos temporales combinados a lo largo de una estructura de nueve breves capítulos, recrea las historias de unos cuantos personajes, todos de la misma familia. Camerina y su hermana Augusta le deben total obediencia al padre, Teodoro Rabasa, que ejerce plenamente su autoridad (la madre ha muerto) en un modelo de familia patriarcal.³

La polisemia del título de la novela, “polvos de arroz”, es significativa; permite la expresión simbólica de una máscara que configura toda una época, aquella en que las señoritas decentes y castas cubrían su cara con los polvos de arroz, el maquillaje de la juventud a la que perteneció Camerina. El paquete de cartas de amor que trae consigo y que guarda bajo la almohada es otro

³ “Hasta la fecha los científicos sociales han descrito y tipificado básicamente tres modelos de organización familiar: 1°. El patriarcal: autoritario, caracterizado por una división rígida de los roles sexuales y en el que el Estado otorga la autoridad absoluta al padre sobre los restantes miembros del núcleo familiar, incluyendo el servicio. 2°. La familia democrática: presenta la misma división sexual del trabajo, pero las mujeres tienen ya los mismos derechos que el hombre. Comparten la autoridad y la patria potestad de los hijos, así como los derechos sobre los bienes familiares. Las relaciones sexuales exceden la esfera reproductiva al entenderse como parte de la relación afectiva entre los cónyuges. Desaparece la indisolubilidad del vínculo del matrimonio. 3°. La familia igualitaria: La mujer se ha incorporado al mercado de trabajo, ha roto las fronteras de la privacidad del hogar y sale al mundo del trabajo asalariado, pero manteniendo, al mismo tiempo, sus funciones tradicionales de madre, esposa y ama de casa, por lo que se encuentra sujeta a una ‘doble’ jornada laboral. Este modelo sólo se da en las sociedades superdesarrolladas de occidente” (*Diccionario crítico* www.uem.es).

elemento simbólico del autoengaño, vincula al personaje con una falsa realidad.

Todo lo anterior convierte a Camerina en un personaje frágil, cuya existencia se alimentó del ideal de las “buenas familias” que sólo ven a las mujeres en el papel de madres y esposas, sin otro tipo de realización. El autoengaño se presenta como lo que es, una estrategia más de supervivencia, aunque el final de la obra hace patente que el entorno explica el destino de Camerina. Un desenlace prefigurado desde la sociedad burguesa.

Sergio Galindo perfila personajes a los que compadecemos porque no pueden escapar a su tiempo, detenidos en costumbres atávicas que transforman todo sentido de vida en un sinsentido. *Polvos de arroz*, por todos sus atributos estilísticos y estéticos, es un ejemplo de *nouvelle* redonda.

II

La plaza de Puerto Santo es la segunda novela de Luisa Josefina Hernández. Al contrario de Sergio Galindo, ella eligió un escenario “abierto” para narrar la historia del lugar y las costumbres de las “buenas familias”. En este escenario el autoengaño se advierte desde la fundación del pueblo y en su héroe don Fernando Ramírez y Arau. Su linaje, tanto por el lado de los Ramírez como por el de los Arau, es el de la “gente bien” que mandó traer don Fernando, convertido en héroe tres siglos después. En el presente de la novela, en la plaza del pueblo se ve una estatua que él mismo hizo erigir en el centro.

Este personaje, venido a menos en España y también en la Nueva España, casi como un castigo “es confinado a tan desolado sitio. Al fin del mundo, como dijo cuando después de un viaje por tierra de dos días y otro por mar de ocho costeano por el Golfo de México, el barco que lo conducía ancló y él supo que éste era su destino” (Hernández 7).

La recreación de un ambiente festivo se consigue mediante el tono del narrador omnisciente, quien le imprime una buena dosis de ironía y agiliza la acción, en contraste con el pueblo, que carece de dinámica y en cuyos tres siglos no ha dado muestra de ningún cambio, excepto que se había poblado más. Asimismo, ironía y crítica mordaz se hacen presentes en cada episodio. El rincón marítimo que había escogido don Fernando estaba en el Golfo de México, pero “no admitió que era caluroso hasta la desesperación, apartado del mundo y primitivo hasta la angustia [...] Así, los habitantes de Puerto Santo conservaron los trajes y las etiquetas de una corte, que con el tiempo se convirtieron en el pretendido pudor del clima frío con la inconveniencia de llevarlos en clima caliente” (9).

El núcleo narrativo es el escándalo que provoca en el pueblo el hecho de sorprender a los hombres de “buenas familias” en una conducta impropia: mirando por las noches y a escondidas a las mujeres mientras se desvisten para dormir. De esta manera se dispone el flujo narrativo para conocer a todos los personajes y sus pequeñas historias, los de las buenas familias, reunidos cada noche en la plaza, así como los pescadores, los empleados, los obreros y demás gente de discutible origen.

Los personajes centrales son los hombres emparentados y de recursos que se reúnen todas las noches en la plaza para platicar y matar el tedio que los sofoca. Los transgresores, después de esta tertulia nocturna, justo a las once, aparentan ir a descansar, pero en realidad van a “fisgonear”.

Tras el escándalo de “esto”, como lo definen los propios personajes desde el segundo capítulo, al ser descubiertos y castigados en una cárcel improvisada, una línea narrativa evidencia los defectos de cada personaje, y este discurso da lugar, primero, a descubrir la hipocresía y el autoengaño en el curso de sus vidas y, segundo, a la transición o intercambio de personajes para ocupar la plaza (pescadores, obreros, campesinos). En ese sentido, se percibe la maestría del encuadre o marco como técnica del

género. El núcleo integrado como estructura de pequeñas anécdotas, hace de esta novela corta un microcosmos de las relaciones humanas suspendidas en los vicios y carentes de virtudes.

Sin embargo, Fortunato Arau, pariente directo del héroe legendario, ya retirado de la política, después de haber sido presidente municipal, establece el final del relato. Escribe sus memorias y retoma la voz narrativa en primera persona. Con esta estrategia metanarrativa, Hernández vincula acertadamente el punto de vista del narrador omnisciente con la visión del pueblo que plasma Fortunato Arau en torno al escándalo de la plaza de Puerto Santo: “Esta calumnia, este grito de odio, ha sido tan desmesurado y tan absurdo, que logró romper el mito mejor establecido en nuestros países mestizos: el de la sangre, el del mando, el mito de dos caras que obliga a la naturalidad en el que recibe el sufrimiento y en el que lo inflige. Gozoso estoy de que el destino haya libertado a Puerto Santo” (137-8).

El círculo del autoengaño se vislumbra como el “mito de la sangre”, con lo cual el discurso muestra una historia de las estructuras familiares conformadas por creencias, y a éstas como una especie de sistemas socializados de conceptos e ideas que organizan la percepción de diferentes partes del mundo o de su totalidad. Las creencias pueden contener componentes míticos (cifrados en las relaciones de parentesco utilizadas para enlazar fenómenos cósmicos), también socializados pero vinculados a un grupo social (clase, partido político, institución, corporación) y, por tanto, en conflicto con otros grupos sociales (*Diccionario filosófico* 296).

Lo anterior da cuenta del contrapunto en la trama de la novela entre la creencia y la ideología: la primera se establece mediante las relaciones de parentesco y la segunda mediante las relaciones de clase. Así lo revela el tiempo de la narración, que va desde la historia de la fundación hasta el presente, que es el momento del escándalo. Este espacio temporal de tres siglos permite narrar el proceso de las relaciones de clase, de manera tal que la autora

condensa conflictos personales vinculados a los de clase cuando en sus memorias Fortunato Arau asienta que fue un gusto ver en la plaza a personajes de distintas clases sociales: “Pues bien, hace cinco noches decidí dar un paseo para estirar las piernas y me encontré con todos los bancos ocupados. Allí estaban las mujeres de los pescadores con sus hijos, los empleados con sus novias, los obreros con sus amigos. Y allí estaba tocando el único cilindrero de Puerto Santo” (135).

Así, la plaza supera su monotonía y aburrimiento para ganar además de musicalidad, democracia —aunque tuvieron que pasar tres siglos—; lo que está claro es que siempre hay un punto de partida, y éste lo da “la plaza de Puerto Santo”. El patrón rítmico en esta *nouvelle* es de aceleración creciente, pues los sucesos tienen una duración mayor en el tiempo de la historia que en el espacio dedicado al discurso narrativo; por eso observamos el *tempo* variable en cada escena. El resultado es la democratización de la plaza desde la perspectiva de la trama.

III

Otra es la historia que cuenta Rosario Castellanos en su novela corta “El viudo Román”,⁴ recogida en *Los convidados de agosto*. Este libro fue el tercero que publicó la escritora chiapaneca. “El viudo Román” da voz a un personaje masculino y, de esta manera, se suma al grupo de escritoras que posibilitó hacer un recuento bajo el título de “Hombres narrados por mujeres”, el travestismo literario recientemente estudiado por Ana Clavel.⁵

⁴ La cineasta Busi Cortés en 1988 estrena su ópera prima *El secreto de Romelia*, re-toma para su guión a la coprotagonista Romelia Orantes y toma como base la historia del texto escrito por Castellanos.

⁵ Es relevante revisar el artículo “Hombres narrados por mujeres”, aunque con algunas salvedades, la escritura de Rosario Castellanos se posesiona de la voz masculina.

Castellanos se interesó también en este texto por el tema de la mujer y los deseos de matrimonio en la figura de Romelia Orantes, pero desde una perspectiva muy diferente a la de Galindo. Sin embargo, los contextos de las “buenas familias”, junto con los personajes creados por Luisa Josefina Hernández, coinciden en el espacio de la provincia que se describe.

Romelia Orantes, de buena familia, se casa con el prestigiado doctor Carlos Román, el viudo Román, que sólo la utiliza para llevar a cabo su venganza: deshonrarla a ella y a su familia a causa de los antiguos amores de su esposa, ya fallecida, con el hermano, también ya muerto, de Romelia. Al otro día de la boda Carlos Román, ya gozada, la “devuelve” a la casa paterna por no llegar “virgen” al seno de su nuevo “hogar”. Esta estructura es característica del engaño por parte del deshonrado, que actúa como vengador para restituir su honor, y en ella la mujer deshonrada y burlada es víctima inocente.

Hay, por otra parte, dos elementos que deben mencionarse: “las cartas” y “el relicario”, especie de indicios de la trama. El relicario era inseparable de Romelia, quien nunca se lo quitaba, e incluso es el único accesorio que porta el día de su boda. Ambos objetos confluyen en la trampa preparada para Romelia. Carlos Román, cuando la posee sexualmente, no sólo la desflora sino que la penetra profundamente al arrancarle el relicario para así robarle el breve escrito que guardaba en él. La “abre”, pues, en sus entrañas, en sus posesiones más íntimas y, en un acto desesperado, Romelia le suplica a su padre ir a comprobar su inocencia en la sábana con la mancha de “sangre”: “—La sangre... la sábana quedó manchada de sangre. Papá, vas a verla, yo te la voy a enseñar. [...] mientras don Rafael vacilaba entre la compasión al desvalimiento de su hija y la conservación del código de honor que lo solidarizaba, como hombre, con don Carlos” (818). El padre de Romelia se inclina por el código de honor, como era de esperarse, pues la estructura del relato se define por esas características. No obstante, los elementos destacados son innovaciones

de procedimientos narrativos, representan detalles como el del papel en el relicario que servirá para comparar la letra con la de las cartas de la esposa y Rafael. La construcción de este procedimiento fundamenta la trama y deja, además, al lector con la duda porque nunca se da a conocer el contenido del papel. Condensada por ese detalle, surge la historia del deshonorado y vengador que intenta restituir su honra. El resultado es el daño permanente a Romelia, doblemente ultrajada.

Estas circunstancias desencadenan los actos posteriores que recaerán en Romelia, ingenuamente ilusionada con el matrimonio. “Porque Romelia trocaría el apellido de Orantes por otro mejor [...] Desconfiaba de las pasiones, temía las aventuras, no anhelaba sino encontrar un hombre digno de que ella le dedicara su devoción y su fidelidad incondicionales” (802-4). Romelia era incapaz de cualquier transgresión, deseaba profundamente dejar la soltería, pues quería evitar la suerte de las solteras que, dadas las costumbres y los códigos establecidos, conduce a la soledad, la amargura y el silencio.

El discurso en primera persona de Carlos Román configura el registro de otras voces en el relato. El drama toma forma con el diálogo entre el sacerdote y Román, quien le confiesa su venganza. Aparece entonces como un ser opaco y gris y cuya referencia hacia el exterior representa la sirvienta Cástula, de raza indígena, que cuida de sus intereses por la sencilla razón de que se siente parte importante de la casa, casi su dueña y señora.

Desde las primeras líneas de la novela se da cuenta de una intención oculta de don Carlos:

Doña Cástula servía siempre el último café de la noche a su patrón, don Carlos Román, en lo que él llamaba su estudio [...] A pesar de que el estudio era la parte más frecuentada por don Carlos, y en la que permanecía todo el tiempo, se respiraba en él esa atmósfera impersonal que es tan propia de los hoteles. No porque aquí no se hubiera hecho ninguna concesión al lujo, ni aun a la comodidad. Sino porque el mobiliario (reducido al mínimo de un escritorio de

caoba con tres cajones, sólo uno de los cuales contenía papeles y estaba cerrado siempre con llave, y una silla de cuero) no había guardado ninguna de esas huellas que el hombre va dejando en los objetos cuando se sirve cotidianamente de ellos (768).

La descripción del espacio “austero” del estudio de la casa subraya la posición del escritorio y lo que en él se guardaba bajo llave: las cartas, motivo de la venganza de don Carlos, pues guardan el secreto de su deshonor. Este escritorio con tres cajones funciona como el mecanismo del enigma y encuadre de la anécdota. Otras secuencias nos advertirán del relicario y de los pensamientos de Romelia, confiada en la seguridad que otorga el matrimonio, la tranquilidad y la paz. Por eso, al imaginarlos “con un ademán convulsivo apretaba entre los dedos de su mano derecha el relicario, el símbolo de la constancia de sus afectos y culto al hermano muerto” (804). Recurso estilístico, este gesto no verbal caracteriza al personaje. En contraste con sus pensamientos y deseos, la realidad es otra, nunca pasó por su mente lo que había preparado su antagonista: ningún futuro para ella, no hay salvación posible pues la revelación del viudo Román al sacerdote de su venganza queda en secreto de confesión. El final confirma la posesión de don Carlos, los bienes, las cartas y el papel del relicario, para co-tejar las letras; permanece como única realidad de la historia.

Finalmente, podemos observar que en las tres novelas cortas comentadas el espacio cotidiano de la provincia es visto, desde perspectivas diferentes, como un mundo anclado en el sistema familiar tradicional de rasgos conservadores y opresivos. Sin embargo, Luisa Josefina Hernández recrea el espacio diegético de la provincia resignificándolo como el lugar de encuentro de una clase social diferente al descrito al comienzo de la narración. La plaza descrita tiene una función ideológica que alude a las relaciones de clase de los personajes. Asimismo, las tres obras recurren a la metaficción de las cartas y las memorias. En las tres la técnica requiere también de una amplia explicación, a veces mayor que el tema, principalmente en el caso de Galindo, pues el monólogo

interior da un efecto de cercanía al trabajar los sentimientos y el pensamiento del personaje hasta que, por decirlo de algún modo, lo desnuda.

Es evidente que los tres autores de esa generación conocen bien las técnicas de la novela corta (desde el realismo decimonónico hasta el realismo crítico del siglo xx), al presentar sus temas en un encuadre cifrado por enigmas para, de esta manera, condensar la o las anécdotas que resuelven con la mayor verosimilitud, mostrando mundos relacionados con las propias acciones humanas, en ambientes cuyos conflictos dejan sin salida a algunos personajes, y cuya perfecta estructura demuestra la eficacia narrativa de los escritores aquí estudiados.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CASTELLANOS, ROSARIO. “El viudo Román”. *Obras I narrativa*. México: FCE, 1989: 768-830.
- CASTRO, MARICRUZ, LAURA CÁZARES y GLORIA PRADO. *Escrituras en contraste. Femenino/masculino en la literatura mexicana del siglo xx*. México: Aldus, 2004.
- CLAVEL, ANA. “Hombres narrados por mujeres”. *Revista de la Universidad de México*. 85 (mar 2011). Web. 17 may 2011. <<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/8511/pdf/85clavel.pdf>>.
- Diccionario crítico de las ciencias sociales*. Román Reyes, director. Madrid: Universidad Complutense, 2009. Web. 19 may 2011. <<http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/F/index.html>>.
- GALINDO, SERGIO. *Polvos de arroz*. México: Universidad Veracruzana, 2007.
- GARCIA SIERRA, PELAYO. *Diccionario filosófico*. Oviedo: Fundación Gustavo Bueno, 2000.

- HERNÁNDEZ, LUISA JOSEFINA. *La plaza de Puerto Santo*. México: FCE-SEP, 1985.
- NEGRÍN, EDITH. “Viaje al terruño: La plaza de Puerto Santo”. Gloria Prado y Luzma Becerra, edición. *Entre iconos, enigmas y caprichos. Navegaciones múltiples*. México: Universidad Iberoamericana-UNAM-UAEM- ITESM, 2010: 93-106
- PITOL, SERGIO. “Imágenes de una linterna mágica”. *Polvos de arroz*. México: Universidad Veracruzana, 2007: 9-20.
- PRADO, GLORIA y CARMEN ZAMBRANO. “Entrevista con Luisa Josefina Hernández” en *Entre iconos, enigmas y caprichos. Navegaciones múltiples*. Gloria Prado y Luzma Becerra, edición. México: Universidad Iberoamericana-FONCA, 2011: 195-208.
- TREJO FUENTES, IGNACIO. “Homenaje a Sergio Galindo”. *La Palabra y el Hombre*, nueva época 59-60 (jul-dic 1986): 33-4.
- ZAMUDIO, LUZ ELENA R. y MARGARITA TAPIA, edición. *Rosario Castellanos. De Comitán a Jerusalén*. México: CONACULTA-FONCA-ITESM-UAEM, 2006.

UNA GOTA DE AZOGUE (PARA UN DIÁLOGO SOBRE LA NOVELA CORTA EN MÉXICO)

ALFREDO PAVÓN
Universidad Veracruzana
Universidad Autónoma de Tlaxcala

Con lejanísimos antepasados orientales y occidentales (Pabst; Lacarra; Colón), la novela corta o cuento largo¹ tiene en México, a su vez, una gran trayectoria, cuyos 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. Aunque hasta hace escasos años era levemente atendida por historiadores y críticos literarios, poco a poco ha convocado el interés de éstos (Mata; Pavón)² y de los antologadores (Miranda).³ Gracias a ello, ha llegado ya el tiempo de intentar una sistemática historia del género, apoyándose en una constante reflexión teórica en torno a los caracteres es-

¹ Indicando que la “*novela corta* estaría a medio camino entre el *cuento* y la *novela*”, Baquero Goyanes señala que la novela corta igualmente podría haber sido llamada cuento largo. Sin embargo, continúa, la “denominación de *cuento largo* no ha prevalecido, lo cual no deja de ser una lástima, pues, en mi opinión, resulta más adecuada que la de *novela corta* al estar más vinculado este género al cuento que a la novela extensa” (42-3).

² Una mención especial en este esfuerzo merece todo el equipo del portal *La novela corta: una biblioteca virtual* <<http://www.lanovelacorta.com>>.

³ En el campo de la novela corta, el ancestro más remoto del esfuerzo antologador en México es Victoriano Agüeros.

tructurales que lo delimitan y separan del cuento y la novela. Tal teoría ha surgido de su conocimiento histórico y del continuo análisis de obras concretas. Ha garantizado así su pertinencia para describir los componentes estructurales de la novela corta y para señalar las funciones de esos componentes; para guiar las indagaciones e interpretaciones de los estudiosos; para acompañar, cuando fue necesario, el disfrute del lector en el momento de caer en la sutil telaraña de la novela corta.

La novela corta mexicana de los siglos XIX y XX, como toda obra narrativa,⁴ es “un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de una misma acción” (Bremond 90). Contiene en su interior tres grandes universos: historia, relato y narración, amalgamados por la escritura particular de cada creador. La historia o diégesis supone “un acontecimiento o serie de acontecimientos” (Genette 81) sujetos a un “orden natural, o sea, el orden cronológico y causal de los acontecimientos, independientemente del modo en que han sido dispuestos e introducidos en la obra” (Tomachevski 202), y, desde luego, “inscritos en un universo espaciotemporal dado” (Pimentel 11). El relato es el discurso mediante el cual los sucesos pierden su espectro de masa y se convierten en una fina estructura destinada a informar, “por una parte, sobre los acontecimientos que relata y, por otra, sobre la actividad que, según se supone, lo crea” (Genette 84), esto es, a informar sobre la historia y la narración. Merced al relato, la diégesis, las intrigas, los personajes y los narradores, cada uno de estos últimos con su respectivo tiempo y espacio, integran una unidad indisoluble capaz de transmitir varios efectos de sentido. La narración, finalmente, es el acontecimiento narrante, ese que “consiste en que alguien cuente algo: el acto de narrar tomado en sí mismo” (Genette 82), el cual incluye el “conjunto de la situación [...] en que se produce” (Genette

⁴ Incluimos bajo el rubro obra narrativa al minicuento, el minirelato, el cuento, la novela corta y la novela.

82). Ahora bien, ¿la presencia de estos niveles permite deslindar a la novela corta del cuento y la novela de los siglos XIX y XX? Sí, desde luego, mas sólo si se les trae a escena en compañía de los conceptos de expansión y concisión, entendiendo al primero como el ensanchamiento de un material constructivo —historia, intriga, personaje, etcétera— y al segundo como la contracción de ese mismo material —historia, intriga, personaje, etcétera—.

En esa perspectiva, la narración no apoya el intento de deslindar las fronteras de las variantes de la obra narrativa. ¿Por qué? En este nivel, tanto la identidad del narrador como su situación de discurso⁵ se comprimen, por lo general, en unos cuantos datos, impidiendo así el deslinde genérico. (A cambio, quien cuenta puede ampliar o reducir los detalles de la diégesis, pero entonces ya no envía a los terrenos del acto narrante, sino a los del mundo narrado.) Igual ocurre con los tipos de narrador —extradiagético (si no participó en la historia) o intradiagético (si participó en la historia)—; con las focalizaciones,⁶ perspectivas⁷ y puntos de vista;⁸ con los tipos de discursos⁹ empleados para dar cuenta de los sucesos traídos a escena. Todos estos materiales constructivos pueden usarse en la concreción de cualquier obra narrativa y, por tanto, resultan impertinentes para demarcar confines genéricos.

⁵ Entendemos por situación de discurso el “conjunto de circunstancias en medio de las cuales se desarrolla un acto de enunciación (escrito u oral). Tales circunstancias comprenden el entorno físico y social en que se realiza ese acto, la imagen que tienen de él los interlocutores, la identidad de estos últimos, la idea que cada uno se hace del otro (e inclusive la representación que cada uno posee de lo que el otro piensa de él), los acontecimientos que han precedido el acto de enunciación (sobre todo las relaciones que han tenido hasta entonces los interlocutores y los intercambios de palabras donde se inserta la enunciación)” (Ducrot y Todorov 375).

⁶ La focalización establece el punto de origen desde donde se cuenta y el vínculo entre quien narra y el universo contado.

⁷ La perspectiva refiere a la voz narrante: quién habla en el texto.

⁸ El punto de vista revela los valores e intereses de quien narra.

⁹ Dependiendo de quien cuenta, el narrador extradiagético o el narrador intradiagético —un sujeto que previamente fue personaje—, surgen los tipos de discurso: el narrativizado, cuyas marcas son el estilo directo, estilo indirecto y estilo indirecto libre, y el transpuesto o restituído, cuyas marcas son el diálogo, el monólogo y el monólogo interior.

El relato como discurso mediante el cual el narrador organiza una historia sí auxilia en el esfuerzo por diferenciar entre las varias formas narrativas, mas sólo en algunos aspectos. Resulta pertinente cuando, atendiendo a la concordancia o no del orden de la historia con el del discurso,¹⁰ despliega su isocronía,¹¹ o sus analepsis,¹² o sus prolepsis,¹³ agregándoles el alcance¹⁴ y la amplitud,¹⁵ pues entonces la expansión y la concisión discursivas desempeñan un importante papel en los caracteres genéricos, a saber, el vértigo en el minicuento y el minirrelato, venido de reducir a lo esencial un hecho evocado (analepsis), el acto presente (isocronía) o el aviso de un suceso por venir (prolepsis); la intensidad en el cuento, derivada de concentrar en el presente diegético, de manera resumida, los efectos de lo acontecido; la densidad en la novela corta o cuento largo, derivada de compactar en un núcleo, de modo muy sintético, todos los hilos de una historia o, si se desea, anclar o desatar en el presente diegético todas las evocaciones o anticipaciones —precisas e imprescindibles, y no sólo como resumen, sino narrándolas como hechos en sí—, que revelan el más cabal sentido del hoy; la laxitud en la novela, originada por lo moroso, postergado o ramificado de un discurso al momento de convocar hechos del ayer, del hoy y del mañana. Es también pertinente el relato cuando, gracias a la amplitud de las

¹⁰ Para estudiar este proceso, es necesario “confrontar el orden de disposición de los acontecimientos o segmentos temporales en el discurso narrativo con el orden de sucesión de esos mismos acontecimientos o segmentos temporales en la historia” (Genette 91).

¹¹ La isocronía postula un “estado de perfecta coincidencia temporal entre el relato y la historia” (Genette 92).

¹² La analepsis es “toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos” (Genette 95).

¹³ La prolepsis es “toda maniobra narrativa que consista en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior” (Genette 95).

¹⁴ El alcance permite medir la distancia temporal existente (minutos, horas, días, años) entre el momento “presente” del discurso en proceso y los sucesos anteriores o posteriores que ese mismo discurso convoca.

¹⁵ La amplitud informa sobre cuánto tiempo consumió (minutos, horas, días, años) el suceso convocado por el discurso.

analepsis o de las prolepsis, llega a escena el *tempo* narrativo, esto es, los ritmos discursivos que dan cuenta de los ritmos diegéticos: el sumario,¹⁶ la pausa,¹⁷ la elipsis¹⁸ y la escena,¹⁹ pues éstos amplían o comprimen el discurso. Por el contrario, no aporta nada cuando, por virtud de la frecuencia,²⁰ el discurso se vuelve singulativo,²¹ anafórico,²² estereoscópico²³ o iterativo,²⁴ que son expedientes narrantes propios a cualquiera de las variantes de lo narrativo y no ayudan al deslinde genérico, como también lo son las tonalidades discursivas: evocativa,²⁵ prospectiva,²⁶ simultánea²⁷ e intercalada.²⁸ En fin, en el nivel del relato algunos de los materiales constructivos permiten construir fronteras genéricas; otros, no. Y además, sólo funcionan respecto de este problema al tener como fondo el despliegue de la historia.

Es, pues, en el nivel de la diégesis donde se halla la clave para lograr la ansiada diferencia entre las variantes de lo narrativo, ca-

¹⁶ El sumario implica un movimiento discursivo acelerado, capaz de comprimir, en apenas unos instantes, sucesos diegéticos que consumieron mucho tiempo para cumplirse, esto es, “la narración en algunos párrafos o algunas páginas de varios días, meses o años de existencia, sin detalles de acción ni de palabras” (Genette 153).

¹⁷ La pausa suspende la relatoría de hechos y se solaza en detalles externos, cuyo aporte a las transformaciones diegéticas es nula. Su forma más usual es la descripción.

¹⁸ La elipsis sintetiza los detalles sobre los eventos diegéticos; reduce los sucesos y el tiempo consumido por ellos a un pequeño y vertiginoso informe.

¹⁹ En la escena, “la duración diegética de los sucesos es casi equivalente (o por lo menos nos da la ilusión de serlo) a su extensión textual en el discurso narrativo”, esto es, existe un simulacro de concordancia entre discurso e historia (Pimentel 48).

²⁰ La frecuencia indica cuántas veces cuenta el discurso los eventos de la historia.

²¹ El discurso singulativo cuenta una vez lo que ha ocurrido una vez.

²² El discurso anafórico cuenta *n* veces lo que ha ocurrido *n* veces.

²³ El discurso estereoscópico cuenta *n* veces lo que ha ocurrido una vez.

²⁴ El discurso iterativo cuenta una vez lo que ha ocurrido *n* veces.

²⁵ La tonalidad evocativa asume los hechos como ya ocurridos.

²⁶ La tonalidad prospectiva anticipa el futuro cumplimiento de los hechos.

²⁷ La tonalidad simultánea muestra la coincidencia entre los hechos y el discurso que da cuenta de ellos.

²⁸ La tonalidad intercalada, para dar cuenta de la historia, mezcla lo evocativo, lo prospectivo y lo simultáneo.

racterizadas por distintos juegos de expansión y concisión. Cada una de esas variantes —minicuento, minirrelato, cuento, novela corta o cuento largo y novela—, alberga una historia central, de la cual pueden o no desprenderse otras. Esa historia contiene una serie de eventos encaminados a plasmar “el tránsito de una situación a otra” (Tomachevski 205), a cuyo término, si así lo requiere el diseño del sentido buscado por un creador, esta última da origen a otro cuadro situacional, y sucesivamente, estableciéndose siempre unas características para la inicial (por ejemplo, vida) y otras más, pero contrarias a las precedentes, para la final (verbigracia, muerte). El paso de un estado a otro ocurre cuando se convoca la intriga, esto es, el “conflicto de los intereses y la lucha entre personajes”, “acompañados por el reagrupamiento de estos últimos y por la táctica de cada grupo en sus acciones contra otros” (Tomachevsky 206). A estas primeras expansiones de la diégesis seguirán otras, derivadas del agrupamiento en secuencias (por continuidad o por enclave)²⁹ de las acciones cumplidas por los personajes para dirimir la intriga y transitar de un estado inicial a otro final. De tales acciones, emergerán el protagonista, el antagonista y el personaje secundario,³⁰ cuyo derrotero, ya conciso, ya expandido, estará marcado por tres condiciones cro-

²⁹ La secuencia por enclave atrapa las diversas ramificaciones accionales de la intriga, que enfrentan un proceso accional en curso con otro, siempre configurado como obstáculo. La secuencia por continuidad da cuenta del paulatino proceso de encadenamiento de estados: a una de mejoramiento sigue otra de degradación; a ésta, otra de mejoramiento, y sucesivamente.

³⁰ El protagonista asume el programa narrativo central, siendo además el centro al cual dirigen sus acciones, benéficas o dañinas, los demás personajes. El antagonista guía sus acciones a partir del programa narrativo del protagonista. Su programa narrativo, siempre dependiente del de su contrario, consiste en impedir la concreción de los anhelos de aquél. El personaje secundario sólo reduplica las fuerzas del protagonista o del antagonista.

nológicas —la estativa, la directiva y la mensurativa—³¹ y por su inserción en uno o más espacios, cuyo sentido lo determina la presencia de cada uno de los personajes. Es así como la historia de una obra narrativa revela su juego de concisiones y expansiones. Es así, también, como puede proponerse un cuadro de límites genéricos. El minicuento y el minirrelato surgen cuando, reducido todo a su esencia, se plantea una historia central con un solo movimiento situacional, una intriga, escasísimas acciones, expurgadas referencias a la identidad, constitución física, mundo interior, cualidades intelectuales, avatares tempo-espaciales y estatus socio-económico-político de los personajes. El cuento aparece cuando, concentrado todo en un presente diegético, intensificado por resumidos informes acerca de los efectos que el pasado tiene en el hoy narrativo, se construye una historia central alimentada apenas con otras, subalternas —y cuyo funcionamiento y sentido dependen necesaria e imprescindiblemente del núcleo narrativo que las atrae—, venidas de una convocatoria mínima de aleatorias situaciones, con sus concisas intrigas, acciones, referencias a la identidad, constitución física, mundo interior, cualidades intelectuales, avatares tempo-espaciales y estatus socio-económico-político de los personajes. La novela corta o cuento largo emerge cuando, compactado todo en un presente diegético, se diseña una historia central a cuyo cauce —y narradas, predominantemente; si bien, la novela corta no desdeña los resúmenes diegéticos, más propios del cuento— arribarán otras historias, subalternas —cuyo funcionamiento y sentido dependen imprescindiblemente del núcleo narrativo que las atrae o las genera a fin de explicar sintéticamente cuál y cómo fue el origen de aquel presente—, venidas de una mediana convocatoria

³¹ La condición estativa surge cuando un suceso, por sus efectos eufóricos o disfóricos, da a la vida de un individuo o de una comunidad un nuevo sentido. La condición directiva revela cómo era la vida antes y después de la emergencia de una condición estativa. La condición mensurativa permite medir en minutos, horas, días, etc., tanto la condición estativa como la directiva.

y de un mediano despliegue de aleatorias situaciones, intrigas y acciones —despliegue que tornará de inmediato al núcleo narrativo—, cuyo fin es la concreción justa y necesaria de la identidad, constitución física, mundo interior, cualidades intelectuales, avatares tempo-espaciales y estatus socio-económico-político de los personajes. La novela, ejemplo sumo de los procesos expansivos, viene a escena cuando se ofrece una o más historias centrales, alimentadas por otras, subalternas —cuyo funcionamiento y sentido no dependen necesaria e imprescindiblemente del núcleo narrativo que las atrae o genera—, venidas de un amplio despliegue y de una amplia convocatoria de aleatorias situaciones, intrigas y acciones, cuya finalidad es abarcar el origen, evolución y estado actual de la identidad, constitución física, mundo interior, cualidades intelectuales, avatares tempo-espaciales y estatus socio-económico-político de los personajes. La historia central —o centrales, cuando una obra así lo propone— está regida por un presente diegético que, por un lado, se alimenta de algunos hechos ya ocurridos —los cuales, a su vez, atraen o gestan otros hechos, que pueden incluso independizarse de su inmediato núcleo de origen— y, por otro, genera desprendimientos diegéticos capaces también de alcanzar independencia respecto de su núcleo inmediato. Ahora bien, ¿cuán pertinente es este cuadro de límites genéricos? Para dirimirlo, no queda sino ceder la palabra a algunos textos narrativos del siglo xx mexicano.

“A Circe” (1917), de Julio Torri, y “El dinosaurio” (1959), de Augusto Monterroso, son ejemplo del arte conciso, relampagueante; minicuentos donde la historia, la intriga, los personajes, el tiempo y el espacio requirieron apenas de trazos esenciales para organizar su sentido: la derrota de lo deseado. En efecto, en el de Torri se recogen puntualmente los datos imprescindibles del texto precedente, la *Odisea* —el viaje hacia la isla de las sirenas, la cualidad de éstas para atraer a los hombres con sus cantos y, más tarde, convertirlos en cerdos—, dándoles una ligera variante: el rechazo del héroe a protegerse de la sonora convocatoria pues

anhela entregarse a las sirenas a fin de conocer su mundo; variante de la cual vendrá después, en giro insospechado, el quiebre de las ilusiones: las crueles damas no cantan para Ulises. En el de Monterroso, siete palabras comprimen los hechos y la certera clausura: alguien duerme, sueña con un dinosaurio, tiene miedo, sabe que sueña y sólo debe despertar para evadir lo hostil, despierta y, más aterrorizado aún, enfrenta la materialización de lo onírico en lo real. Los finales son un trallazo, un vértigo, derivado de la lucha de intereses entre Ulises y las sirenas y entre el soñador y el animal. Esta explosividad en las clausuras no está presente en el minirrelato “Pobreza” (1986), de Edmundo Valadés, debido a la ausencia de tensas fuerzas en combate, como sí lo está el juego de referencias al mundo cultural mexicano —la presencia de Jane Mansfield, diva y símbolo sexual del Hollywood de los años 50; la conocida tendencia del machito nacional a fantasear con las dimensiones y exuberancias de los senos femeninos— para dar paso a la autoburla, venida, primero, de la coincidencia entre lo imaginado y lo real y, después, de la incapacidad masculina para adecuarse a esa maravilla: una dama convoca, con sus prodigios mamarios, la mirada de un hombre, el cual no puede sino reconocer la enorme distancia que media entre la plenitud de unas tetas y sus raquílicas manos. “A Circe”, “El dinosaurio” y “Pobreza” contraen hechos y discurso, dando paso al arte en miniatura, al trallazo sorpresivo del ingenio.

Una historia central, con un presente narrativo en desarrollo, requiere, mediante preciso juego de analepsis, la asistencia de otras historias, subalternas y resumidas, a fin de intensificar el sentido profundo de cuentos como “La cena” (1920), de Alfonso Reyes, “El guardagujas” (1952), de Juan José Arreola, y “El hombre” (1953), de Juan Rulfo. En “La cena”, con un discurso afecto a las pausas narrativas, por vía de las sucintas descripciones, Alfonso, el protagonista, corresponde a inusual invitación, asistiendo a amigable cena, después de la cual, mediante un breve vuelco al pasado —cuyo contenido es el frustrado anhelo de un

capitán por conocer París—, descubre cómo sus dos anfitrionas, espejo una de otra tanto en lo físico como en lo emocional y afectivo, buscan convertirlo en el doble de un ciego militar, esposo y padre, respectivamente, de las mujeres. Alterado, huye de la casa, buscando así salvaguardar su identidad. Alcanza a defender la propia personalidad, sí, mas no sin comprender que, contra su voluntad, ha participado en una experiencia fantástica. En “El guardagujas”, un puntualísimo y racional forastero arriba a desierta estación de trenes. Mientras, contrariado, aguarda el arribo de la tardía locomotora, topa con fantasmal viejecito, de cuya voz y memoria vendrán, desde ese momento, los resumidos informes sobre las peripecias sufridas por todo viajero que ha contratado los servicios ferroviarios. Los labios pícaros del anciano desgranarán, a cada pregunta del forastero, precisas descripciones —rieles trazados con rayas de gis; líneas férreas de una sola vía; puentes inexistentes; simulacros de estaciones, con decoraciones teatrales y muñecos de aserrín; ingeniosos aparatos para simular el movimiento de las locomotoras y convencer así a los pasajeros de ir en tránsito— e historias —cómo se fundó un pueblo a partir de la imposibilidad de continuar un viaje; cómo, ante la inexistencia de un puente, los pasajeros desarmaron, pieza por pieza, un tren, lo trasladaron en hombros por el abismo, cruzaron un río y volvieron a armarlo; cómo, ante el arribo inesperado de una locomotora, los pasajeros, olvidando toda regla de cortesía, crean tumultos, se empujan, se lastiman, se insultan—; descripciones e historias que obligarán al pragmático forastero de pensamiento lógico a abandonar su propósito primario, trasladarse a un lugar predeterminado, aceptando a cambio las leyes del azar y la aventura. Este sentido textual, socavando los frágiles espejismos del mundo moderno, tecnológico e industrial, ha dependido de la puesta en escena de las acciones heroicas de los viajeros anteriores y de la presencia etérea del viejecito, ese sedentario guardagujas que representa la cuerda floja de lo fantástico en el texto de Arreola. En “El hombre”, texto plenamente realista, la persecu-

ción y posterior asesinato de un hombre por otro se salpimentará con breves analepsis que explican el origen de la rivalidad entre ambos —la muerte violenta del hermano del perseguido— y el de la errática fuga de uno y la encarnizada cacería del otro —el homicidio múltiple de la familia de éste—. Un hábil giro narrativo convertirá aquella historia en marco de otra, perfectamente engarzada con la precedente, en la cual un borreguero testimoniará los últimos días del acosado. El encadenamiento de historias da cuenta de la orfandad y desvalimiento humanos, ya sea ante la naturaleza o ante los hombres y/o su supuesto aparato jurídico. Para dar cuenta de tres de los grandes problemas de siempre —la posible pérdida de la identidad; el combate contra lo mecánico y lo rutinario a fin de tornar a la hermosa savia de la libertad; la orfandad del hombre frente a la naturaleza y frente a sí mismo—, Reyes, Arreola y Rulfo no requirieron sino de concentrar en un momento crítico las consecuencias de un ayer cargado de futuro, así fuese éste malévolo o benigno.

Aura (1962), de Carlos Fuentes, *El apando* (1969), de José Revueltas, “El principio del placer” (1972), de José Emilio Pacheco, *El gallo de oro* (1980), de Juan Rulfo, y “De la marimba al son” (1982), de Eraclio Zepeda, contienen, en tanto novelas cortas o cuentos largos, una historia central, eje de atracción de otros momentos diegéticos significativos que, a diferencia de los hechos resumidos por el cuento, se narran de manera sintética, con la finalidad de mostrar cómo se gestaron los sucesos del presente y cómo participó, en ellos, el protagonista. En estos textos, el centro narrativo se trama con expansiones medias, ya de los estados iniciales y finales, sujetos a uno o dos procesos de continuidad; ya de las intrigas, utilizadas para indicar cómo los deseos de un personaje se confrontan con los de los otros; de las acciones con las cuales el conflicto de intereses se dirime; de las analepsis, cuyo alcance y amplitud se concretan a partir de la precisión de detalles; de las pausas descriptivas, justas para entornar los actos de los directamente implicados; de una escritura económica, compañera

de los ritmos generados por las acciones y pensamientos de los personajes y por los significados del espacio en el cual aquéllos están insertos. A estos caracteres, se suman las historias subalternas, convocadas mediante puntuales analepsis, impactando en el desarrollo de la historia central —y únicamente en ella—, salvo cuando, debido a exigencias ideológicas o a imposiciones de un canon estético, como fue frecuente en las novelas cortas decimonónicas, el autor se separa de la narración para ofrecer reflexiones históricas, morales, educativas, políticas, etcétera. Mas no es éste el caso de *Aura*, *El apando*, “El principio del placer”, *El gallo de oro* y “De la marimba al son”, obras a las cuales nada les duele.

En *Aura*, el núcleo narrativo se trama con la brujería, la magia y los conjuros de Consuelo, empeñada, debido al eterno amor por el general Llorente, en recuperar la lozanía de su juventud y en obtener la reencarnación de aquél en un cuerpo fresco y tibio, a la vez, propósitos cumplidos con creces. La historia central, sin embargo, se enmascara con la del joven historiador Felipe Montero, cuya focalización, perspectiva y puntos de vista sobre los sucesos narrados dominan en esta novela corta. Será a través de su mirada que habrán de desplegarse, además de sus reflexiones, pasiones y deslumbramientos, las atinadas descripciones de la casona y sus habitantes; las complementarias vidas de Consuelo, la vieja maga, y Aura, la juvenil corporalidad de aquélla; los datos biográficos del militar oaxaqueño, incluyendo, amén del juramento de amor constante más allá de la muerte, su inabarcable pasión por la dama de ojos verdes, cuando la hermosura y firmezas juveniles la adornan, o café, cuando las arrugas y la carne endeble la maculan; el maravilloso diálogo erótico con Aura; el descubrimiento de las edades de Consuelo, reunidas en una sola identidad; y la promesa inquebrantable de recuperar, sólo por tres días, y mediante los conjuros y la usual dieta de riñones, a la bellísima joven de ojos marinos. *Aura* es una historia lineal, apenas quebrada por los envíos hacia el pasado del general Llorente, perfectamente conservado en sus memorias, escritas en francés,

cuya traducción fue el pretexto para atraer, como estaba previsto, a Felipe Montero, quien habrá de convertirse en el doble del militar, perdiendo, así, su identidad.

Otro cuento largo o novela corta es *El apando*, inscrito en la lengua tradición mexicana del realismo sucio o duro. Su centro narrativo dura apenas unas horas: del amanecer, cuando inicia la vigilancia de Polonio, desde el postigo de la celda de máxima penalización, hasta la llegada, en día de visita a los presos, de la madre de el Carajo y el posterior enfrentamiento entre dos de los apandados y cuatro de las autoridades del reclusorio. A partir de ese núcleo, funcionarán las historias complementarias, mediante las cuales se diseña, además de la liga de intereses entre los varones, la personalidad violenta y arbitraria de Polonio; la hedonista de Albino; la psicótica de el Carajo; amén de informar sobre las relaciones físico-sexuales de los dos primeros y sus mujeres, la Meche y la Chata; el vínculo de dependencia, de amor y odio, entre el Carajo y su madre; las conductas deleznable de este último en la cárcel; el pacto para hacer posible el ingreso de droga para los tres varones, utilizando la vagina de la anciana. El conjunto de narraciones breves, dominadas por la principal, harán posible, por un lado, la “gigantesca derrota de la libertad a manos de la geometría” (Revueltas, *El apando*, 1974 55), cuando Polonio y Albino enfrenten, casi hasta el descuartizamiento, en el estrechísimo espacio de una jaula carcelaria, a un comandante y tres celadores, y, por el otro, el nacimiento simbólico de el Carajo, la conquista de su libertad cuando, al denunciarla como la traficante de la droga, rompe el cordón umbilical con su madre. Este juego de expansiones diegéticas encontrará correspondencia con el de las descripciones espaciales de la cárcel, las prácticas hostigantes de carceleros y carceleras; con el de las reflexiones del narrador omnisciente en torno a las vidas de sus personajes; con el de la vertiginosa y reiterativa escritura barroca, con la cual, gracias además a la ausencia de puntos y aparte, se da pie a una lectura asfixiante, opresiva, como en su momento, con la estrategia de

los verbos en futuro, Carlos Fuentes hizo posible la lectura de *Aura* en tanto una narración profética, conteniendo un destino inquebrantable, casi de tragedia griega: el del hallazgo de la ventura amorosa a cambio de la pérdida de identidad. En *El apando*, pues, las expansiones y condensaciones narrativas muestran nítidamente los caminos recorridos por la novela corta.

Por la ruta de los textos iniciáticos, “El principio del placer” se construye con el tránsito desalentador de la infancia a la adolescencia de Jorge, el ingenuo y desorientado muchachillo que, en unos cuantos meses del año 1952, descubre cuánto de mentira y simulacro hay en la vida. Contribuyen a ello, la doble vida de su padre, un general por igual dedicado a organizar con severidad la existencia, el comportamiento, la moral y el futuro de la familia y a gozar, lejos del hogar, de varios suspiros clandestinos; la falaz compañía del pícaro guardaespaldas, Durán, quien termina conquistando a la novia del chiquillo; el abierto coqueteo de Candelaria, amante de su padrastro y de Durán; la evanescente presencia de Ana Luisa, la bella jovencita de la cual se enamora, conociendo, a través de sus ausencias y de los rumores sobre su desenfrenada vida amorosa, el dolor y la angustia del amor adolescente; la inesperada farsa entre su ídolo de lucha libre y el más enconado enemigo de éste. No cae, sin embargo, en el vacío humano, gracias a la presencia plena de ternura de su madre y a la solidaridad, no exenta de burlas, de su hermana, aunque sí percibe la frágil correspondencia existente entre lo imaginado y deseado y la matrera vida. Los sucesos están tramados de manera lineal, salpimentándose con breves analepsis y selectos resúmenes informativos acerca del modo de vivir de todos aquellos que entran en contacto con el niño en su tránsito hacia la adolescencia. Es una variante usual de la novela corta, sobre todo, cuando no recurre a experimentos lingüísticos o narrativos.

Ese diseño lineal se halla también en *El gallo de oro*, quebrado sólo por dos breves analepsis, donde se recuerda la boda de Dionisio Pinzón y Bernarda Coutiño, la Caponera. Las expan-

siones no se cumplen, ahora, en lo evocado, sino en los cruces de historias, impacten directamente o no en los cambios de fortuna del protagonista, entre estos últimos, la supuesta rivalidad de dos grupos políticos en un palenque; el regreso de Dionisio al pueblo natal, San Miguel del Milagro, para exhibir su riqueza y cobrar venganza por la mofa que sufrió cuando enterró, en condiciones paupérrimas, a su madre; la contratación de su paisano, Secundino Colmenares, como capador y soltador de gallos; el enfrentamiento con los pobladores vecinos de la hacienda de Santa Gertrudis a causa de las licencias morales y los desenfrenos eróticos de su hija, Bernarda, la Pinzona. Las encrucijadas diegéticas que sí impactan en el destino del protagonista son el encuentro de éste con un amarrador de Chihuahua, que habrá de regalarle su gallo de oro, derrotado y moribundo, con el cual iniciará la nueva vida de Pinzón; el acuerdo con un “padrino” a fin de participar en una primera y triunfal pelea; la presencia cascabelera de una belleza llamada la Caponera, de quien, más tarde, habrá de enamorarse, llegando incluso al matrimonio; los negocios turbios con Lorenzo Benavides, a quien servirá, primero, de apostador y a quien, después, le deberá toda su fortuna pues aquél le entrega, derrotado en un juego de cartas, dinero, rancho y hacienda; la larga noche de apuestas con varios tahúres profesionales, con uno de los cuales habrá de perder, justo con la muerte de la Caponera, todos los bienes, hecho de donde se desprende su suicidio. Junto con tales cruces diegéticos y sus consecuencias vienen las expansiones descriptivas de los palenques, las ferias, los pueblos visitados, la hacienda, mecanismos de los cuales ha dependido el diseño y concreción de esta novela corta.

Otra ruta para el cuento largo es la de “De la marimba al son”, hermoso homenaje al origen negado de una de las tres más arraigadas fuentes de la cultura mexicana: la del África. En recorrido lineal, punteado apenas por breves recuerdos, se despliega la epopeya de los negros desde su arribo a México, en los primeros años de la Colonia, hasta su arraigo definitivo, durante el primer

tercio de la vigésima centuria. Un primer movimiento de ese recorrido abarca desde el terrible momento de la captura y separación de la cultura original hasta la fusión, por libre voluntad, con lo mexicano, en el siglo XIX, pasando, ya como esclavos, por los crueles maltratos del viaje marítimo, la orfandad, el desasosiego, el difícil encuentro con lo otro y los otros, la lucha por la libertad, conservando siempre, gracias a la memoria oral, colectiva, las raíces de una identidad esquiva a cualquier intento de genocidio. Entre la Reforma y el porfiriato, segundo movimiento de la épica africana en México, según la perspectiva del narrador, vendrán los aportes de lo negro al nuevo hogar y sus habitantes, destacando, entre ellos, la marimba, que, a su vez, recogerá los frutos de la poderosa fantasía de los anfitriones, descendientes mestizos de indios y españoles, convirtiéndose, así, en símbolo de dos culturas, dado que la tercera, la invasora, mantenía, hasta esos años, desde la visión de sus más obtusos representantes, la falsa idea de una falsa pureza cultural y racial. A partir de la Revolución, el tercer movimiento del periplo que dejaría constancia de lo negro como parte substancial de la mexicanidad, el diálogo entre dos se volverá una sola voz, una cadencia, una verdad, representada, esta vez, por la música, que no es resguardo contra la injusticia y el exterminio, sino caudal sonoro para transformar lo extraño, lo ajeno, en la más dulce sonrisa de la ternura. Una sola historia, plena de horrores y alegrías, convierte a “De la marimba al son” y, entre otros muchísimos ejemplos más, a *Aura*, *El apando*, “El principio del placer” y *El gallo de oro*, en un cuento largo donde no se desperdicia palabra, ni se pone una línea de más... ni de menos. Todas estas obras vienen del arte de las imprescindibles expansiones y las necesarias condensaciones.

A su vez, del arte moroso, postergado, ramificado, enlazado, descende la novela, con su historia central, que puede ser más de una, y los varios procesos diegéticos subalternos, dialogando con esa historia central, como bien puede advertirse en *El luto hu-*

mano (1943), de José Revueltas, *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, y *La casa del ahorcado* (1993), de Luis Arturo Ramos.

En *El luto humano*, la muerte y velorio de Chonita serán el marco para el despliegue de las historias personales de Cecilia, Úrsulo, Adán, la Borrada, Calixto, la Calixta, Jerónimo Gutiérrez y Marcela —plenas de orfandad, desesperanza, dolor, desvalimiento, agonía, caracteres presentes también en la vida de otros personajes de la novela e incluso, desde la perspectiva de Revueltas, en la de todos los seres humanos—, base de despegue de otras historias, que, amén de dar cuenta del cruce de destinos entre algunos de aquéllos, habrán de traer a escena nuevos sucesos diegéticos, como los que explican la liga psicótica de Adán con Natividad, líder agrario a quien aquél, aun admirándolo, asesinará, por encargo del gobernador del estado. Varias de las historias subalternas, como la de Adán con el cristero al cual atormenta y ultima, no habrán de integrarse o reintegrarse ni a la historia marco de *El luto humano* ni a la historia particular de la que se desprendieron. Son los privilegios de la novela, definitivamente negados al cuento y la novela corta, pues uno debe comprimir los detalles sobre la historia, los personajes, los estados, las intrigas, las acciones y los aspectos tempo-espaciales y otra ampliarlos, mas siempre bajo la égida de su núcleo diegético.

Los materiales y estrategias constructivos de la novela, elevados a la enésima potencia, sostienen la obra maestra de la narrativa mexicana: *Pedro Páramo*. Rulfo reúne aquí dos novelas cortas: una, la protagonizada por Juan Preciado, acunando historias y personajes de la otra, la dominada por la presencia de Pedro Páramo, que, ya en el contrapunto entre ambas, una de las estrategias elegidas para concretar la novela, no requirió casi nada de aquélla, salvo los recuerdos de Dolores Preciado, que permiten reconstruir tanto los paisajes edénicos de la Comala en plenitud como el desafecto del cacique hacia madre e hijo. En cada una de estas novelas cortas, se insertan historias subalternas, perfectamente ensambladas unas con otras y con la central, hasta crear

ese maravilloso mural que es *Pedro Páramo*, donde cada personaje representa un extravío, una orfandad, una pérdida, un delirio, una locura, un amor perdido o imposible, un exilio, un exilio interior, una desgracia, una búsqueda inacabada, una felicidad fugaz, raíz de un sinnúmero de dolencias; en fin, alguna de las mil maneras de morir del mexicano. Este afortunadísimo engarce de dos novelas cortas, con sus ramificaciones diegéticas certeramente aglutinadas en torno a la historia principal de todo el texto: el desmesurado e inconcreto amor del cacique por Susana San Juan, dan a *Pedro Páramo* el vértigo de un minicuento o un minirrelato, la intensidad de un cuento, la condensación de una novela corta y los escasos momentos de laxitud que cualquier otra novela llevaría a grados de sacralización.

La novela es como un jarrito en el cual todo cabe, sabiéndolo acomodar. Así lo demuestran *El luto humano* y *Pedro Páramo*; así también, *La casa del ahorcado*. En esta novela, la pesada carga de una vida rutinaria, simbolizada por la temporal impotencia sexual del protagonista —finalmente arrojada esa vida al carajo, cuando, justo el día de su aniversario 50, Montalvo se encierra en un hotel con su nueva amante, Marita, y hacen el amor en medio de alegrías clandestinas, rompiendo ambos con toda atadura moral, logrando ambos la ansiada libertad—, sirve de marco a varias historias subalternas —las de los amigos de Montalvo: Fonseca, Espinoza, Lalito; y las de su familia: esposa, hijos, nietos y suegro—, más o menos detalladas, entre ellas, la de Bulmaro Zamarripa, el fascista padre de Cunegunda, esposa de Montalvo, que habrá de independizarse de la historia central, convirtiéndose en una novela corta dentro de *La casa del ahorcado*, condición que, más tarde, percibió Luis Arturo Ramos, lo que lo llevó a publicar el supuesto capítulo, “La balada de Bulmaro Zamarripa”, como texto autónomo, bajo el título de *Los argentinos no existen* (2005). Es, pues, *La casa del ahorcado* un ejemplo de la flexibilidad —para algunos críticos y lectores, la alcahuetería— de la novela, flexibilidad que, en autores consumados, deviene en

maestría narrativa y, en autores poco hábiles, en desastre, cuando no ilegibilidad.

Gracias a los creadores, teóricos, historiadores, críticos, antologadores y lectores se conocen ya los rasgos esenciales que permiten deslindar a unas variantes del género narrativo de otras, aunque, ya se sabe, tanto el minicuento y el minirrelato como el cuento, la novela corta o cuento largo y la novela son gotas de azogue que se niegan a toda captura definitiva. Y con la compañía de esos rasgos, la tarea de periodizar el origen, desarrollo y estado actual de tales formas narrativas ha sido posible, así sea parcialmente, tal cual ocurre con la historia de la novela corta en México, a la cual han contribuido ya Óscar Mata, con *La novela corta mexicana en el siglo XIX* (1999), y Alfredo Pavón, con *Al final, reCuento 1. Orígenes del cuento mexicano: 1814-1837* (2004), además, claro, de los aportes antológicos de Victoriano Agüeros, con los dos tomos de las *Novelas cortas de varios autores* (1901), y de Celia Miranda Cárabes, con *La novela corta en el primer romanticismo mexicano* (1985), y de la loable labor de rescate y difusión del grupo que ha concretado *La novela corta: una biblioteca virtual*. Es, pues, la hora de retomar las conquistas y llevarlas hacia su concreción más sistemática y clarificadora, llevando entre las manos y la imaginación el conocimiento histórico, teórico y crítico respecto de la narrativa mexicana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGÜEROS, VICTORIANO. *Novelas cortas de varios autores*, 2 tt. Victoriano Agüeros, advertencia del editor. México: Imp. de Victoriano Agüeros, 1901.
- ARREOLA, JUAN JOSÉ. *Confabulario*. México: FCE, 1952.
- BAQUERO GOYANES, MARIANO. *Qué es el cuento*. Buenos Aires: Columba, 1974.

- BREMOND, CLAUDE. "La lógica de los posibles narrativos". Roland Barthes *et al. Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974: 87-109.
- CARDONA-LÓPEZ, JOSÉ. *Teoría y práctica de la nouvelle*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2003.
- COLÓN CALDERÓN, ISABEL. *La novela corta en el siglo XVII*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2001.
- DUCROT, OSWALD Y TZVETAN TODOROV. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.
- FERNÁNDEZ DE LIZARDI, JOSÉ JOAQUÍN. "Los paseos de la Verdad". *Obras IV. Periódicos. Alacena de Frioleras, Cajoncitos de la Alacena, Las sombras de Heráclito y Demócrito*. El conductor eléctrico. María Rosa Palazón, edición, notas y presentación. María del Carmen Millán, presentación. México: UNAM, 1970: 102-30.
- _____. "Ridentem dicere verum ¿quid vetat?". *Obras III. Periódicos. El Pensador Mexicano*. María Rosa Palazón y Jacobo Chencinsky, recopilación, edición y notas. México: UNAM, 1968: 463-75.
- FUENTES, CARLOS. *Aura*. México: ERA, 1962.
- GENETTE, GÉRARD. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- LACARRA, MA. JESÚS. *Cuento y novela corta en España*. Ma. Jesús Lacarra, edición y prólogo. Maxime Chevalier, prólogo general. Barcelona: Crítica, 1999.
- MATA, ÓSCAR. *La novela corta mexicana en el siglo XIX*. México: UNAM, 1999.
- MIRANDA CÁRABES, CELIA. *La novela corta en el primer romanticismo mexicano*. Celia Miranda Cárabes, estudio preliminar, recopilación, edición y notas. Jorge Ruedas de la Serna, "La novela corta de la Academia de Letrán". México: UNAM, 1985.
- MONTERROSO, AUGUSTO. *Obras completas (y otros cuentos)*. México: UNAM, 1959.

- PABST, WALTER. *La novela corta en la teoría y en la creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*. Madrid: Gredos, 1972.
- PACHECO, JOSÉ EMILIO. *El principio del placer*. México: Joaquín Mortiz, 1972.
- PAVÓN, ALFREDO. *Al final, reCuento 1. Orígenes del cuento mexicano: 1814-1837*. México: UAM-I-BUAP, 2004.
- PIMENTEL, LUZ AURORA. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: UNAM-Siglo XXI, 1998.
- RAMOS, LUIS ARTURO. *Los argentinos no existen*. México: Ediciones y Gráficos Eón, 2005.
- _____. *La casa del ahorcado*. México: Joaquín Mortiz, 1993.
- REVUELTAS, JOSÉ. *El apando*. México: ERA, 1969.
- _____. *El apando*. México: ERA, 1974.
- _____. *El luto humano*. México: México, 1943.
- REYES, ALFONSO. *El plano oblicuo*. Madrid: Tipográfica Europa, 1920.
- RULFO, JUAN. *El gallo de oro y otros textos para cine*. Jorge Ayala Blanco, presentación. México: ERA, 1980.
- _____. *El llano en llamas*. México: FCE, 1953.
- _____. *Pedro Páramo*. México: FCE, 1955.
- TOMACHEVSKI, BORIS. “Temática”. B. Eichenbaum, et al. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Roman Jakobson, “Hacia una ciencia del arte poético”. Tzvetan Todorov, presentación. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976: 199-232.
- TORRI, JULIO. *Ensayos y poemas*. México: Cultura, 1917.
- VALADÉS, EDMUNDO. *Sólo los sueños y los deseos son inmortales, palomita*. José Emilio Pacheco, “Una visión de Edmundo”. México: Océano, 1986.
- ZEPEDA, ERACLIO. *Andando el tiempo. Antología personal*. México: Martín Casillas, 1982.

LAS CATEDRALES DE SEVERINO SALAZAR

HERNÁN LARA ZAVALA

I

Quiero aprovechar mi comentario en torno a la novela corta de Severino Salazar *La provincia de los santos* para rendirle homenaje a un condiscípulo, amigo, colega y escritor a quien la crítica no le ha reconocido su valor dentro del ámbito de las letras mexicanas. A pesar de tener cerca de 15 libros y de haber ganado el Premio Juan Rulfo para Primera Novela desde el año de 1984 con *Donde deben estar las catedrales* y de publicar volúmenes de cuentos tan valiosos como *Las aguas derramadas* (1986, segunda edición 2001) o *Los cuentos de Tepetongo* (2001), por algún extraño motivo no ha sido suficientemente reconocido dentro del “canon” mexicano y, en vida, nunca le otorgaron la beca del Sistema Nacional de Creadores a pesar de haberla solicitado varias veces y de merecerla más que sobradamente. Acaso él mismo se dio por bien servido con el objetivo que se propuso al inicio de su carrera cuando éramos jóvenes estudiantes y hacíamos nuestros primeros intentos de escribir y me confió: “Yo me conformaría con llegar a ser un modesto escritor”. Pero la verdad Severino Salazar fue más que eso. Admirador acérrimo y discípulo de la escritora Luisa Josefina Hernández, Salazar fue capaz de crear un mundo interior a partir de sus experiencias de infancia y juventud transcurridas en su natal Tepetongo, en el estado de Zaca-

tecas. Fue también discípulo y seguidor de Rosario Castellanos en la UNAM y en sus colaboraciones de *Excélsior* antes de que la nombraran embajadora en Israel. Pero me atrevería a aventurar que fue con Juan José Arreola, nuestro maestro de creación literaria en la Facultad de Filosofía y Letras, donde aprendimos, entre otras muchas cosas, a cultivar y a escribir sobre ámbitos y personajes que conocíamos de primera mano. Cómo olvidar, por ejemplo, cuando Arreola, leyendo el cuento de Severino titulado “También hay inviernos fértiles”, frente a todo el salón de clase de pronto interrumpió su lectura y sorprendido exclamó: “¡Mire usted, yo no sabía que nevara en Zacatecas!”.

Con ese nombre tan sonoro, sibilante y original Severino Salazar se erigió como el narrador de la región de Zacatecas y muy particularmente de su ciudad natal que ostenta el también aliterativo (más que cacofónico, como se quejaba él) nombre de Tepetongo. Cuando empezábamos a escribir, algunos criticastros habían dictaminado ya, augustamente, el fin de la provincia mexicana dentro de nuestra narrativa para rendirle culto al becerro de varilla y hormigón de la Ciudad de México. Afortunadamente se trataba tan sólo de un alarde más de ese centralismo que nos sigue lastrando y que tanto daño nos ha hecho histórica, política, social y artísticamente. A la postre lo que ocurrió fue precisamente lo contrario pues la tendencia que sobresalió en nuestra ficción durante las tres últimas décadas del siglo xx y principios del xxi se abrieron a las diversas ciudades de provincia como fue el caso de autores como Jesús Gardea, Daniel Sada, Carlos Montemayor, Élmer Mendoza, Luis Humberto Crosthwaite, David Toscana, Eduardo Antonio Parra, Ricardo Elizondo Elizondo, Juan José Rodríguez, Jaime Muñoz, Luis Arturo Ramos, Eraclio Zepeda, Joaquín Bestard y el propio Salazar para mencionar tan sólo unos cuantos ejemplos. El gran mexicanista Luis Leal recientemente fallecido (2010) comentaba sobre el cuento “Libro corazón” de Severino Salazar:

Salazar combina lo europeo (cuentos italianos adaptados a un ambiente mexicano) con la vida de provincia. En su descripción de ésta (el pueblo y el campo) no esquiva el uso de mexicanismos... Pero siempre dentro del desarrollo de la anécdota y no por la descripción costumbrista *per se*. Y tampoco evita el uso de imágenes de procedencia europea como la palabra Romañola, nombre de una de las palomas de Rafael, que proviene del cuento “Sangre romañola” de Amicis. En esa tendencia encuentro el verdadero cosmopolitismo en cuentos cuyo fondo es mexicano, lo mismo que referencias a la historia y la cultura de México (222).

Y creo que fue gracias a Arreola, y a sus buenos oficios como coordinador del taller de creación literaria, que Severino logró encontrar desde muy temprano su voz y moldearla de acuerdo con el mundo interior de su lugar de origen.

Severino Salazar y yo nos conocimos en el año de 1970 en la Facultad de Filosofía y Letras cuando ambos estudiábamos letras inglesas. Acariciábamos ya la ambición de ser escritores y eso nos permitió identificarnos y compartir, además del taller de Arreola, lecturas de otros cursos y asistir a otras clases, lo cual propició diversos intercambios de ideas al punto de que, aún como estudiantes, logramos hacerle una entrevista a Luisa Josefina Hernández que Juan Rejano publicó en el suplemento dominical de *El Nacional* que dirigía. Con Severino mantuve una larga amistad que duró prácticamente toda la carrera y nuestros primeros libros se publicaron en la década de los 80. En su obra además de los escritores mexicanos ya citados influyeron de manera muy notoria los autores norteamericanos de la primera parte del siglo xx y muy en particular los llamados escritores del Deep South del tipo de William Faulkner, Carson McCullers, Flannery O’Connor, Tennessee Williams, Eudora Welty y Walker Percy. A Severino Salazar le atrajo siempre el elemento “gótico” o de “horror, suspenso, misterio y extrañeza” de estos autores e intentó incorporarlo a su narrativa. Sus temas están estrechamente vinculados a la zona de Tepetongo, Jerez, Fresnillo y la ciudad

de Zacatecas, así como a los conflictos religiosos, políticos, sociales y económicos que azolaban la región como la Revolución, la Cristiada, la minería, los caudillos militares, religiosos y caciquiles y muy en especial los personajes raros y excéntricos de la zona como prostitutas, cantantes, padrotillos, militares, agricultores, solterones, locos, curas, anacoretas, mártires y santos. Uno de los aspectos que deseo resaltar es que Severino era un escritor “natural” en el sentido de que había nacido para contar historias, poseía una fértil imaginación y sus cuentos fluían sin aparente esfuerzo como lo demuestra su vasta y rica producción literaria que lamentablemente se vio truncada antes de cumplir 60 años (falleció en el año 2005). Tal vez no era un estilista de prosa diáfana, tersa y cuidadosa pero sus pequeñas fallas de forma se compensan con creces con la originalidad de sus argumentos, la profundidad de sus tratamientos y lo extraño de sus caracteres y situaciones.

No sé qué tanto se pueda generalizar pero en el caso de Severino Salazar desde su primera novela *Donde deben estar las catedrales* se vislumbra ya el horizonte de lo que constituirá la totalidad de su obra y de sus obsesiones. En la entrevista que le hiciera Miguel Ángel Quemain para la edición de *Los cuentos de Tepetongo* sobre su proyecto narrativo, Severino aseveró sin dudar: “Pues mi proyecto es novelar la vida de Zacatecas. Ver qué tan parecidos somos al resto del país y al mundo” (215). Dentro de esta amplia propuesta Salazar eligió una imagen, la de la catedral de la ciudad de Zacatecas, para convertirla en su gran metáfora personal a partir de la cual elaboraría buena parte de su ficción al grado de identificar a uno de sus personajes que funcionan como álter ego de su novela con una catedral: “Ya tengo una catedral dentro de mí. Soy una catedral. Siento que el alma se me vuelve una roca de la fachada” (*Donde deben* 68). El título de *Donde deben estar las catedrales*, su primer libro, está inspirado en un epígrafe de la novela *Lancelot* de Walker Percy que dice así: “Está cimentada de plano en el centro de la más grande concentración de ebrios, drogadictos, putas, padrotes, jotos, y sodomitas del hemisferio. Pero ¿no es ahí donde deben estar las catedrales?”.

Esta imagen se repite insistentemente en la narrativa de Salazar. En el cuento “Jesús que mi gozo perdure” de *Las aguas derramadas*, el narrador dice de Terry Holiday, la protagonista:

Se apagó con ella su voz y la canción que más me gustaba. Ésa que decía que el amor era como construir una avenida de catedrales de cristal por los caminos del alma y después cuando se iba, todos éramos como la ciudad: llevábamos una inmensa catedral de vidrio en el fondo del alma; pero tan frágil, tal vez tan efímera. Después nos acompañaba por la vida como ese recuerdo, como fantasma de una catedral que había existido en nuestro interior (19).

En *Los cuentos de Tepetongo* hay otro texto conmovedor que invierte el papel bíblico de Susana y los viejos que se titula “Catedral de cristal” en donde se alude a una réplica de la catedral de Zacatecas tallada en un pedazo de vidrio de Murano que Severino utiliza como símbolo del celibato de Susana: “Sin embargo, era una catedral vacía, sin materia, solamente de aire y luz” (155).

Más que cuentista o novelista Severino Salazar se movía con mayor naturalidad en las novelas cortas o relatos, como yo prefiero llamarlos para diferenciarlas del cuento y no caer en las apostasías de nombrarlas como “noveletas” o “cuentos largos”. La mayor parte de los textos de Salazar poseen, por lo general, una extensión mayor que la del cuento “puro y duro” y están divididos en capítulos; no se centran en una sola anécdota o incidente sino que ofrecen una visión más amplia de la fábula basada, más en la caracterización de sus personajes que en el desenlace o solución del conflicto; casi nunca se limitan a un solo incidente sorpresivo o epifánico, como sucede en la mayoría de los cuentos clásicos, sino que la anécdota se ramifica como en una novela ofreciendo una cierta ambigüedad, complejidad o misterio que deja los finales abiertos a la reflexión del lector.

Éste es el caso de *Llorar frente al espejo* y *La arquera loca* —incluidas en *Tres noveletas de amor imposible* (1998)— y principalmente de la que se consideró su primera novela, *Donde de-*

ben estar las catedrales. La primera edición consta exactamente de 128 páginas dividida en dos partes: la primera, que titula *La Tierra*, tiene menos de 100 páginas y constituye el meollo de la novela y la segunda, que funciona a manera de coda, titulada *La Luna* llega apenas a 30 páginas. El conflicto que plantea la novela es el de un triángulo entre Crescencio Montes, Máxima Benítez y Baldomero Berúmen que conduce al suicidio de este último aunque Severino Salazar se abstiene de revelar las causas del desenlace trágico de ese triángulo. Ofrece una gama de posibles motivaciones y posibilidades y, siguiendo una técnica que evoca a Rulfo y a García Márquez, narra sobre todo las vicisitudes de un pueblo de excéntricos personajes como Mariano Rodríguez que llega a Tepetongo a restaurar la iglesia parroquial, José de la Torre el tullido que va perdiendo sus órganos a medida que avanza la novela, Luis Rodríguez que tenía “un dominio especial sobre la tierra que pisaba”, el hombre araña que llega a escalar la catedral, Juana la Loca, el cantinero Jesús López, la sirvienta Ventura, Florentino Alvarado, el señor cura y tantos más que van delineando el perfil del microcosmos “gótico” de Tepetongo y sus alrededores. La novela se sirve de un personaje que actúa a manera de “áster ego” de Severino que supuestamente narra la historia y que simbólicamente asume el oficio de un arquitecto que ha construido una maqueta donde reproduce la ciudad de Zacatecas con todos sus detalles “para rescatar toda una historia que ocurrió hace como veinticinco años”. Para este rescate se sirve de diversas imágenes como son los pájaros, el espejo, la cebolla, el caracol, la Tierra y la Luna.

Algunas de las narraciones de Severino Salazar tienen un claro trasfondo autobiográfico como pueden ser “También hay inviernos fértiles” (*Las aguas derramadas*) o “Libro corazón” (*Los cuentos de Tepetongo*). En este bello y sugerente cuento Severino Salazar alude de manera muy tenue a su preferencia sexual de la siguiente manera: “A mi hermano Rafael no le importaban los cuentos y las revistas. Él tenía buena mano para los animales;

era el dueño de un par de chivos que mi papá le había dado desde que están chiquitos. Y él los alimentaba con yerba de la huerta y de las que crecían a la orilla del río... Ya adulto tengo que aceptar que había una rivalidad que apenas afloraba, que apenas se notaba entre nosotros dos: él era el hijo de mi padre; y yo el de mi madre” (170). Y el mismo Leal lanza la siguiente conjetura: “¿Será este cuento el resultado de los recuerdos ensangrentados que Salazar guarda de la lectura de *Corazón?*” (219).

Sus dos novelas propiamente dichas *El mundo es un lugar extraño* (1989), que bien podría ser uno de los lemas de la obra de Salazar, y *Desiertos intactos* (1990), se adentran en el ámbito onírico y del paisaje del desierto zacatecano y exploran las personalidades de dos anacoretas que reflejan parte de la constante preocupación mística del autor. En el fondo de toda la obra de Severino Salazar subyace un profundo sentimiento religioso que le insufla una muy particular vida a sus historias aun hasta en los más mínimos detalles.

II

La provincia de los santos, una de las tres novelas cortas contenidas en *Tres noveletas de amor imposible*, es una diatriba humorística, una sátira y un relato en clave o alegoría que puede leerse indistintamente en dos niveles: la lectura más literal es una denuncia en contra de la Iglesia, de sus jerarcas y de las múltiples manipulaciones que utilizan donde priva la ignorancia y la superstición con objeto de mantener el poder y controlar a ministros, feligreses y exégetas por igual. El recurso del que se sirve Severino Salazar para contarnos su historia se da a través de 17 cartas escritas por un sacerdote para relatarle al monaguillo de su parroquia los descubrimientos paulatinos que irá haciendo durante un viaje que emprende ex profeso desde la sierra de Juancho-rrey hasta la ciudad de Zacatecas donde radica el obispo, autor de

un sinnúmero de milagros. El sacerdote se encuentra preocupado y afligido porque:

Hasta este rincón del mundo, me empezaron a llegar las noticias —últimamente con mayor insistencia— de que todos los clérigos de la provincia, los más jóvenes, los de mi generación especialmente, ya son casi santos debido a los múltiples milagros que han realizado. Todos son milagrosos. Y yo no he hecho ni uno. Ni la mitad de uno. Ni nada que se le parezca. Por más que he tratado no se me dan, no me salen. Pero tampoco se crea que tengo envidia. No (121).

La historia ocurre en el año de 1790 cuando las comunicaciones eran tan precarias que para intercambiar cartas y mensajes la gente se tenía que servir de arrieros y leñadores que iban y venían de la sierra a la ciudad de Zacatecas. El sacerdote y narrador se describe a sí mismo en los siguientes términos: “Soy un hombre sencillo, humilde y solamente me mueve el deber, no la envidia o la soberbia. Ahora creo sinceramente que mi comunidad saldría beneficiada si yo pudiera también hacer milagros. Pues hay una gran demanda y consumo de milagros en estos tiempos” (122). El conflicto se centrará en los descubrimientos del protagonista, en tanto investiga el origen y la naturaleza de los dichosos “milagros” que con tanta frecuencia ocurren entre los sacerdotes amigos del obispo pero pronto se da cuenta de las invenciones, falacias, exageraciones, contradicciones y farsas de los presuntos santos. La grey del obispo se divide entre “milagrosos” y “exégetas”, unos encargados de realizar los milagros y los otros de certificarlos. En tanto avanza la anécdota el lector se da cuenta de que el personaje principal de la historia no es el humilde sacerdote quien a la larga resulta ser más bien una víctima sino el señor obispo que se encarga de divulgar, mediante “la hoja parroquial” que edita, sus propios milagros más los de todos aquellos que siguen sus pasos y enseñanzas y alaban su santidad. A la pregunta de cómo ser un favorito del señor obispo uno de los

“milagrosos” responde: “Comencé atacándolo desde mi humilde púlpito, hasta que un buen día me mandó llamar. Me ofreció su propio púlpito, donde yo podía predicar una vez a la semana, lo que yo quisiera sin censura. Obviamente no me iba a poner a darle de patadas al púlpito. Así es esto: hay que consolidar el poder lo más pronto posible en la vida” (128). Es decir se es exégeta hasta que se le convierte en santo. Se trata entonces de un acto de “cooptación” por parte del egocéntrico, narcisista y manipulador obispo cuyos espurios milagros mueven más a la risa que a la veneración. El relato termina con la desilusión del sacerdote al darse cuenta de que en este mundo no existen más milagros que los que benefician y enriquecen la imagen del señor obispo: “Me siento estafado por haber escogido una profesión que en realidad no conocía de cerca, por haber albergado en mi mente y en mi alma toda mi juventud, ideas equivocadas, ambiciones ilícitas, tan mundanas, que apartaban a uno de los verdaderos milagros de la vida. La vanidad de vanidades” (157). A pesar de ello, como se verá más adelante, en las últimas páginas de la novela el autor le da una doble vuelta de tuerca al relato al culminar con un último giro irónico que altera la reflexión final del narrador y redondea su historia que por ahora omito para no revelar la gran paradoja del desenlace. Este recurso de plantear una historia desde dos posibles lecturas, una literal y otra en clave, de extender la anécdota hacia diversas posibilidades interpretativas, de buscar un final para luego revertirlo es uno de los atributos que permite a la novela corta tener la contundencia del cuento a la par de la complejidad narrativa de la novela.

La otra lectura, la alegórica o cifrada, se centra en el ejercicio del cacicazgo intelectual tan propio de nuestro país tal y como se vivió sobre todo durante la segunda parte del siglo xx. En esa otra lectura “los milagros” no son sino las obras literarias surgidas en el seno de las cofradías y que obtienen la bendición del jerarca aquí representado por el señor obispo. Esos milagros se premian con becas, prebendas, publicaciones y reconocimientos,

todos salidos generosamente de las manos del señor obispo. Así los milagrosos y los exégetas no son sino la imagen del escritor servil, lambiscón y obsequioso que le rinde pleitesía sin ningún pudor al santón intelectual que manipula y encumbra a aquellos que lo veneran pero que, con igual facilidad, segrega y anatemi-za a aquellos que considera sus enemigos u opositores. Severino Salazar ofrece algunas pistas para que el lector pueda identificar y reconocer a la figura del señor obispo:

Algo que me impresionó de la visita al Señor Obispo fue su voz. Es chillona, ladina, como de mujer, sin entonación, monótona, sin matices. (Una monjita del convento de La Encarnación que empieza a volverse célebre por sus milagros tiene la voz más varonil y más modulada que la de él.) Y pensar que con esa voz ha pronunciado los eruditos sermones que lo han hecho tan famoso. Y esa cara dura de pocos amigos, es la del autor de los milagros tan sublimes que le han valido la devoción que se le profesa en toda la Nueva España. ¿Y con esa cara iba a estar un día en los altares, en las pinturas de los retablos de oro, en los devocionarios? Cuando lo miraba asombrado me dijo: Baja la vista, no quiero que me veas tanto la papada (138).

Poco a poco el lector puede ir identificando la identidad del personaje encubierto tras la mitra del obispo como cuando crea El Consejo para Fomentar los Milagros:

Por lo tanto el Señor Obispo, que de tonto no tenía ni un solo pelo, se le ocurre una idea magnífica: se entrevista con el corregidor y el Cabildo y les sugiere (aunque algunos especuladores afirman que les exige) que se cree un organismo provincial que apoye con limosnas la producción de milagros y que lleve un buen control de éstos. Que los exégetas y los milagrosos no vivan más de las limosnas y las caridades que recaudan en sus capillas — cuando las tienen— sino gocen de una mesada durante algunos años para que se dediquen, sin ninguna premura, a gestar un milagro o a hacer una exégesis. (Obviamente el Señor Obispo estaba pensando en sus amigos y en sus exégetas.) (141).

La diatriba se continúa y cada vez queda más claro quién es el personaje en cuestión. En lugar del premio Nobel el obispo es designado como arzobispo primado en cuya solemne misa recibió una fortuna en limosnas y cuando le preguntaron en qué iba a gastar tanto dinero el obispo respondió lo siguiente según afirma en la última carta el sacerdote:

El santo varón bromeando y delante de todos sus invitados y en voz alta se interrogaba a sí mismo sobre el destino del capital que ahora le pertenecía. ¿Qué podría comprar?, se preguntaba. Todos pensaban que lo iba a regalar en limosnas, en caridades. Pero dijo tal vez mande hacer un retablo para mi catedral, con mi efigie, pero con lo caro que están ahora los llamados retablos barrocos, que tal vez mande hacer solamente la mitad de uno (155).

Con “malicia celestial” el Señor Obispo recibe finalmente al humilde sacerdote incapaz de realizar “milagrerías, milagroturas, milagrismos o milagrosidades” que son las diversas tendencias o corrientes a las que pertenecen los “milagrosos” discípulos de su grey y le pregunta ingenuamente al obispo qué hacer. Que se regrese a su capilla de Juanchorrey, le contesta el prelado a lo cual el sacerdote le rebate: “Pero aquí está la catedral, el centro espiritual de toda la provincia, abierta a todas horas y a todos” (135). A lo que el Obispo le responde: “Disciplínate, sin disciplina no se logra nada. En esta acción está el poder, el secreto. Y abre tu corazón para que llegue a ti el anhelado don” (136). El sacerdote se resigna en apariencia, besa la mano del Obispo que le concede la bendición aunque luego el secretario le revela cuál fue el comentario final del Obispo sobre su encuentro: “¡Qué perra me vi con el pobre ranchero ese! ¡Fuchi!” (138).

Acaso con ello Salazar ironizaba sobre el hecho de que nunca le hubieran otorgado la beca de creadores de CONACULTA. No obstante, en el desenlace de la novela hay un rasgo de ironía dramática ya que luego de las burlas y parodias del narrador denunciando las manipulaciones del obispo nos enteramos, en una suerte de epílogo, que el humilde sacerdote logra finalmente realizar un

milagro que emula a los del propio obispo y a los de sus contemporáneos pues, según él, camina con pies alados y asciende por los aires para asistir el alma de un fiel moribundo para administrarle el sagrado sacramento de la extremaunción. Este giro de autoironía le permite a Severino Salazar reírse un poco de sí mismo, así como de las pretensiones de honestidad del narrador, que flaquea y cae para convertirse finalmente en un “santo milagroso”. Su monaguillo le sigue el juego y asume de inmediato el papel de exégeta del milagro que presuntamente presencié aunque se niega a devolver las comprometedoras cartas donde el sacerdote se mofaba del obispo y de sus pretensiones acaso como una forma de extorsión. Con este final se cierra humorísticamente la narración dejando en claro que no sólo el sacerdote sino también el monaguillo entran al juego del obispo integrándose a la “poética de la milagrosidad” que tan acerbamente criticaran.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- LEAL, LUIS. “Viaje al pasado: ‘Libro corazón’ de Severino Salazar”. *Cuento que no has de beber (la ficción en México)*. Alfredo Pavón, edición, prólogo y notas. México: UAT-UAM-BUAP-University of California-Brigham Young University, 2006.
- QUEMAIN, MIGUEL ÁNGEL. “Severino Salazar: el llamado interior”. Entrevista. Severino Salazar. *Los cuentos de Tepetongo*. Alberto Paredes, selección y prólogo. México: UNAM, 2001.
- SALAZAR, SEVERINO. *Las aguas derramadas*. Xalapa, México: Universidad Veracruzana, 1986.
- _____. *Los cuentos de Tepetongo*. Alberto Paredes, selección y prólogo. Miguel Ángel Quemain, entrevista. México: UNAM, 2001.
- _____. *Desiertos intactos*. México: Leega-UAM, 1990.
- _____. *Donde deben estar las catedrales*. México: INBA-Katún, 1984.
- _____. *El mundo es un lugar extraño*. México: Leega, 1989.
- _____. *Tres noveletas de amor imposible*. México: UAM, 1998.

VI. CRUCE DE CAMINOS

LA MEMORIA IMAGINADA: LA RUECA DE AIRE, ROSA BLANDA Y LOS NOMBRES DEL AIRE

ELSA RODRÍGUEZ BRONDO

En un amplio sentido cualquier obra de creación literaria pertenece a la memoria imaginada, signada de antemano por el pasado de la escritura y el tiempo intraliterario, sin embargo, de manera sustantiva las tres novelas cortas de las que hablaremos nos recuerdan la idea proustiana de *memoria voluntaria* y *memoria involuntaria*.¹ La primera nace de un ejercicio evocativo de la conciencia, la segunda, se detona fortuitamente en el encuentro con los objetos, los olores y las sensaciones. Aun cuando en el pasaje de la magdalena mojada en té de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust encontramos el ejemplo exacto de la

¹ Proust desarrolla las dos formas de memoria en su proyecto de largo aliento *En busca del tiempo perdido* (1913-1927). En el año de la publicación del primer volumen *Por el camino de Swann* (1913) ofrece una entrevista al diario parisino *Le Temps* donde afirma: “Mi obra está dominada por la distinción entre memoria involuntaria y memoria voluntaria, no rendida a la filosofía de nuestra época, el bergsonismo, sino contradicha por ella” (David 262). Walter Benjamin parte del problema de la memoria proustiana en su ensayo de 1939 “Sobre algunos temas en Baudelaire”, para desarrollar su teoría del empobrecimiento de la experiencia en la modernidad: “Se puede considerar la obra de Proust, *A la recherche du temps perdu*, como la tentativa de producir artificialmente, en las condiciones sociales actuales, la experiencia [...] Proust habla de la pobreza con que se había ofrecido a su recuerdo durante muchos años la ciudad de Combray [...] antes de que el gusto de la *madeleine* (un bizcocho), sobre el cual vuelve a menudo, lo transportase una tarde a antiguos tiempos” (9).

memoria involuntaria, la otra memoria es la que hace posible la realización del relato: “Mientras la ‘memoria voluntaria’ está en función exclusiva de la representación, la ‘memoria involuntaria’ se asocia exclusivamente con el procedimiento de búsqueda y de composición (configuración narrativa)” (Marín 129). En el relato mismo se imbrican la representación de una memoria voluntaria y una memoria involuntaria como recursos. Consideramos que estas dos representaciones constituyen en la literatura, sincréticamente, la memoria imaginada. Ella es el hilo que nos permite entrar en el laberinto de *La rueda de aire* (1930) de José Martínez Sotomayor (1895-1980), *Rosa Blanda* (1985) de Daniel González Dueñas (1958) y *Los nombres del aire* (1987) de Alberto Ruy Sánchez (1951). Bajo su guía podremos observar la unicidad de cada obra y la constelación de una posible lectura. En *La rueda de aire* accedemos a una memoria onírica e involuntaria de un viaje imaginario a la modernidad; *Los nombres del aire* proyecta el deseo erótico en el recuerdo voluntario y obsesivo; *Rosa Blanda* reflexiona sobre la imposibilidad de recuperar el objeto amoroso a través de la memoria voluntaria.

Desde otra perspectiva, la inmanente, observamos en estas novelas rasgos comunes como la pertenencia al género de novela corta; el uso de la prosa poética y una estructura fragmentaria. Estos rasgos podrían ser una atractiva invitación a formular una nueva taxonomía como ya lo intentó el propio Alberto Ruy Sánchez al introducir su conocida “prosa de intensidades” (*Trama* 11), Ralph Freedman con su “novela lírica” (7), o Ramón Pérez de Ayala con su “novela poemática” (Lozano 237). Por fortuna la literatura se resiste a permanecer en los cajones cerrados de la crítica y si adoptamos una etiqueta es sólo para discutirla, revalorarla o para archivar temporalmente una obra. En ocasiones, la clasificación opera *a posteriori* como guía a nuevos creadores que gustan de inscribirse en una tradición que siempre resultará un boceto, un intento de trazo exacto sobre un material que constantemente dibuja líneas de fuga.

Partamos de las condiciones que unen a nuestras tres novelas: bordean los límites entre la narrativa y el lenguaje poético, y su estructura descansa en la concentración y el fragmento. Sin embargo, el análisis desde un plano descriptivo nos arroja sólo la conclusión y el resultado de decisiones estéticas sobre algo que se quiere contar, sobre algo que se quiere leer y que no puede observarse sino con cada una de las lecturas que se emprendan. En este otro sentido, las tres novelas cortas que nos ocupan no tendrían rasgos comunes sino contingencias, hilos delgados, juegos dialógicos o solipsismos. La memoria imaginada, entonces, se vuelve una idea abierta, que necesita *una* obra para constatar su múltiple y siempre posible existencia.

JOSÉ MARTÍNEZ SOTOMAYOR-ALBERTO RUY SÁNCHEZ,
MEMORIA DE LA FILIACIÓN BUSCADA

La rueda de aire de José Martínez Sotomayor se publicó por vez primera en 1930, pero sus cercanos y más numerosos lectores se encuentran en los últimos años ochenta del siglo pasado, los mismos años en los que se publican *Rosa Blanda* de Daniel González Dueñas y *Los nombres del aire* de Alberto Ruy Sánchez, de tal manera que *La rueda de aire* se desplaza, en su recepción, a un lugar distinto de su origen para formar parte de un nuevo contingente de tres *aves raris* de la narrativa contemporánea en México.

Entre muy pocos² debemos a Ruy Sánchez la más reciente difusión de *La rueda de aire* de Martínez Sotomayor. El mismo año de la publicación de su novela corta *Los nombres del aire*, 1987, Ruy Sánchez publica, edita y prologa *Trama de vientos*, una antología de la narrativa de Martínez Sotomayor para la editorial

² “José Gorostiza, María Elvira Bermúdez, Guillermo Sheridan y Alberto Ruy Sánchez han ido revelando paulatinamente la naturaleza de la más eficaz de nuestras novelas líricas [*La rueda de aire*]” (Domínguez, “Los hijos” 23).

EOSA.³ Es fácil observar la filiación que se establece, a partir de los títulos, entre la obra de Martínez Sotomayor y Ruy Sánchez. Si uno emprende la lectura del prólogo de *Trama de vientos* bajo esta filiación, resultará más claro que el rescate de la figura de uno, también es el manifiesto estético del otro, como si el acto de recuperación fuera también la inscripción a un selecto club de epígonos: “El hecho de que *La rueca de aire* estuviera escrita en una prosa poética, es decir, en ese género intermedio que, me parece, puede ser definido como ‘prosa de intensidades’, la hacía doblemente interesante. Al estudio y la revalorización de una obra y un autor se añadía la necesidad de valorar a un género que, en otros países, ha dado obras reconocidas como primordiales para la literatura universal” (*Trama* 11).

Diez años más tarde, Ruy Sánchez vuelve a rendir tributo a Martínez Sotomayor en una reunión de ensayos llamada *Diálogos con mis fantasmas* en donde se incluye el prólogo de *Trama de vientos* y un breve ensayo “La vertiente del sueño en *La rueca de aire*”, para refrendar la filiación a su reiterada “prosa de intensidades”, etiqueta-sinónimo de la prosa poética que se impone con insistencia a partir de la obra de Martínez Sotomayor. Christopher Domínguez Michael afirma: “Ruy Sánchez olvida o quiere hacernos olvidar —lo que sería peor— que su prosa de intensidades, ciertamente intensa y brillante, no es otra cosa que una reaparición deliberada de la benemérita novela lírica en lengua española, que arranca en este siglo con Ramón Pérez de Ayala, tiene su cúspide en ese buen imitador de Giraudoux que fue Benjamín Jarnés, quien a su vez impulsó a los Contemporáneos a escribir sus novelas-como-nube” (*Antología* II: 575). Habría que matizar el aparente “olvido” con la difusión que el propio Ruy Sánchez emprende de la prosa poética y la obra de Martínez Sotomayor: este miembro marginal de los Contemporáneos, al que José Gorostiza dedica —en los años 30— una reseña ambigua en

³ Un año antes había aparecido la segunda edición de la novela, como lo consigna el propio Ruy Sánchez en su prólogo: *La rueca de aire*. México: INBA-Premiá editora, 1986.

donde aparecen frases como “*La rueda de aire* es el mejor libro que hemos leído en los últimos meses” (275), a la vez que afirma “celebramos que ésta para él severa disciplina a la que se sometió resueltamente, le haya proporcionado, si no una obra maestra, cuando menos un instrumento más dócil, más apto físicamente para expresar eso que será, que debe ser su próximo primer libro” (275). Gorostiza ubica y cierra la experiencia “Giraudoux-Jar-nés” en el México de los años veinte con las novelas *Margari-ta de Niebla* (Jaime Torres Bodet, 1927), *Dama de corazones* (Xavier Villaurrutia, 1928) y *Novela como nube* (Gilberto Owen, 1928), antecedentes de *La rueda de aire* que cierra el ciclo como “un brote tardío, aunque no extemporáneo” (275). Más o menos en los mismos términos Domínguez Michael ubica la novela de Martínez Sotomayor, “*La rueda de aire* es el gran momento de la novela lírica en México y como lo señala José Gorostiza, la señal de su agotamiento” (*Antología I*: 565). Ruy Sánchez, por el con-trario, no olvida sino evade la tradición de la novela lírica para extender la vida de la prosa poética-prosa de intensidades, cuya genealogía, para él, comienza con los románticos franceses y no con Ramón Pérez de Ayala. En esa genealogía, los Contemporá-neos son el marco en el que resplandece Martínez Sotomayor (27).

La intención de Alberto Ruy Sánchez — que se deduce en esta filiación buscada —, ante el encuentro azaroso con la novela de Martínez Sotomayor y de su evidente valor como experiencia lite-raria, es abrir un nicho singular en el panorama de la narrativa mexicana contemporánea. Sin evidentes seguidores, la “prosa de intensidades” que se atribuye a sí mismo y a Martínez Sotomayor, constituye una rareza no exenta de impostura y artificio en donde el autor “quiere ser el crítico que descubre su propia obra” (Do-mínguez Michael, *Antología II*: 575). A diferencia del ciclo que Harold Bloom propone en su teoría de las influencias, donde se intenta la muerte del padre literario, Ruy Sánchez adopta y hace evidente la paternidad de Martínez Sotomayor en su propuesta estética: “La aventura a la que invita la prosa de inten-

sidades es así un regreso a la dimensión de la poesía en prosa, un encuentro con algo oculto en nosotros mismos y en los otros, una invitación a recuperar una actitud clásica ante el mundo. José Martínez Sotomayor nos tiende con su obra, y sobre todo con *La rueda de aire*, el puente para iniciar esa aventura” (29). El efecto en el horizonte histórico de *Los nombres del aire*, primera muestra del apadrinado proyecto literario de Alberto Ruy Sánchez, fue el Premio Xavier Villaurrutia en 1987.

DANIEL GONZÁLEZ DUEÑAS Y LA MEMORIA DE LA INVISIBILIDAD

Rosa Blanda se publicó inicialmente en el libro colectivo *Atanor* (1985) de las ediciones de Punto de Partida que coordinaba Marco Antonio Campos en Difusión Cultural de la UNAM. Volumen dedicado a la prosa poética que compartía espacio con obras de Francisco Guzmán y Daniel García. En el breve prólogo de *Atanor*, Alejandro Toledo —coautor de algunas obras ensayísticas junto con González Dueñas— escribió un párrafo para *Rosa Blanda*:

“*Rosa Blanda*” sostiene diversos niveles de lectura: fábula, prosa poética, relato de ciencia ficción, metaliteratura. Habla del encuentro de un joven archivista, que vive extraviado entre los laberintos del Gran Registro, con una bruja. En este marco se entrelazan reflexiones sobre el amor y sus posibilidades, la memoria y su génesis, la palabra y su poder de conjuro: “llámame como quieras pero no me nombres”. El hilo central es la rosa, como prefigura Borges en *Fervor de Buenos Aires* (Toledo 11).

Citado íntegramente por Domínguez Michael en su *Antología de la narrativa mexicana del siglo xx* —en la que se puede leer un fragmento de *Rosa Blanda*— apenas se completa con las siguientes líneas: “Daniel González Dueñas (1958) vive de una tradición igualmente paradisíaca. Como Arreola, su literatura ocupa

una zona cercada de fantasías tan sutiles como mecánicas que rodean territorios habitados por brujas, insectos y cuerpos celestes” (II: 567). La mención de la literatura de Juan José Arreola como analogía resulta extraña, González Dueñas parece no haber en ninguna tradición mexicana y, sin demérito alguno del notable narrador jalisciense, sus literaturas tienen muy poco que ver una con la otra. Quizá la relación que establece el crítico tenga que ver más con la valoración de una obra al colocar la figura capital de Arreola a la par de González Dueñas.

Desafortunadamente, *Rosa Blanda* ha tenido que sortear los obstáculos de una invisibilidad frente a la crítica. La escasez de trabajos sobre esta novela corta se extiende también al resto de la múltiple obra de González Dueñas, condición inversamente proporcional a los premios que ha recibido.⁴ González Dueñas acoge la marginalidad sin considerarla la subordinación a un destino. Tanto *Las visiones del hombre invisible* como su premiado *Libro de nadie*, constituyen una lúcida exploración de la identidad elusiva, que se asume como una forma de resistencia ante el mundo de escalafones y relaciones, pero también desde una humanidad que se reconoce en los otros y no sobre los otros. En concordancia, *Rosa Blanda* ha tenido una discreta existencia en los espacios literarios, aun cuando en el 2009 se republicó en Ediciones Sin Nombre. Muestra de un mundo particular y ajeno a nuestras letras, la novela de González Dueñas sigue siendo un terreno ignoto para la crítica especializada de nuestro país.⁵

⁴ Poesía Joven de México 1982 (*Apuntes para un retrato de Alejandra*); Premio Novela José Rubén Romero 1987 (*Semejanza del juego*); Poesía Ciudad de La Paz 1988 (*La raíz eléctrica*); Premio Cuento San Luis Potosí 1995 (*La llama de aceite del dragón de papel*); Premio Sonora 1997 de Poesía (*Descaro de la máscara*) Premio Ensayo Literario José Revueltas 1998 (*Las figuras de Julio Cortázar*) y Premio Hispanoamericano de Ensayo Casa de América-Fondo de Cultura Económica 2003 (*Libro de Nadie*).

⁵ En el blog personal de González Dueñas se puede encontrar material de consulta y, sobre todo, ensayos del mismo autor que publica con disciplinada asiduidad: <<http://danielgonzalezduenas.blogspot.com>>.

La rueca de aire

*¡Qué fruición la de torcer los sucesos,
enmarañar la realidad; resquebrajar la
insulsa verdad de las cosas! Tan divertido
como ver a través del vidrio imperfecto
que fabrica una metáfora de cada cosa
que pasa por la ventana. Alegre rebelión
contra el pacato acomodo del mundo.*

LA RUECA DE AIRE

Anita, personaje central de *La rueca de aire*, nos anuncia en estas líneas la naturaleza literaria de la novela. La mentira fantástica como forma liberadora del mundo, como espacio del viaje y también el material con el que construimos una memoria imaginada. “Tan divertido como ver a través del vidrio imperfecto que fabrica una metáfora de cada cosa que pasa por la ventana” (850). La prosa poética se anuncia como visor de la ficción de Anita, cuya mirada es la vía de comunicación con el mundo y la memoria.

La rueca de aire se fragmenta a través de la mirada exterior e interior de un hipotético día que comienza por la mañana cuando Anita despierta. Los ojos son la primera constatación de su existencia “se trajo algunas sombras del sueño pegadas a los ojos. Se los frota infantilmente” (839). Mirar y existir son una misma cosa cuando un personificado rayo de sol la impele “—¡Anda, abre el balcón, Anita, apresúrate!” (839). Pero abrir los ojos o abrir el balcón no suponen un contacto con la realidad, sino una perspectiva del yo que el personaje asume. Si *La rueca de aire* estuviera escrita en primera persona esta analogía de la mirada tendría que adoptar la forma de monólogo interior a la manera de Arthur Schnitzler en *Fräulein Else* (1924), pero el narrador omnisciente de *La rueca de aire* utiliza el cristal de la poesía: mirada, ojos, ventana, torre, sueño, ensoñación, proyección o fiebre, como los elementos que sitúan las acciones reales, proyectadas, imagina-

das o soñadas desde un lugar: Anita. Ella es la hilandera que nos muestra el mundo concreto y sus deformaciones, la que reflexiona y emprende un trayecto imaginario desde un balcón provinciano a la fascinación de una ciudad demoniaca y sensual. Un viaje iniciático que se ve truncado por el despertar de una fiebre.

Ana es joven, vive en provincia, tiene un padre adusto, se siente atraída por Luis, tiene amigas. El personaje se erige a través de digresiones y fragmentos, que obligan al lector a construir un relato paralelo en el que Ana es, en el plano de realidad, la suma de los estereotipos de la indefensión: mujer, adolescente, provinciana, huérfana de madre. Estos rasgos se mantienen hasta el momento en que irrumpe la figura de la Ciudad de México. Es entonces cuando la novela edifica el contraste, escinde al personaje y muestra la riqueza lírica de la oscuridad, la sensualidad y la modernidad. Sin esta parte, fruto de pesadillas y afiebramientos, sería difícil que *La rueda de aire* rebasara los límites del costumbrismo:

¡Y ella ahí, viva, los senos hinchados de deseos! ¡Distinta, extraña, viva! Ella que pudiera haber sido tan alegre, que, estimulada, su risa luciera en todas las rejas del pueblo como las palmas del Domingo de Ramos [...] ¡Imposible! Se rebelaba. Unánimes los oprimidos resortes estallaron; y aunque de dentro una mano dolorosa pugnaba por contenerla, se escapaba parte de su ser por la ancha grieta. Y ahora se miraba Anita desde fuera, azorada y suspensa en una dilatada comprensión. ¡Dualidad desconcertante! ¡Era dos! Distinguía dentro de sí a la Anita inmóvil, enclaustrada; la hermana Ana que desde la ventana del cuento saluda la polvorosa lejanía; y afuera, ella también, la Anita rebelde, erguida de voluntad. Las dos Anas se miraron sorprendidas e incómodas, como personas de una misma familia que saben van a disputarse una herencia (878).

Las distintas Anas anuncian el convulsionado sueño de la urbe, en el portentoso discurso de la alegoría. La ciudad es el “monstruo de diez mil cabezas y cien mil brazos epilépticos” (885); el lugar de las multitudes: “Rodeado de la multitud fantástica que

ambula en todas direcciones, ella camina aturdidamente” (885); del asfalto: “Sobre el asfalto mojado se enfilan los faros de los automóviles, rodando sobre finas columnitas de cristal” (884); de edificios: “Los edificios se vistieron su mejor traje de noche: un traje de ritmo vertical, a rayas blancas y negras, que van escalándose en el paramento como los renglones de un poema” (885); y de la fascinación: “En la contemplación, Anita se siente fascinada, porque de pronto las gemas vivas comienzan a mirarla obstinadamente; un tumulto de ojos desorbitados, incisivos, esplendorosos” (886).

La fuerza de esta novela radica en la preparación sutil desde un balcón de provincia, de la caída onírica de un ángel al deseo de la ciudad. Su hiperbólico retrato prefigura el diagnóstico de la modernidad de Walter Benjamin en “Sobre algunos temas en Baudelaire” de 1939. La ciudad modifica la experiencia del mundo, aun cuando ésta sea el afiebrado delirio de una adolescente de provincia. Ecos del surrealismo se escuchan, sobre todo, en los párrafos dedicados a los escaparates de la ciudad, donde “Simultáneamente cien sombreros masculinos saludaron” (886).

La novela cierra circularmente de nuevo en la mirada: “La noche piadosa la consuela: ¡dentro del cuadro de la ventana, como desde el cristal de un escaparate, el cielo le muestra, a ella sola, la dislocada constelación que acaba de inventar!” (888). La invención de una memoria que se edifica desde el deseo, porque es la otredad codiciada: salir de las cuatro paredes, de una provincia lenta y estática y de una adolescencia plena de impulsos. La ciudad en *La rueda de aire* detona una memoria dislocada, involuntaria, pero también la exaltación poética de la palabra.

LOS NOMBRES DEL AIRE

Tan atractivo es el estudio de *Los nombres del aire* como el de su paratextualidad: el epígrafe de Marguerite Yourcenar, el arte caligráfico de Hassan Massoudy, el diseño de la caja tipográfica,

incluso las citas de contraportada cuya autoría: Alberto Manguel, Severo Sarduy y Octavio Paz — incluidas en las últimas ediciones de bolsillo— son testigos de su cuidada recepción. La novela de Ruy Sánchez es un artefacto bien construido para el lector, punto de partida de un proyecto literario bautizado como El quinteto de Mogador (*Los nombres del aire*, 1987; *En los labios del agua*, 1996; *Los jardines secretos de Mogador*, 2001; *Nueve veces el asombro*, 2005 y *La mano del fuego*, 2007).⁶

Los nombres del aire intenta el “diálogo de asombros” (65), el cruce de lo masculino en la distancia y de lo femenino en la cercana sensualidad. Mogador, mítica y atemporal ciudad, evoca humildemente la erudita memoria de la literatura árabe: *Las mil y una noches* compuesta de fragmentos, menos aventurera y más sensorial. La mirada define el complejo mundo femenino que no puede ser comprendido porque es el reflejo estático de un mundo interior. El personaje de Fatma realiza en el acto de mirar una osadía, porque la acción no se corresponde con ver, sino con el pensamiento: “Fatma, miras como si vinieras de otra parte —le decían—, como si estuvieras únicamente interesada en moscas que pasan lejos o en pájaros que vuelan de noche” (28). “Con el tiempo se fue haciendo inevitable captar que Fatma se había ido a un viaje sin regreso, muy dentro de ella misma, y que su alteración era una de esas heridas que ya no cicatrizan” (31). Mogador y sus habitantes son testigos del enigma, que se descubre en la figura buscada de Kadiya.

Kadiya encarna el despertar sexual de Fatma, pero es Mogador quien ha hecho posible el encantamiento de los sentidos: “El nombre mismo de Kadiya era ya un secreto guardado con

⁶ Alberto Ruy Sánchez puede considerarse un buen autor de su tiempo. Basta colocar su nombre en un buscador de internet para que aparezcan todos los recursos de información a nuestro alcance, la mayoría creados por él mismo: página web, blog, Facebook, Twitter y una completa ficha en Wikipedia. En su página oficial se pueden leer tres ensayos críticos dedicados a *Los nombres del aire* de Severo Sarduy, Luce López Baralt y Manuel F. Medina (especialmente recomendable) <<http://www.albertoruysanchez.com>>.

resonancia, como todas las sensaciones de aquella mañana en que las dos se encontraron por primera vez en los corredores húmedos y vaporosos del baño público: el hammam” (67). El universo cerrado como metáfora de lo femenino, inexpugnable a los ojos masculinos, se ensimisma en la figura del espejo: Fatma y Kadiya y en el hammam como el lugar que ocupan unas horas de la mañana las mujeres y unas horas por la tarde los hombres en un imposible encuentro entre géneros.

La anécdota se devela en sucesivas frases: la mirada como exterioridad vacía; la imposibilidad de penetrar el complejo mundo interior femenino y la cadena fortuita de relaciones que enlazan a Fatma, el deseo masculino y Kadiya. La memoria apenas guarda su único encuentro: “Aunque la memoria es frágil y escurridiza, lo es tal vez menos que la piel y los sentimientos: al abrir los ojos, Fatma descubrió que Kadiya no estaba ya a su lado. Una y otra vez recorrió todo el hammam inútilmente. Una y otra vez regresó al rincón donde los cojines se habían impregnado del olor de Kadiya, hasta que el olor mismo se diluyó en sus recuerdos” (106). El narrador explora el mundo inmóvil de Fatma, alrededor del cual parece tejerse la trama, pero la historia más rica en el devenir de la novela descansa en Kadiya, personaje atrapado en las tradiciones árabes, víctima de la esclavitud y cuyo destino en el burdel flotante de Mogador dará su cuerpo a los hombres y la imposibilidad de saciar su deseo a Fatma.

Los personajes, los lugares y el mismo erotismo que se diseña por los cuerpos, los olores y las cosas, están al servicio de una memoria literaria voluntaria que juega incesantemente con el *ars combinatoria* del lenguaje. La historia permanece inconclusa y abierta en la imposibilidad del encuentro, otra evocación de *Las mil y una noches*, que habla más desde la memoria construida, con los asombros del lenguaje, que desde el relato.

Rosa Blanda puede ser leída como un prosemario de la pasión amorosa, pero también como un ensayo poético acerca de la imposibilidad de registrar una historia. La memoria voluntaria, que se sabe artificio, se desarrolla igualmente en los planos de la reflexión y la sensibilidad, sitios frecuentados lo mismo por la poesía que por el ensayo. Si llamamos a esta experiencia literaria novela corta es porque en la exploración reflexiva y poética hay un relato que sostiene las disquisiciones del archivista: “Que el recuerdo es un naufrago inaudito lo prueba mi doble naufragio desesperado: es extraño darse cuenta de que el Registro ha sido mi ineludible punto de apoyo hasta hace apenas unos días. Si al principio conservé mi labor como archivista para mantener la apariencia protectora de tu *visita*, más tarde me exilié entre los ficheros exigiéndoles una respuesta a la violenta confrontación de vivir contigo” (35).

Rosa Blanda es un canto, como todo aliento poético, que entabla una cruzada contra las imposibilidades y la memoria se manifiesta en él como una de las más claras metáforas de una batalla perdida de antemano. Recuperar los vestigios ante la separación de los amantes vuelve mucho más visible la esterilidad de la empresa. El archivista, lo sabe: “Bruja, bruja, bruja. Quemaré los recuerdos que no te conciernen en mi vida: ¿podrán las cenizas funcionar como abono a la rosa blanda?” (9). La continua reflexión sobre la memoria, el recuerdo, el archivo, la palabra, el tiempo, la amnesia y el amor, se da en el deslumbramiento del archivista ante su bruja, ser perfecto en sus infinitas mutaciones, que en un tiempo signado por sus límites construye con él un espacio común. El polígrafo atesora y registra amorosamente a una mujer-bruja, luchando contra lo que el filósofo Jacques Derrida llamaba *mal de archivo*. Como un fármaco, que lo mismo es remedio que veneno, la palabra escrita intenta resguardar la memoria y, al mismo tiempo, al ser resguardada la condena al olvido.

La voz poética que guía a esta *Rosa Blanda* admite: “Sé que [mi mundo] ama tanto la amnesia que su mayor orgullo es atesorar recuerdos cuidadosamente clasificados en orden de desaparición” (12). Esta paradoja, imagen misma del archivo derrideano, se enfrenta al desvanecimiento de la figura de la bruja —recuerdo de la Maga cortazariana y arquetipo de una representación femenina activa y mágica—. Pese a todo, *Rosa Blanda* es un *registro* donde los lectores accedemos al recuerdo del archivista con la esperanza de que sea verdad que “en el fondo de todo recuerdo late la certeza de que *hay algo más que no podemos olvidar*” (50).

Se escribe, entonces, para recordar la imposibilidad del borramiento absoluto, porque hay algo que escapa al racional ejercicio de archivar: la bruja enseña a su amante que el lenguaje es el *mundo mismo*, y por esta razón no puede ser sujetado: “Su fórmula podría precisarse así: les interesan sobre todo ciertas combinaciones de ciertos elementos reales; su método selectivo (cabe decir, de *redacción*) es curiosamente opuesto al del Registro: implica una soltura que desconocemos, un vértigo desmesurado que aborrece cualquier asociación o emplazamiento comparativo” (41).

El archivista y la bruja se muestran uno al otro para alimentar su avidez de tiempo para el amor: saben que esa misma avidez de tiempo agota el impulso amoroso. Hay en *Rosa Blanda* una certeza de la pérdida, una desolación que se busca en el instante mismo del encuentro entre los amantes: “Si mi memoria no es sino vaso comunicante y ya se congratula de perderte, habrá que pagarle con la misma moneda” (19). El olvido absoluto es quebrantado en el lenguaje, porque es ahí donde viven los amantes, donde han nacido y vivirán. *Rosa Blanda* se revela como un juego perverso en el que contemplamos la imposibilidad amorosa, la caducidad y la naturaleza efímera del amor y en contrapunto el archivo, el registro de esa pasión como una posibilidad casi mesiánica de porvenir: “Hypathia, tu hermana ligera, sabía que no era la Biblioteca menos *elocuente* que los invaluables manuscritos que atesoraba: todo ese conocer no está perdido. Duerme

en toda forma y espera. Cuando las brujas lean se volverán hacia sí mismas, entenderán tu ejemplo, verán en sus ojos el Conjuro, y lo sabrán bueno y justo” (115). Lo finito amoroso se escribe en el infinito del lenguaje y es ahí donde los amantes, el registro y los recuerdos quizá encuentren la abolición del olvido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, WALTER. “Sobre algunos temas en Baudelaire”. *Ensayos escogidos*. México: Coyoacán, 1999: 7-22.
- DAVID, GUILLERMO. “Bergson y Proust: lecturas equívocas”. Horacio González, *et al*, *¿Inactualidad del bergsonismo?* Buenos Aires: Colihue, 2008: 257-65.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, CHRISTOPHER. “Los hijos de Ixión”. *Vuelta* 186 (1992): 23.
- _____. *Antología de la narrativa mexicana del siglo xx*. 2 tt. México: FCE, 1989-1991.
- FREEDMAN, RALPH. *La novela lírica*. José Manuel Llorca, traducción. Barcelona: Seix Barral, 1972.
- GONZÁLEZ DUEÑAS, DANIEL. *Rosa Blanda*. Daniel González Dueñas, Francisco Guzmán, y Daniel García. *Atanor*. Alejandro Toledo, prólogo. México: UNAM, 1985: 13-72.
- _____. *Rosa Blanda*. México: Ediciones sin Nombre, 2009.
- GOROSTIZA, JOSÉ. *Poesía y prosa*. Miguel Capistrán y Jaime Labastida, edición. México: Siglo XXI, 2007.
- LOZANO MARCO, MIGUEL ÁNGEL. *Del relato modernista a la novela poemática. La narrativa de Ramón Pérez de Ayala*. Alicante: Universidad de Alicante, 1983.
- MARÍN JORGE, MANUEL. “Percepción, memoria y representación en el discurso narrativo. Una ‘escena’ de *La Recherche* de Proust”. María Concepción Pérez, edición. *Los géneros literarios. Curso superior de narratología*. Salamanca: Universidad de Sevilla, 1997: 129-34.

- MARTÍNEZ SOTOMAYOR, JOSÉ. *La rueca de aire*. Christopher Domínguez Michael. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, t. I. México: FCE, 1989: 839-88.
- RUY SÁNCHEZ, ALBERTO. “Prólogo”. José Martínez Sotomayor. *Trama de vientos. Cuentos y relatos completos*. Alberto Ruy Sánchez, edición. 2 vols. México: EOSA, 1987: 9-29.
- _____. *Diálogos con mis fantasmas*. México: UNAM, 1997.
- _____. *Los nombres del aire*. México: Santillana, Punto de Lectura, 2009.
- TOLEDO, ALEJANDRO. “Prólogo”. Daniel González Dueñas, Francisco Guzmán, y Daniel García. *Atanor*. Alejandro Toledo, prólogo. México: UNAM, 1985: 11-2.

LA ANIQUILACIÓN DE LAS PRETENSIONES: *EL CORSARIO BEIGE* Y “LA PALMA DE ORO”

VÍCTOR HUGO VÁSQUEZ RENTERÍA
Universidad Veracruzana

*para Raquel Velasco, Asunción Rangel y
Cinthia Campomanes, con afecto*

*Uno no es lo que quiere / sino lo que
puede ser*

RAFAEL PÉREZ BOTIJA

PALABRAS LIMINARES

Distantes en el tiempo, aunque no distintos en esencia, los textos *El corsario beige* (1940) de Renato Leduc (1897-1986) y “La Palma de Oro”, incluido en *El orgasmógrafo* (2001) de Enrique Serna (1959), se pueden emparentar lo mismo por la recepción crítica¹ que por la caracterización psicológica de sus personajes, la parodización de los géneros que privilegian —el panfleto y el melodrama—, el tratamiento satírico y esperpéntico de los asuntos y las conductas que abordan, así como por la forma² que las define, la novela corta.

¹ En al menos un par de reseñas —una por cada autor—, como se ilustra más adelante en el presente artículo, se destaca tanto la profundidad y riqueza del lenguaje como el elevado vuelo que alcanza “La Palma” o que podría haber alcanzado *El corsario*.

² Utilizo forma en el sentido que Springer, citando a Kenneth Burke, le da: “El funcionamiento de una estructura para lograr cierto propósito” (11).

Condición esta última que permite iniciar la revisión de *El corsario* y “La Palma”, primero a partir de un breve recorrido por algunas de las reflexiones que, entre creadores y críticos, ha suscitado esta manifestación a caballo entre la narrativa breve y la ficción de largo aliento; luego, tendiendo un puente con el tipo de novela corta dentro del cual se insertan las obras propuestas, para enseguida prestar atención a cómo las estéticas mencionadas articulan la recombinación de sus particulares recursos.

NOUVELLE, NOVELLA, NOVELA CORTA

Cuenta Antonio Muñoz Molina que en el verano de 1994, Juan Cruz le sugirió escribir para *El País* un relato por entregas. La única condición argumental fue abordar algún aspecto acerca de *La isla del tesoro*, pues se cumplía el centenario de dicha novela (7). La anécdota recuerda a aquella otra que refiere Henry James a propósito de la aparición, en 1894, del primer número del periódico literario *El Libro Amarillo* (*The Yellow Book*), cuando de manera urgente lo invitaron a colaborar. La novedad: su composición podría —sin ningún problema— tener la forma y extensión de la cual precisara su texto (Springer 6).

Los hallazgos fueron distintos, las conclusiones similares. El autor español al terminar *Carlota Fainberg*, asume que inventar una historia es también intuir su longitud y su forma, pues advierte que los límites a los cuales se había ceñido eran estrechos para todo lo que hubiera querido contar: flujos de palabras, imágenes, lugares. Pero no era el tiempo de escribir sino de dejar sedimentar en la imaginación, en el olvido, para, años después, al iniciar el rescate advertir que la melodía seguía siendo la misma, pero el tiempo, en el sentido musical, se había hecho más largo, con ondulaciones y resonancias nuevas (8).

El autor norteamericano, gratamente sorprendido por la apertura de la invitación, califica la enfática indiferencia en cuanto

a la extensión como fruto de la más fina inteligencia artística. También considera que con dicha oferta se abría el milenio a las historias cortas, pero no sólo en tanto cuentos (*short stories*) que simplemente se alargarían para tener un poco más de aliento, sino a otro género diferente que llama *nouvelle* (novela corta), a la cual considera se le da la oportunidad de tener una existencia particular y una identidad formal (Springer 6-7).

Muñoz y James abordan la extensión, pero no en tanto el elemento esencial que suele ser para editores y críticos, sino como una característica que les permite, a la vez que emparentar la novela corta con el cuento y la novela, diferenciarla, mejor aún, destacarla de entre estos géneros. “La novela corta es tal vez la modalidad en que mejor resplandece la maestría”, apunta Muñoz Molina, “encuentra a la vez la intensidad y la unidad de tiempo de lectura del cuento y la amplitud interior de la novela” (9). En tanto que James señala: “Sombras y diferencias, variedades y estilos, pero sobre todo el valor de la idea felizmente *desarrollada*, la cual había languidecido hasta la extinción bajo la estricta norma de ‘seis a ocho mil palabras’ —y eso en ocasiones, como un beneficio personal, cuando el rigor se relajaba un poco—. Así, me sentí a gusto con la forma ideal de la *nouvelle*” (Springer 7). De manera natural, Mario Benedetti puede terciar en la conversación. Para él más que la forma en sí, es el autor “quien impone su ritmo al relato, quien fija su propia actitud”, pues, agrega “Las dimensiones formales de su obra sólo representan un corolario de esa elección, una mera consecuencia de la posición que adopta ante la materia narrable” (www.lanovelacorta.com).

Mary D. Springer también habla de la extensión. Encabeza un apartado de su libro con el significativo título “De la extensión como esencia y lo poco que ayuda”, se refiere a la *novella*, nombre con el cual designa a la novela corta. En dicha sección señala “un autor no puede elegir arbitrariamente la extensión, pues hay algunos aspectos que la *novella* trabaja mejor que un cuento o una novela” (7-8). Aquélla, continúa Springer, no es una

forma singular con un solo tipo de poder afectivo, sino una ficción en prosa (de 15 000 a 50 000 palabras, aproximadamente) cuya magnitud facilita llevar a cabo varias y diferentes funciones formales, las cuales se pueden realizar de mejor manera en la extensión mencionada, ya si los autores la eligen intuitiva o conscientemente (9).

De esta manera, Springer concibe cinco tipos de *novella* a partir de las funciones que ésta cumple: 1) el argumento serio de personaje, el cual se resuelve en tres variantes: a) la revelación que se le hace, b) el proceso de aprendizaje que sigue, c) el parcial aprovechamiento que obtiene de las enseñanzas recibidas; 2) la tragedia degenerativa o patética que consiste en la implacable y relativamente sencilla (en cuanto argumento), además de repentina, degeneración de un personaje central en una muerte o miseria irremediable; 3) la sátira, cuyo objeto de ridículo es una de entre las varias insensateces de la humanidad; 4) el apólogo, cuyo orden natural depende del análisis de un tema o proposición; 5) el ejemplo, una subclase de apólogo, que apela a nuestros sentimientos, con fines didácticos para mostrarnos un personaje que representa un amplio tipo humano (12-3).

De la combinación entre tragedia degenerativa o patética y sátira se puede abordar el tipo de novela corta dentro del cual se insertan *El corsario beige* y “La Palma de Oro”. A la primera la distingue la acción degenerativa del protagonista, el cual enfrenta un cambio —a veces drástico, en ocasiones no—, una pérdida, la tentación o la prueba de su fuerza de voluntad —si bien sucumbe gradualmente—, hasta concluir en un final infeliz. El cierre, agrega Springer, puede ser la desilusión, si bien en la *novella* es también frecuente la muerte. Conclusión tan contundente se justifica por la necesidad de darle peso a la caída, el “héroe” no puede ser sino heroico e incluso mantener nuestra simpatía mientras advertimos el alto precio que debe pagar por haber fracasado en su lucha (102).

En cuanto a la *novella* de sátira, Springer la define como el “conjunto cuyas partes confluyen en el ridículo humorístico de objetos en el mundo real que parten de un bien claramente sugerido dentro de la obra misma” (99). En el caso de los textos a analizar, si bien la gravedad no se alivia —ni en *El corsario* ni en “La Palma” los problemas se solucionan satisfactoriamente—, sí se atenúa su efecto merced al ya mencionado carácter satírico de las novelas cortas de Leduc y Serna, pues éstas por imperio de la burla reblandecen el patetismo tornándolo risible. Algo más que ilustra la riqueza de las obras en cuestión —además de testimoniar la dificultad de aprehenderlas en una sola tipología— es el hecho de que en ambas el propósito de mejoramiento —distintivo de la sátira— ha desaparecido, como explico más adelante.

AIRE DE FAMILIA: *EL CORSARIO BEIGE* Y “LA PALMA DE ORO”

En breve, sustanciosa nota, Enrique Serna afirma que Renato Leduc “ensanchó las posibilidades de expresión literaria y abrió una gran avenida por la que ahora transitamos muchos, aun sin saber quién nos precedió” (78). Más adelante, señala “*El corsario beige* deja entrever que [Leduc] pudo haber sido un narrador de altos vuelos” (78). Por su parte, José Agustín al referirse a *Amores de segunda mano* de Enrique Serna, destacó “la excelente escritura que lo mismo se desenvolvía muy bien en una prosa culta, elegante, que manejaba con naturalidad cualquier coloquial” (www2.eluniversal.com.mx). Impresión que corroboró al leer *El orgasmógrafo*, volumen que, entre otros textos, contiene “La Palma de Oro”, a juicio de Agustín, una “excelente novela corta de humor muy cruel” (www2.eluniversal.com.mx).

Además de las mencionadas coincidencias críticas, *El corsario* y “La Palma” emparentan vía la caracterización psicológica de los personajes. Éstos son pretenciosos: el coronel Buelna aspira a la gubernatura de su estado, Bulmaro clama “Hay que salir

de pobres, porque ya estamos en la edad en que nada se consigue sin dinero” (Leduc 450), el atildado licenciado se mofa del alto funcionario, a quien desea parecerse a causa de su poder político y económico (457-8); Felipe Guerra vive obsesionado con triunfar en el Festival de Cannes e incluso en una borrachera se declara “El futuro ganador de La Palma de Oro” (Serna 210). El carácter práctico —o cínico— es otro rasgo común en ambos textos. En *El corsario*, define a los protagónicos desde el inicio de la narración; en “La Palma”, Felipe lo justifica —ya avanzada la historia— como estrategia de sobrevivencia, si bien se advierte cierta esencia arribista de Guerra. Y, finalmente, la concupiscencia termina por configurar a los personajes, aunque ésta, en “La Palma” se traduce en amor, pasión, y en *El corsario* en decidida alcahuetería.

Vierten Leduc y Serna apetitos y comensales a través de las estéticas del panfleto y del melodrama, las cuales lo mismo mueven a la descalificación que al desdén; el primero a causa de un carácter incendiario, pero falto de sustento; el segundo, por la llaneza de la escritura y lo predecible de la historia. Sin embargo, ambos autores trascienden las supuestas limitaciones optimizando la vena satírica que distingue panfleto y melodrama a través de logradas parodias que lo mismo abrevan en la ironía que acuden al esperpento.

PANFLETO Y PARODIA EN *EL CORSARIO BEIGE*

Compañero de escritorio del José García de *El libro vacío* y del Martín Santomé de *La tregua*, aunque sin la necesidad de trascendencia del primero, ni la fatalidad que persigue al segundo —y lejos, harto lejos de la grisura existencial de ambos—, el culto, procaz y dicharachero, Bulmaro López, protagonista y primera voz de *El corsario beige*, es un oficinista enamorado de su compañera de trabajo, la taquígrafa “Lupita —preciosa muchacha—”

(Leduc 430). Edén terreno al que deberá renunciar a fin de acompañar, como su jefe de propaganda, al coronel Hipólito Buelna, para “correr con él una divertida campaña electoral, porque sucede que es candidato a Gobernador del Estado” (433).

Lo que podría parecer la síntesis de la anécdota, es en realidad el núcleo dramático de los viajes —geográfico, introspectivo, lingüístico— que configuran a *El corsario*, pues la historia de la candidatura se resuelve vía elipsis: “Nos fue mal, perdimos, triunfó como todos esperaban, el candidato oficial” (436). Apunté viaje introspectivo. Éste se ocupa, principalmente, de las veleidades del amor y los entresijos de la política configurando, a partir de esta última, un hilarante panfleto del México posrevolucionario.

En *Panfleto y literatura*, Beatriz Maggi refiere que el malestar y la vergüenza de Huckleberry Finn —a causa de su condición de blanco— por haber sido incapaz de delatar a Jim, esclavo fugitivo, cede cuando aquél cobra conciencia del carácter irracional e infame de la civilización, pues la convivencia con Jim le posibilita reconocerlo como su semejante, por lo tanto su amigo debiera gozar de igualdad y libertad. Además, advierte Huck que para conseguir las es necesario arrostrar el infierno (15-6).

Esta última revelación define el *télos* del panfleto: la “controversia religiosa o política en épocas críticas” (55), discusión que se afina en la militancia del protagonista, quien denuncia algún tipo de injusticia o sometimiento por parte de una autoridad o figura poderosa hacia un individuo o sector vulnerables, por ello procura la búsqueda de una solución al problema, pues “quien tiene por esclavo a un semejante, ése es, él mismo, esclavo. Reconocer la esencia libre de otro esclavizado, es realizar él mismo su propia liberación” (16). Propósito correctivo que para Maggi debiera distinguir no sólo al panfleto sino a la literatura, “¿A qué grado de indiferencia se reduce el escritor que no promueve lo bueno y combate lo malo en cuanto ve a su alrededor?” (58).

A partir de lo expuesto, tiendo un puente con *El corsario beige* en tanto novela corta que privilegia el panfleto, así como un

tratamiento paródico del mismo, entendiendo parodia como la repetición de un texto con variantes producto de la distancia crítica que provee la ironía, la cual además de crear nuevos niveles de sentido e ilusión, puede utilizarse para producir el ridículo o rendir un homenaje (Hutcheon 37). De esta manera, si —en el panfleto tradicional— la ironía en tanto contraste semántico, es decir, “la oposición entre lo que se quiere decir y lo que se dice” (53), sirve para velar el ataque, evidenciando, entre otros vicios, “viejas fórmulas convencionales del lenguaje social, éticamente y afectivamente huecas” (Maggi 50), en *El corsario*, dicha oposición, además de suscribir la crítica referida, incluye una variante, los personajes no abogan por alguien más sino por sí mismos. Veamos.

Cuando el atildado licenciado confiesa “nada hay que me encabrone tanto como la precaria situación del proletario” (Leduc 461), nos acerca al “fragor, al bélico rumor inherentes al panfleto” (Maggi 59), de la misma manera que la idea inmediatamente anterior “aunque me vean ustedes tan bien peinado, aunque tenga yo como cualquier líder los bajos apetitos de un sucio y acomodaticio burgués” (461), delata lo paródico del discurso, condición que se refuerza cuando el atildado refiere cómo prevé mejorar la condición de los que menos tienen, mediante “caravanas terrestres y marítimas, que por campos, montañas y litorales, llevarían a los habitantes de la República —a cada cual según sus recursos— la carne placentera y la esperanza consoladora, respectivamente, en una mórbida nalga y en un imprevisto albur” (468). Igualmente paródico es el discurso de Bulmaro pues si al parecer asume la postura del moralista que execra, su juicio es —como sabemos más adelante— el del acomodaticio que ya entendió que vivir fuera del presupuesto es vivir en el error.

A causa de ese afán de ridiculizar los vicios y la estulticia, *El corsario* declara su filiación con la vena satírica del panfleto, la cual Leduc aborda sin un propósito correctivo, quizá producto de esa distancia crítica que, ha señalado Hutcheon, provee la ironía. Ciertamente es que Leduc demuestra un profundo conocimiento de la

sátira, pues lo mismo se ocupa de los defectos de los hombres, de los vicios de los ricos, que retrata el clima alegre de las fiestas, el cual sugiere las celebraciones que dieron origen a dicho género (Marchese y Forradellas 360). Además, *El corsario* se corresponde con la visión de Bajtín que distingue en los rasgos característicos de la sátira el espíritu del “sentimiento carnavalesco del mundo”, sobre todo en ese aspecto que parece referirse palabra por palabra al texto de Leduc, “la compostura libre, realista, obscena, desacralizadora del lenguaje, la voluntad y casi voluptuosidad denigratoria con la que se desenmascara el presente” (361).

Mencioné la ausencia de propósito correctivo, tratamiento con el cual Leduc se deslinda de una de las finalidades de la sátira y el panfleto, el mejoramiento. Conserva, sí, *El corsario*, el carácter beligerante de éstos, revestido por el fuego del artificio lingüístico, el cual más que condenar los vicios o la estupidez, evidencia su condición paródica al exhibirlos fascinado, tendencioso: “¿qué tiene ese tipo que no podamos tener nosotros y por qué no hemos de poder tener nosotros todo lo que tiene ese tipo?” (458). Es el atildado licenciado quien habla, pero su voz suscribe también el anhelo del coronel Buelna y de Bulmaro, pues los tres *quieren ser* ese político. Así, en *El corsario*, la sátira y el panfleto abandonan su cualidad de panacea de los males de la sociedad; la crítica y la burla que antes procuraban la enmienda, se vuelven el grito de guerra del arribista. Es pertinente señalar que la reelaboración de sátira y panfleto ilustra que la parodia, en su forma moderna, no siempre busca la prevalencia de un texto sobre otro, sino enfatizar, hacer evidente el hecho de que *difieren* (Hutcheon 31).

Por lo que toca a la rica travesía lingüística de *El corsario*, ésta ocurre principalmente en una cantina, si bien Bulmaro no tiene empacho en perorar mientras camina por la calle o desde el asiento de un autobús. Lo cierto es que al calor de los tragos, en *El corsario*, tienen lugar epifanías, confesiones, salpicadas por el habla común —leperada, bolero, refrán— del citado recinto,

registro que Bulmaro maneja con singular habilidad y desparpajo fundiéndolo con las florituras de la poesía romántica, modernista o del Siglo de Oro.

En lo que se refiere a la configuración de la pareja protagónica del texto, Leduc también reelabora, parodia. En este caso a la típica mancuerna de la picaresca —en cine *El corsario* sería una especie de *buddy movie*, género que de acuerdo con Ira Konigsberg “enaltece las virtudes de la camaradería masculina y relega la relación hombre-mujer a una posición secundaria” (41)—. Por lo que toca a su antecedente en la literatura española, el pícaro Bulmaro —que ya no es un niño—, es quien instruye en la mayor parte de la breve narración. Si bien es justo señalar que el coronel Buelna, como buen amo, imparte la primera enseñanza, una práctica visión del amor. Además, en un tiempo anterior a la narración, ha asistido a Bulmaro, salvándole, entre otras cosas, la honra (433). Sin embargo, después, el coronel sólo escucha sin asentir o comprender, se vuelve un concepto más que un personaje. ¿Concepto?: Su primer y obvio referente es el ejército. Pero éste, al tener al coronel como representante, lejos de remitir al valor, la fortaleza o la protección, se subvierte dada la condición decadente, corrupta e ignorante del coronel Buelna. Caracterización del personaje que nos regresa al panfleto, pues Leduc se ocupa del ejército, “enquistándose en él, o zajando [*sic*] en él con el bisturí de su inteligencia y con el filo de su arte” (Maggi 58), sin alejarnos de “la idea general de parodia como la inscripción de la continuidad y el cambio” (Hutcheon 36).

Cierto es que *El corsario beige* en tanto novela corta, sin demeritar los poderes ya consignados, carece de intensidad, de la unidad de tiempo de lectura que le atribuye Muñoz Molina (9), así como de la idea felizmente desarrollada que destaca Henry James (Springer 7), si bien hay seguimiento de capítulo a capítulo, la transición de uno a otro es brusca; los personajes son vistos sólo desde su lado grotesco, la inserción de algunos monólogos, sean de Bulmaro o de algún personaje secundario, interrumpe

el hilo del discurso y lo que sigue a continuación no lo retoma sino varias páginas después, por ello se rompe el “efecto de preparación” propio de la *nouvelle*, esa “excitación progresiva de la curiosidad o de la sensibilidad del lector” (Benedetti www.lanovelacorta.com).

Dichas vaguedades y digresiones pueden explicarse si se atiende a Leduc cuando declara que “lo que escribió eran apuntes, no era una novela” (Negrín 79). Quizá por ello aquí colono se emparenta con embrión. Aspecto, el primero, que Edith Negrín destaca al señalar que *El corsario beige* es “obra pionera en el tratamiento humorístico de los revolucionarios mexicanos. Sin embargo, ya Xavier Icaza en 1926, en su *Panchito Chapopote*, se burlaba del lenguaje oficial” (77). Cabría agregar a esta lista, tanto por el tratamiento como por la burla, las también novelas cortas *La Guerra de Tres Años* (1891) de Emilio Rabasa y *Domitilo quiere ser diputado* (1918) de Mariano Azuela.

Una idea más que Negrín maneja con respecto a la condición de *El corsario* es que junto con *Los banquetes* —la otra prosa de mediano aliento de Leduc— son “ensayos de ficción interesantes pero fallidos” (79). Coincido, en parte, pues si asumo que Leduc *ensaya*, considero que lo hace al amparo de Montaigne, “Quiero mostrarme en mi manera de ser sencilla, natural y ordinaria, sin contención ni artificio [...] Mis defectos se reflejarán a lo vivo y en forma ingenua” (3), es decir, del modo más holgado y libre de reglas para la expresión natural del pensamiento y de la emoción (Martínez Estrada XI). Y, desde esa óptica, la transgresión se traduce en acierto.

MELODRAMA Y PARODIA EN “LA PALMA DE ORO”

Mientras que el narrador protagonista de “Varsovia” —relato de Sergi Pàmies contenido en *Debería caerse la cara de vergüenza* (2004)— señala con taciturno desdén: “Si me han concedido la

Palma de Oro, ha sido porque el Festival debe fijarse cíclicamente en la otra Europa. Para mantener el prestigio o por costumbre, o por ambas cosas. Pero en realidad la película no les ha gustado” (19). Felipe Guerra, narrador protagonista de “La Palma de Oro”, señala con meliflua ensoñación: “Mi película, si algún día se filmaba, tendría calidad suficiente para competir con lo mejor del cine europeo, ¿y por qué no?, para ganar la Palma de Oro o cuando menos el premio especial de la crítica” (157).

Sin embargo, lo que nutrirá la odisea de Guerra, no será la filmación del guión de *La reina madre* —texto suyo con el cual planea agenciarse el prestigiado galardón—, ni la épica de la competencia en Cannes. Sí, parte de las vicisitudes para conseguir el financiamiento correspondiente, pero sobre todo, dos cuestiones aún más terrenas: dirigir una telenovela, *El dolor de callar*, y campear las veleidades de la infidelidad, vía amasiato con su actriz protagónica, Antonia Franco, antigua alumna suya en la escuela de cine.

Dichas situaciones dejan la mesa puesta al melodrama, pero no a esa variante clásica que, nos cuenta Thomasseau, “despierta en nosotros la idea de un drama desaforado y lacrimoso, por donde circulan héroes retóricos que recitan sus tonterías sentimentales a desdichadas víctimas acosadas por innobles asesinos a sueldo, cuya acción inverosímil y precipitada altera todas las reglas del arte y del buen sentido, y que termina siempre con el triunfo de los buenos sobre los malos, de la virtud sobre el vicio” (7), sino a una modalidad que posibilita una ácida e hilarante revisión de mafias, personajes y modus operandi del medio televisivo.

De igual manera, “La Palma” presenta un irónico cuadro de costumbres de cierta facción del mundo intelectual, pues a través de Felipe exhibe el talento sin dinero, el brillo sin proyección, partiendo de una premisa básica del género, poner “en escena las desdichas inmerecidas de la grandeza y la gloria, los manejos insidiosos de los traidores, la arriesgada devoción de la gente de bien” (Thomasseau 13), para casi de inmediato romper la empa-

tía que procura dicho mecanismo mostrándonos al artista que al verse dominado por los apetitos sucumbe — ya a las tentaciones de la carne, ya a empleos que lo denigran, si bien le abastecen los bolsillos —, como le ocurre al protagonista de “Vacaciones pagadas” (Serna 5-17), cuento con el que abre *El orgasmógrafo*.

Serna al mostrar la condición mundana de Felipe Guerra —aún sin valerse de los mecanismos del esperpento, como ocurrirá más adelante—, lo hace de manera llana, directa, reflejando el ya citado entorno de carencias materiales y aspiraciones truncas, las cuales luego de unos tragos se traducen en un modesto ataque de soberbia y resentimiento. A partir de dicha cotidianidad, “La Palma de Oro” articula aquella categoría de parodia que, apunta Hutcheon, se define como “una forma seria de crítica de arte, aun si su mordacidad la logra a través del ridículo” (51). Pues en la primera parte de esta novela corta, Serna si bien se apoya en los preceptos del melodrama, pronto reviste, invierte, el sentido, la expresión, ganando agudeza, lo que nos remite nuevamente a la parodia en tanto crítica, pues “tiene la ventaja de ser, al mismo tiempo, re-creación y creación, convirtiendo a la crítica en una especie de exploración activa de la forma” (51).

Ese explorar en “La Palma” tiene un baluarte, la situación. Ésta se sustenta en personajes que simulan, encubren; velos que al correrse tensan la anécdota, optimizan el ritmo a través de un discurso que combina el monólogo interior y la acción, insertando con eficacia la estructura dramática —ágil, directa, vertiginosa— propia del melodrama romántico, ése que, apunta Thomasseau, invierte los valores del género e introduce nuevos elementos en la temática y la tipología

Los asociales, los marginados, los bandidos, que en el último acto de los melodramas tradicionales eran rechazados del círculo de los bienaventurados, se convierten en héroes. El melodrama del rigor y de las convenciones burguesas se va cargando poco a poco de extremismos y desmesuras. El espectáculo de los vicios se hizo más complaciente; la fatalidad a veces despiadada, se olvida de con-

vertirse en Providencia y mata cada vez con más frecuencia a los protagonistas. Los villanos sobreviven a pesar de sus fechorías, y la pasión amorosa, hasta entonces discreta, comienza a ocupar el centro de la escena. El apoteagma final se vuelve a veces grito de desafío social (70-1).

Dicha estética en “La Palma de Oro” se configura a partir de la parodia de los recursos de la telenovela, es decir, los del melodrama: el desprotegido Felipe Guerra busca trascender en un medio donde las fuerzas de los pudientes se empeñan en someterlo; el encuentro o reconocimiento que antes subrayaba el apogeo patético del drama (38), ahora desata la intriga, engancha para el siguiente capítulo, actualizando el carácter episódico del folletín del XIX.

Pero Serna no se circunscribe a imitar un patrón ni a articular las variantes de éste, utiliza la parodia como “conciencia de la forma a través de su deformación [...] desviación de las normas estéticas establecidas por el uso” (Hutcheon 35), ganando volumen para la anécdota, hondura para los personajes. Felipe, por ejemplo, es un personaje cuya psicología es de una riqueza proverbial, pues se encuentra escindido entre hacer el cine de búsqueda que le permita ganar La Palma de Oro y la necesidad de un ingreso decoroso a fin de mantener a su familia: “Un grupo de alumnos me propuso dirigir una película bajo el sistema de cooperativa, es decir trabajando sin cobrar. Me disgustó su falta de tacto y rechacé la oferta de mala manera: Ni madres, les dije, ya estoy hasta los huevos de hacer cinito marginal sin ver un centavo” (147-8).

La actitud de Felipe nos regresa a la ironía en tanto contraste. La cual, señala Hutcheon: “En el nivel semántico puede definirse como el señalamiento de una diferencia en significado o, simplemente, como antífrasis” (54). Por una parte, Guerra desprecia, a causa de su situación económica, el esfuerzo y el sacrificio propios del cine independiente, condiciones gracias a las cuales obtuvo el currículum del que tanto se vanagloria; mientras que, por otra parte, ingresa al mundillo de la farándula, del cual abo-

mina; juzga acremente los guiones de programas y telenovelas, así como la escasa calidad del futuro protagonista de una telenovela, mientras piensa “en los miles de actores universitarios que suspiran por un miserable papel de reparto” (Serna 150).

Lejos queda aquel rasgo del melodrama que “inspiraba ideas de justicia y de humanidad, promovía las emulaciones virtuosas, despertaba simpatías generosas y tiernas” (Thomasseau 13). La virtud, que en la convención melodramática suele ser monolítica, no se impondrá a las necesidades básicas del protagonista. Guerra no es el esforzado héroe del melodrama que se juega la vida por serle fiel a sus creencias. Hutcheon nos alecciona, “la parodia busca la diferencia con relación a su modelo [...] es transformacional en su relación con otros textos” (38).

Algo similar ha ocurrido con Antonia Franco. Cuando joven, actriz independiente, militante feminista, admiradora de Lina Wertmüller y Doris Dörrie; al inicio de su madurez pasa a figura estelar que interpreta papeles de Cenicienta en televisión (Serna 155). Lejos quedaron aquellas ideas del melodrama del XIX, “basadas en la esperanza fundamental de un triunfo final de las cualidades humanas sobre el dinero y el poder” (Thomasseau 154).

A la eficacia para urdir la anécdota y a la hondura de la caracterización de los personajes de “La Palma de Oro”, se aúna —dentro del propio texto—, tanto la alusión a una personal poética como a una posible línea de lectura. Explica Guerra al hablar de *La reina madre*: “Lo que me gustaba de Russel era su exceso barroco, la atmósfera delirante de sus películas. Yo había intentado hacer algo parecido, sin recargar demasiado la imagería grotesca, para no caer en el esperpento” (156). Lo que permea no sólo “La Palma”, sino la obra de Serna, quien declara “he tendido mucho a hacer caricaturas grotescas de personajes, me gustaría darles una dimensión más humana, porque la mejor novela es la que ve al ser humano en todas sus facetas, no nada más por la cara esperpéntica, que es hacia donde yo me inclino casi siempre” (Hernández 24).

A causa de dicha inclinación, Felipe Guerra no puede huir de lo que procura alejar a sus personajes, pues envanecido declara “algunos colegas de gusto muy exigente me habían dicho que en Francia o Alemania, los productores se hubieran peleado por ese guión” (157). Para sentenciar con el lugar común de todo genio que por incomprendido se vuelve antipatriota: “—Mi error fue haber nacido en este país... Aquí el talento es un pecado mortal” (157).

Pero, como ya he señalado, más que la épica del artista el caldo de cultivo lo constituye el amasiato que lo mismo anuncia el derrumbamiento del hogar que se pretende heredero de la tradición Marilyn Monroe / Arthur Miller o traza una analogía con el paranoico Juan Pablo Castel y la inconstante María Iribarne. Los personajes repetirán (in)conscientemente en sus vidas los capítulos que escriben en guiones o representan en sets. Y si cuanto ocurre en los escenarios es deplorable en términos artísticos, en lo vivencial conduce al envilecimiento, a la degradación. El melodrama no es más la sucesión de tareas y las pruebas antes del arribo a tierra prometida; sí, la arena en la cual por vía de su yo oscuro, los personajes pese a la distorsión o gracias a ésta ensanchan su humana dimensión.

De esta manera, “La Palma de Oro” testimonia que sólo una cosa no hay y eso es la moral. Hay, eso sí, las morales que —cada vez más condicionadas por las circunstancias— precisan no sólo de la entereza, sino del cinismo o la fortuna. Sea para tomar las riendas o llevársela pian pianito —en una suerte de relajado estoicismo— lo que a final de cuentas es el triunfo de la virtud, esa disposición constante del alma para las acciones conformes a la ley moral, una revestida por su condición paródica, diversa, que le posibilita, además de la vigencia, la vitalidad, pues al adaptarse no sólo sobrevive sino que da cuenta, al menos en parte, del vigor de ciertos vicios de nuestra época.

En uno de sus más acerados aforismos, apunta Lichtenberg: “Un libro es como un espejo: si un mono se asoma a él no puede ver reflejado a un apóstol” (175). No habla de concavidades, penumbras o velos que alteren la imagen, sino como Borges en su poema “El espejo”, asume que éste encierra “el verdadero rostro de mi alma, / lastimada de sombras y de culpas, / el que Dios ve y acaso ven los hombres” (211). Es decir un reflejo del yo profundo que sugiere, implica, la deformación. Ésta tiende de manera natural un puente con el esperpento, como lo ilustra una breve revisión del asunto.

A decir de Alonso Zamora en *La realidad esperpéntica*, la aparición de *Luces de bohemia* de Ramón del Valle-Inclán, supuso para el lector “una clara profundización en algunos rasgos exagerados y, a primera vista, caricaturescos” (14). Agrega que “se aguzaban las muecas desorbitadas de los nuevos personajes, moviéndose en violentos esguinces, resolviéndose muchas veces en muñquería triste y gesticulante” (14). Esperpento fue el nombre que recibió la estética en cuestión, del cual se destacó lo mismo su ilustre antecedente pictórico, Goya, que su innegable parentesco con la sátira o bien su filia con los llamados géneros chicos —el sainete, la zarzuela—, además de la deformación grotesca que hacía de los personajes.

Coincide Zamora (17) con Emma Speratti (147) que al hablar de dicho género es imperativo citar al Max Estrella de *Luces de bohemia*: “Los héroes clásicos han ido a pasearse en el Callejón del Gato [...] Los héroes clásicos reflejados en espejos cóncavos, dan el esperpento [...] Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas” (Valle-Inclán 106). Ambos autores identifican al espejo como recurso esencial, mas no único, en la configuración del género, pues éste se nutre también de la gesticulación melodramática, la deformación, el pelele y el fanteche, así como del vocabulario, recursos que hermanos por una sensibilidad común, develan la identidad del esperpento.

Es, precisamente, a partir del espejo que empiezo a emparentar a la vez que a distinguir *El corsario beige* y “La Palma de Oro” en tanto obras insertas en la estética mencionada.

Salimos del restaurante con gentil compás de pies, como dicen los clásicos; y al pasar frente a un espejo, de soslayo, nos vimos en él como acostumbraban hacer los indomables atletas, los bizarros militares, los invictos héroes del cine nacional, los políticos jóvenes, y demás personajes mucho muy hombres y mucho muy importantes que pululan en los cafés, cantinas y burdeles de nuestra magnífica ciudad (Leduc 469).

Bajamos al estacionamiento en su elevador privado, donde vi reflejada mi abyección en un espejo de cuerpo entero que hubiera deseado romper con el puño. Antonia clavaba sus senos en el pecho de Luis Javier y le hacía cosquillas detrás de la oreja. Hija de la chingada, qué bien desquitaba su penthouse (Serna 195).

En *El corsario*, el mirarse al espejo ocurre poco después de que el atildado licenciado y el coronel Buelna cierran un trato. Bulmaro, a diferencia de Guerra, no necesita hablar de abyección. El desenfado del texto así como lo práctico de Bulmaro, la dan por sentada, permiten asumir que, luego de haber perdido la gubernatura, comandar caravanas de prostitutas no es algo desdeñable. Deber que, 33 años más tarde, Vargas Llosa encomendará a otro militar de menor rango pero no menos voluntad, el capitán Pantaleón Pantoja, quien hará de su misión un apostolado.

Mientras que en “La Palma”, Felipe Guerra más que ver una deformación física, una alteración de su figura, distingue — como en el espejo de Lichtenberg — la cruda imagen de su condición. Enamorado de Antonia, su amante, pero obsesionado por la idea de ganar el Festival de Cannes, admite que “Para sobrevivir en la zona roja era preciso talonear sin melindres románticos” (184). Serna — como Leduc con el panfleto y la sátira — vivifica el melodrama a través de la vileza, consciente de que la bondad perverte la literatura. Actualiza, además, el motivo del espejo en

tanto elemento de construcción del esperpento, sustituyéndolo por la pantalla de televisión.

Por la tarde Socorro puso la telenovela y se acostó a mi lado. Me dio náusea ver a Antonia abrazada con Uriel Medina [...] Qué falso era todo. ¿Quién diablos podía creer que ese mariconazo estuviera enamorado de Antonia, si la jotería se le notaba a leguas? Y pensar que yo mismo había dirigido esa escena, que yo formaba parte de ese podrido engranaje donde el engaño se multiplicaba hasta el infinito (203).

Aun cuando no aparece en la imagen, Guerra halla su reflejo subvertido y a diferencia de Bulmaro se conduce de Socorro, de sí mismo. Posmoderno Frankenstein, Felipe contempla aterrado no la fealdad, sino la estupidez de las criaturas que engendró, sabedor de que la heredaron del padre. Incapaz de dar fin a las condiciones que lo postran ante el lamento o asumirlas —como Bulmaro, como el coronel— con natural desparpajo, se queda en la exaltación de su deshonestidad, la cual culmina cuando la ironía acosa al melodrama pues por imperio del deseo, Socorro requiere a su marido en amores. Felipe, aun cuando tiene dos días enfermo, cede, excitado por la imagen de Toña en la pantalla jurándole amor eterno a su galán.

Así llegamos al humor. Uno cuya acritud en “La Palma de Oro” poco a poco lo vuelve desencanto, angustia, desesperanza; o bien otro que en *El corsario*, merced a la desfachatez, permite a los personajes —pese a la caída— aceptar que ése no es el peor de los mundos posibles. Señalé ya que ni Leduc ni Serna colman las expectativas de sus personajes, debido a que los finales traen consigo la aniquilación de las pretensiones tanto de Buelna y Bulmaro como de Guerra. Sin embargo, en ninguno de los casos, pese a la muerte o la condición patética que pone término a este tipo de *novella* (Springer 12), acudimos a la lamentación o al arrepentimiento. La degeneración no se traduce en conciencia culposa (si Felipe Guerra la padeció en buena parte de su periplo,

la ha trascendido ya), los protagónicos asumen con cierto cinismo su condición de fantoches, de peleles, “Figuras vivas a las que se les pasó la hora o no saben vivir la que les corresponde” (Speratti 151).

Llego a casa tan rendido que no soporto ninguna película pretenciosa: sólo pongo las noticias para arrullarme, y a la media hora estoy roncando (Serna 222).

Estamos ya en edad en que nada se nos da gratuitamente. Ya que no tenemos madera de mártires, ni tamaños para renunciar a todo, tengamos por lo menos la envidia para conseguirlo todo a cualquier costa (Leduc 454).

Valle-Inclán, nos dice Speratti, ve el mundo como un teatro en el cual los actores son malos actores (153). En “La Palma de Oro”, los personajes suscriben tal afirmación: Felipe finge entusiasmarse con la telenovela de Alzatti, le oculta a Socorro que Antonia le consigue el trabajo, le es infiel con ésta, quien no le cuenta a Guerra que es amante de Mc Dowell que a su vez ignora el amorío de Antonia con Felipe, así como éste, Alzatti y Mc Dowell no saben del amasiato de Antonia con Dalia, la pareja de Alzatti... posmoderno melodrama aderezado con una ácida comedia de enredo.

Mientras que en *El corsario* la simulación y el fingimiento se manifiestan de la siguiente manera: el coronel Buelna le da a Bulmaro una lección sobre el amor libre que él mismo no aplica para su vida; el alto funcionario refiere la aventura erótica que tuvo con la aristocrática Chelito Montespan pese a que ésta le pide la más absoluta reserva; el atildado licenciado juzga fuertemente al alto funcionario cuando lo que pretende es igualarle en privilegios y poder; el propio atildado pone de parapeto a los proletarios cuando lo que busca es su particular beneficio. Esperpentización teatralera la denomina Speratti, una en la que “los personajes actúan por ocultación o vaciedad. La hipocresía y la falsedad, y en ciertas oportunidades la cobardía, son casi una necesidad para

ellos: el medio se los impone y la naturaleza de cada uno las acata” (158).

Dicha naturaleza, en ocasiones, se manifiesta en deformación grotesca, otro recurso esencial del esperpento. En *El corsario beige* ocurre no sólo a nivel físico, sino como una degradación del alma que no necesariamente se traduce en una visible alteración externa. Bulmaro, al inicio de la historia (429) declara el profundo amor que tiene por Lupita, a quien contempla como su futura esposa, pero —lo he referido ya— renuncia a ella por acompañar al coronel en su campaña política. Más adelante, Bulmaro se transfigura. Antes que por las mujeres o su amor, predica, se debe vivir en función del poder, del dinero (454). Hay también algunas deformaciones físicas que enriquecen este rubro de *El corsario*. La más significativa es, al parecer, aquella en la cual Bulmaro apunta: “Y todo mundo fue a la cala, excepto Hipólito Buelna, cuya embriaguez alcanzaba el paroxismo [...] alcancé a verlo a la claridad lívida de los relámpagos, agarrado a la borda, desenfundar su pistola y descargarla contra el irritado cielo; todavía alcancé a oírle gritar: —Yo no moriré como rata, ahogado en una bodega... ¡A mí las olas me la relujan!...” (475).

En “La Palma de Oro”, la degradación y lo grotesco se instauran con desbordado señorío. Felipe —por conseguir el financiamiento de su película— pasa de aspirante a cineasta de culto a aprendiz de padrote; Socorro, la esposa, de ser el apoyo beatífico se vuelve —a causa del engaño— el grito desesperado; Mc Dowell, el patrón, por vía de la embriaguez, abandona la apariencia de emperador romano, convirtiéndose en un pésimo comediante que cuenta chistes idiotas; Toña Franco, la bella y altiva actriz estelar —a causa de la coca, el alcohol, su dependencia afectiva o su tendencia a la infidelidad— oficia como interna en una clínica para adicciones, animadora fracasada o amante de un militar.

Fundamental en el esperpento es también el registro. Si Spe-ratti señala que en Valle-Inclán: “Ese nutrido y pintoresco vo-

cabulario chirría en los párrafos, les insufla el vacío consonante con la ridícula mentalidad o el comportamiento tragicómico de los personajes, convierte en caricaturas determinadas descripciones, y se combina en imágenes satíricas” (161), en *El corsario* el discurso es pródigo en ironías, símiles; en la parodia de versos y refranes que subliman la más llana de las acciones o escarnecen a la familia o a la patria; en divertidas y malintencionadas hipérbolas que exhiben la cursilería o altisonantes aliteraciones que nos ganan para el vértigo de la charla de cantina, recursos todos que nos recuerdan la prosapia del poeta, permitiéndonos atisbar una estética del exceso.

Cumple así, el esperpento, en Leduc y Serna —como en su momento lo hizo en la obra de Valle-Inclán— con la finalidad de testimoniar —a través de la desproporción— el sentido si no trágico por lo menos corrompido de una época. Lo consiguen los autores mexicanos, merced a las bondades de la sátira —inserta en un panfleto humorístico y un melodrama romántico—, lo que sin atenuar la gravedad de la estulticia humana convoca la sonrisa, procura la reflexión.

COLOFÓN

Pese a la sentencia del Eclesiastés —“No hay nada nuevo bajo el sol” —, el asombro persiste; la inocencia, lo dice Juan García Ponce en *El libro*, se apuntala gracias al conocimiento. Así lo ilustran *El corsario beige* y “La Palma de Oro”, textos en los cuales panfleto y melodrama, *novella* de tragedia patética y de sátira, insertos en el México posrevolucionario y en el del ascenso del panismo, si bien, inicialmente, se articulan a partir de los recursos propios de su forma, pronto insertan el *ethos* y el *pathos* de la época o —mejor aún— los que ésta le sugieren al artista.

Convivencia que insta la parodia, esa repetición —recordemos a Hutcheon— con variantes. Así, lo novedoso no es el carácter satírico de panfleto y melodrama, pues en su esencia subyace la crítica, sino la aparente ausencia de finalidad de la misma, encubierta por la magnificación de los vicios, subversión que permite atisbar, como en el espejo de Borges, el yo íntimo del individuo.

Dicha imagen da cuenta de lo universal de la condición humana, pues el lenguaje del poder, de la corrupción, así como los usos y costumbres de la fauna política, se pueden ver reflejados en el arribismo y las veleidades del mundo de la farándula, en la soberbia y el cinismo del artista talentoso. Y así como la esencia de ambas novelas cortas permite emparentarlas, los logros de cada una posibilitan distinguirlas, pues tanto en esa transformación completa que para Benedetti es la *nouvelle* (www.lanovelacorta.com), como en el bendito y luminoso lugar de límites precisos que para Springer es la *novella* (159), “La Palma de Oro” aventaja a *El corsario beige*. Sin que esto impida recordar que Serna se beneficia —él mismo lo suscribe— de caminos que el propio Leduc pavimentó.

Finalmente, a las alquimias ya referidas, Leduc y Serna suman el diálogo entre poesía del Siglo de Oro, telenovelas, cine de arte y refranes; el tratamiento del erotismo —de los cuerpos y de los corazones—, y la Ciudad de México como espacio medular —lo que en *El corsario* es en cierto modo anticipatorio—; instancias con las cuales acaban por configurar sus universos narrativos creando íntimas e (in)voluntarias poéticas —por la elección que hacen en el orden de la temática, la composición, el estilo...— (Marchese y Forradellas 325), pues las novelas cortas *El corsario beige* y “La Palma de Oro” se muestran generosas, propositivas, en el uso de las formas y los recursos testimoniando una visión diáfana e irreverente del mundo y de la literatura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENEDETTI, MARIO. *La tregua*. Óscar Collazos, prólogo. Barcelona: Planeta, 1973.
- _____. “Tres géneros narrativos”. *La novela corta: una biblioteca virtual*. Web. 24 abr 2011. <<http://www.lanovelacorta.com/tgnmb.php>>.
- BORGES, JORGE LUIS. *Obras completas* 3. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.
- HERNÁNDEZ CABRERA, MIGUEL. “Una literatura del escarnio”. *La Jornada Semanal* 21 jun 1992: 25.
- HUTCHEON, LINDA. *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana-Chicago: University of Illinois Press, 2000.
- JOSÉ AGUSTÍN. “El orgasmógrafo”. *El Universal* 25 feb 2002. Web. 11 mar 2011. <http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/version_imprimir.html?id_notas=21259&tabla=columnas>.
- KONIGSBERG, IRA. *The Complete Film Dictionary*. New York: Penguin, 1998.
- LEDUC, RENATO. *Obra literaria*. Carlos Monsiváis, prólogo. Edith Negrín, compilación e introducción. México: FCE, 2000.
- LICHTENBERG, GEORG CHRISTOPH. *Aforismos*. Juan Villoro, selección, traducción, prólogo y notas. México: FCE, 2004.
- MAGGI, BEATRIZ. *Panfleto y literatura*. La Habana: Letras cubanas, 1982.
- MARCHESE, ANGELO Y JOAQUÍN FORRADELLAS. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 2007.
- MONTAIGNE, MICHEL. *Ensayos*. Ezequiel Martínez Estrada, estudio preliminar. México: CONACULTA-Oceano, 1999.
- MUÑOZ MOLINA, ANTONIO. *Carlota Fainberg*. Madrid: Alfaguara, 2000.
- PÀMIES, SERGI. *Debería caérsete la cara de vergüenza*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- SERNA, ENRIQUE. *El orgasmógrafo*. México: Plaza y Janés, 2001.

- _____. “Renato Leduc: El pase del desdén”. *Letras Libres* III. 29 (2001): 78
- SPERATTI-PIÑERO, EMMA SUSANA. *De “Sonata de otoño” al esperpento: Aspectos del arte de Valle-Inclán*. Londres: Tamesis Books Limited, 1968.
- SPRINGER, MARY D. *Forms of the Modern Novella*. Chicago y Londres: Chicago Press, 1975.
- THOMASSEAU, JEAN MARIE. *El melodrama*. México: FCE, 1989.
- VALLE-INCLÁN, RAMÓN DEL. *Luces de bohemia*. México: Espasa Calpe, 1990.
- VICENS, JOSEFINA. *El libro vacío*. México: SEP, 1986.
- ZAMORA VICENTE, ALONSO. *La realidad esperpéntica: Aproximación a “Luces de bohemia”*. Madrid: Gredos, 1988.

TRES DE CARBALLIDO Y UNA DE LÓPEZ PÁEZ

FEDERICO PATÁN

Universidad Nacional Autónoma de México

Todo se puso en movimiento gracias a la invitación de participar en este libro. La idea me pareció atractiva, pues me permitía volver a un problema no muy difícil tal vez pero sí interesante: ¿Qué determina la extensión de un texto narrativo?, sumándose a esto una inquietud acaso no demasiado importante: ¿qué se busca precisar con estas dos palabras: novela corta? Para iniciar el tránsito por este camino un tanto pedregoso, comencé a irme por él pensando lo siguiente: la estación de partida (es decir, los textos de extensión mínima) tiene distintos representantes, entre los cuales elegí el de Augusto Monterroso y su dinosaurio; el de llegada, en mi caso, es de origen francés: Marcel Proust. Entre esos dos polos se distribuyen, en este caso con base en el número de páginas, las demás formas narrativas. Todo parece sencillo, pero la sencillez en ocasiones termina por ser complicada si no es que compleja. Cuando me invitaron a que escribiera sobre novela corta mexicana, acepté creyendo que el encargo era relativamente fácil. Al parecer, la inocencia nunca nos abandona del todo. Consideré necesario encontrar una definición del término que me facilitara el trabajo. Tras varias exploraciones la siguiente me pareció aceptable: Afirma que la novela corta se diferencia de la extensa “en que atiende a un solo episodio o situación. El

episodio se mueve hasta alcanzar un clímax y puede ser cómico o trágico... y rara vez supera las cien páginas” (Cuddon 598).

Todo lo anterior estaría bien si no hubiera llegado a mis manos el volumen de los *Cuentos completos* de Thomas Mann, salido en España el año pasado. Hojeándolo sin más intención que irlo conociendo me vine a topar con el texto llamado *Muerte en Venecia*. Lo he leído dos o tres veces, siempre como relato y no cuento, entendiéndose relato en su sentido primitivo: una narración obligatoriamente más extensa que el cuento. En la edición española el escrito de Mann alcanza las 90 páginas, así que al menos cumplía ese primer requisito. Entonces recordé a uno de los Chéjov (el narrador) que tengo en los libreros y fui en su busca. He aquí el resultado: el volumen se llama *The Complete Short Novels* e incluye seis que apenas sobrepasan las 100 páginas cada una. Por lo visto, Cuddon tenía razón. Otro ejemplo, ahora tomado de la literatura chilena: el de María Luisa Bombal, cuyas obras completas aparecieron en 1996. Váyase al índice y el primer apartado se titula “Novelas”. Hay dos de ellas, la primera llamada *La última niebla* y la segunda *La amortajada*. ¿Páginas? 40 la primera y 90 la segunda. Los ejemplos que he dado significan bien que los términos no están definidos con propiedad, bien que a los escritores les tiene sin cuidado cómo se clasifique el escrito.

Pero lo anterior no es necesariamente cierto. Los narradores saben por lo general cual será la extensión aproximada de lo que estén componiendo. ¿Pueden equivocarse? Desde luego, es uno de sus derechos como creadores. Recorro a Emilio Carballido (1925-2008) para ir entrando en materia. En la presentación que hizo para un volumen que incluía tres novelas suyas dice lo siguiente: “En italiano hay *novella* y *romanzo*. En francés, *nouvelle* y *roman*. En español solo novela” (9). Y agrega que el problema no tiene importancia y sirve tan sólo para entretener a ociosos. No funciona bien tal afirmación en terrenos de la teoría literaria, encargada como está de poner orden en un campo acaso exce-

dido en sus propuestas. Vuelvo con esto al planteamiento de si un escritor sabe de antemano la extensión que tendrá la obra en proceso. Acudo a Carballido una vez más, pues al comentar su relato llamado *La veleta oxidada* confiesa lo siguiente: “Releyendo el texto, lo encuentro a veces más breve de lo que debería ser. Pero eso no es muy grave, es preferible a una carga de palabras inútiles” (9).

Interesante afirmación: si un escritor, al releer un texto propio, nota un error de ese tipo, mejor pecar de insuficiente y no poblarlo de excesos. La situación resume lo ocurrido en el libro de Carballido que servirá como una de las bases de estas elucubraciones, junto con el de Jorge López Páez (1922). Permitirán examinar la cuestión desde dos perspectivas. Es muy sencillo: Carballido llama novelas a sus textos y la cuarta de forros habla de noveletas. Se prefiera el término que sea, lo cierto es que cada texto va solicitando y en ocasiones exigiendo la estructura y la extensión que le son indispensables. El escritor debe aprender a dialogar con su obra y, de tener razón ésta, obedecerla. ¿Qué ocurrió con los autores elegidos? El libro de Carballido incluye tres títulos y los tres aparecen en la portada. Es decir, se les da independencia. Son: *La veleta oxidada* (1954), *El norte* (1958) y *Un error de estilo* (1981). Aunque escrita la última más de veinte años después de las dos primeras, difícil es hallarle grandes diferencias en cuanto a tema y personajes, sí ocurriendo que el relato último se da en un México porfiriano o, en todo caso, muy cercano a esa época.

Ana Bermejo (1996), de Jorge López Páez, fue una elección hecha con el siguiente propósito: poner frente a frente dos libros muy distintos entre sí, ya que el de Carballido satisface ampliamente el requisito principal que define a la novela corta: el de la extensión. El de López Páez es todo lo contrario. Pocas veces un libro ha insistido tanto en ser novela. Pero esto no bastaría como ejercicio comparatista y se agregó otro: el tema. Las cuatro narraciones exploran las relaciones de pareja. Las cuatro establecen

con claridad qué estadio social habitan los personajes y, por tanto, cuál es su sistema de vida. Para lograr esto los dos escritores se deciden por una estructura narrativa asaz distinta. Carballido sigue la pauta más frecuentada por la narrativa: la del realismo que consiste en describir, a partir de un narrador heterodiegético, cómo actúan, hablan y visten los personajes y cuál es el modo que tienen de habitar el texto. El enfoque le funciona muy bien al autor y le permite crear seres y situaciones convincentes.

Cuando entré a la propuesta narrativa de López Páez me encontré con un montaje más difícil de manejar. Porque sucede que *Ana Bermejo*, con 360 páginas en la edición con la que he trabajado, no presenta división alguna en capítulos. Narrada en primera persona por uno de los actores principales (Horacio), opta por un enfoque único, al cual podemos o no darle nuestra confianza o parte de ella. La pregunta que surge pronta es ¿por qué esa decisión de narrar sin pausa? Probablemente porque lo que vamos leyendo fue redactado por una persona (Horacio otra vez) sin mucha relación con la escritura literaria usual. Lo cierto es que lo narrado sigue una línea de desarrollo cronológica, en la cual no hay analepsis o cambios de dirección, esto último excepto en la psicología del protagonista, puesto que a lo largo de la narración adensa varias de sus obsesiones. Carballido juega a crear en sus tres relatos una especie de rompecabezas, dado que la narración distribuye las piezas entre el pasado y el presente de modo tal que a los lectores nos toca la función de darles un orden, función que nos permite entender mejor lo leído.

Vayamos a los narradores. *Ana Bermejo* es el escrito redactado, como ya dije, por Horacio. Es una minuciosa descripción de lo que ocurre a lo largo de la novela, no dándose en ésta sino insinuaciones del porqué de esa escritura. El enfoque permite varias situaciones interesantes. La primera línea de la novela revela ya al personaje homodiegético encargado de informarnos de los hechos. Por ejemplo, cuando afirma: “La semana pasó sin nada notable que relatar” (173) nos dice bastantes más cosas que lo allí

expresado. Es obvio que sabe pesar la importancia de cada incidente que nos da a conocer y, por tanto, que elimina lo que es impertinente para el buen avance de la trama. ¿Significa esto que es un escritor profesional? No, pero sí quedamos al tanto de que, con todo, es el autor del texto o eso parece decir la cita que propongo: “Los minutos que siguieron no los puedo relatar con precisión; antes es necesario que aclare...” (310). No elimino la posibilidad de que lo leído pueda haber sido expresado oralmente, que otros indicios parecen señalar en esta dirección.

Lo dicho en el párrafo anterior lleva a la siguiente pregunta: ¿hay narratario? Lo hay, y queda claramente establecido en varios comentarios del narrador. Ahora bien, puede tratarse de un manuscrito o de una reunión de amigos y conocidos. Lo cierto es que 300 y pico páginas corridas requieren su tiempo para que se las asimile. Algo parecido sucede en *Heart of Darkness*, de Joseph Conrad, ya que el narrador (Marlow) cuenta de viva voz a un grupo de personas lo que le sucedió cuando un viaje por un río innominado, si bien situado en el Congo. Ocurre que el relato de Conrad es una novela corta y por lo tanto hay más posibilidad de contarla en unas cuantas horas. Vuelvo a López Páez. El pilar de sostén de la trama es el narrador, que nos va revelando lo que ocurre en su interior mientras a la vez nos entera de lo que sucede en su entorno social. Es, por tanto, el personaje central, ya que todos los demás, y la novela tiene un buen número de ellos, sirven para darle a la narración su atmósfera social.

Entonces, todo es abundante en *Ana Bermejo*. La pregunta por hacer es si tal abundancia se justifica. Están presentes, desde luego, algunas de las preocupaciones temáticas del autor: la exploración de la soledad humana, el examen de lo que significan las relaciones no tanto amorosas como sentimentales o amistosas, la presencia de la homosexualidad. Dado que el narrador es en primera persona, él establece el punto desde el cual se comenta el mundo circundante. Por tanto, las opiniones de los otros personajes vienen filtradas por el narrador. Pero López Páez maneja

con sutileza sus herramientas y logra que en el texto narrado se inserten datos que permiten al lector formarse una opinión ajena a la de Horacio. Por ejemplo, no queda muy claro por qué Rosaura se vuelve la meta amorosa de Horacio, puesto que éste calla las razones de su arrebató sentimental. Ocurre que la presencia de Rosaura crea la imagen de una mujer sin nada sobresaliente en su persona excepto, tal vez, la belleza física. Es convincente.

Ahora bien, el título de la novela nos lleva a suponer que el personaje así llamado será el centro de atención en la trama. Y, desde luego, está en ella desde el principio mismo. Pero lo está de modo secundario, como personaje de apoyo, lo cual es un interesante recurso, porque ya el título nos aconseja atender a esa mujer. Ésta participa en un buen número de los incidentes relatados y, mediante su intervención en pláticas y sus acciones cotidianas, va ganando la atención de Horacio y, desde luego, la nuestra. Ocurre lo mismo con otros personajes, pero en menor medida que con Ana. Es un tanto difícil explicarse por qué Horacio termina desenamórandose de Rosaura y encaprichándose con Ana, pese a que la transición es lenta. Pero la novela sí consigue establecer como tema el de la soledad humana y el de lo difícil que son las relaciones humanas, examinadas, como es indispensable, mediante el manejo de personajes.

Pero la pregunta insiste en quedarse: ¿se necesitaba tanta extensión para conseguir lo que el novelista se proponía? Pienso que no. La lectura se volvió un tanto tediosa por momentos. Esto en razón de la insistencia en emplear ciertas acciones de los personajes para construirle a la trama una atmósfera adecuada y sostenida. La más señalada de esas repeticiones es el que las reuniones de los personajes se dan siempre en un bar o en un restaurante capitalino. Puede suceder así en la realidad externa a la narración pero en ésta se vuelve cansada la perseverancia en cumplir esos actos sociales. Hay otra insistencia: aquella de describir con minucia el modo de vestir de ciertos personajes, descripciones que están a cargo del narrador, quien las aprovecha para afinar mejor

la psicología de quienes habitan la trama. Desde luego, la novela transcurre en una clase media alta, que puede permitirse no sólo comer fuera de casa varios días a la semana sino irse de viaje en cuanto haya la necesidad o el gusto de hacerlo.

Hay en la novela de López Páez una insinuación de ironía que es difícil precisar, pero que le da al lector una vía segura para calibrar a los personajes. Que no tienen profundidad digamos filosófica como para fascinar al lector, siendo eso, justamente, la fascinación, lo que el autor quiere conseguir. Es una novela de lo cotidiano (abundan en la novelística, sin excluir la mexicana), cotidianidad en la que la buena narrativa encuentra base para crear lo trascendente a partir de lo hueco. Esto no contradice lo dicho líneas atrás, pues lo profundo puede (¿debe?) también surgir de lo superficial. Tal hace López Páez en *Ana Bermejo*, bien que una cuestión insista en no desaparecer: ¿era necesaria tal extensión del texto?

Pregunta que se vuelve innecesaria en los tres relatos de Emilio Carballido. En ellos se juega con la escasez como armazón de las tres narraciones antes mencionadas. Si algo une a estos relatos es, en lo temático, el que examinen las relaciones humanas, sobre todo aquellas ocurridas entre un hombre y una mujer. Dichas relaciones pueden pertenecer a una clase media que coquetea con la cultura (*La veleta oxidada*) o simplemente que es clase media baja. Hace excepción en esto *Un error de estilo*, pues la anécdota narrada sucede entre la derrota de Maximiliano y los años de porfiriato. ¿La vuelve esto novela histórica? Opino que no, pues sus intereses no van por el lado del examen social o político, ni tampoco detalla la vida de algún personaje histórico (como el Juárez de Eduardo Antonio Parra) de la época y sí en relatar la vida de una mujer, en este caso Desiré, a la que cabe aceptar como protagonista.

Si comparo entre sí estas novelas cortas encuentro varios puntos de contacto, el principal de ellos la temática. Como se dijo antes, exploran las relaciones de pareja mediante el segui-

miento de lo ocurrido en su convivencia. Al parecer, no hay posibilidad de mantener viva una relación de este tipo, y no excluyo del grupo a la novela de López Páez. Entonces Carballedo silenciosamente se pregunta por qué sucede tal cosa y cada una de sus novelas cortas es una respuesta. Lo interesante, en lo que toca a la cuestión de novela corta-novela, es que los textos de Carballedo presentan una estructura más elaborada que el de López Páez. Lo atractivo de la comparación se da en que la brevedad no impide lo complejo. En las dos primeras novelas cortas la división en capítulos describe un momento en la vida de los personajes, momento que cierra su significado en sí mismo. Más la suma de episodios da a cabalidad la historia de los protagonistas. Sucede que Carballedo hace un empleo inteligente de la analepsis y la introducción de ésta tiene como función el aclarar cómo un suceso del ayer explica una conducta del hoy.

Un error de estilo es un tanto más compleja. Una introducción dada en cursivas sitúa la acción en un restaurante sin decirnos dónde está situado, aunque lo insinúa. Sirve esto para informarnos de un grupo vecino, en el cual una mujer se ve encaminada por el marido a contar la historia de una conocida. Es decir, se le pide ser la narradora de esa otra vida, quedando de narratarios las personas que la acompañan. Es un recurso bastante utilizado en literatura, siendo un antiguo ejemplo de ello *Las mil y una noches* y otro el de Conrad ya mencionado. La narradora advierte a su público que la historia es larga, generándose con ello una paradoja: saber en extenso lo ocurrido con el personaje (Denise) motivo de la narración y enterarse al leerlo en una novela corta, lo cual da pie a meditaciones en torno a las cuestiones de la extensión. En *Ana Bermejo* López Páez no tiene prisa en terminar la narración y se detiene en minucias que le sirven para recrear el mundo donde viven sus personajes. Un ejemplo: el narrador-protagonista ve llegar a la mujer que ansía conquistar. ¿A dónde va ella? Desde luego a un restaurante. Horacio informa: “Iba vestida en color beige, con zapatos color café, una bolsa del mismo color y un pa-

quete de Sanborn's" (282), tipo de descripción que se da en la novela con una abundancia notable. En general el narrador es muy puntilloso en describir el mundo en el cual ocurre la acción.

Carballido, por el contrario, limita sus descripciones a lo indispensable. Hago cita de *El norte*. Isabel acepta como amante a un hombre más joven que ella. Adelantada ya su relación, ella, incómoda por los gustos que en cuestión de ropa tiene Arnulfo, su amante, "le compró zapatos, ropa interior, después camisas y pantalones..." (Carballido 64). El acercar estos dos ejemplos no quiere decir que esté calibrándolos en cuanto a su calidad; simplemente examino dos maneras de concebir la narrativa, una necesitada del detalle para recrear una cierta atmósfera social, y otra que busca en las actitudes y acciones de los personajes el modo de describirlos. Vuelvo con esto a la tercera novela corta de Carballido. Armada en VII capítulos, describe lo ocurrido con Denise a lo largo de algunos años. La trama está manejada en dos niveles, que agregan sumo interés a la lectura. El primero, que ya mencioné, es la historia narrada por Almudena en el restaurante: la otra, la ocurrida en el restaurante entre Almudena y su marido, de modo tal que podemos hacer una comparación entre las dos.

Las dos líneas argumentales plantean una misma preocupación: qué de la mujer en el siglo XIX. Dos personajes femeninos (Almudena y Denise) tienen la respuesta. La segunda es una heroína trágica, que por sus decisiones termina destrozándose la vida. Almudena, por el contrario, responde con energía a las quejas de su marido, quien no desea escucharla comentar temas de mal gusto para las costumbres sociales de finales del XIX. Algo de ironía pone el autor en estas páginas. Y es necesario confesar que también hay en la novela unos guiños de ojo lúdicos porque, es un ejemplo, Almudena llama por su nombre, Manuel, a uno de los comensales. Todo se revela cuando al final del relato Almudena le dice: "Ponle 'Manuel Acuña' y lo tendré conmigo siempre" (Carballido 121). Enseguida adivinaremos quién habla cuando nos informan que ha sido Ignacio M.

Ahora bien, Carballido confiesa haberse decidido por “usar los recursos narrativos más puros del siglo XIX” (10), con lo que, para mí, se da otra paradoja: recursos del XIX permiten una novela muy moderna. Porque el modo de narrar que López Páez decide para *Ana Bermejo* se acerca mucho más a técnicas narrativas del XX. Los diálogos son la herramienta que Carballido emplea con mayor frecuencia en estas tres novelas cortas. Y son, desde luego, diálogos muy bien contruidos, en los cuales se ve de inmediato el conocimiento que un dramaturgo tiene de esa herramienta. El habla que pone en boca de sus personajes es convincente: nos decimos que, en verdad, así se expresa esta gente. Porque la prosa de la tercera novela corta es distinta a la empleada en los dos primeros relatos, puesto que la acción ocurre a finales del XIX o principios del XX.

Otra diferencia entre la novela de López Páez y las de Carballido es el modo de crear los espacios al que cada autor recurre. Queda claro que López Páez confía en los conocimientos que sus lectores tienen del Distrito Federal, así que el narrador se limita a dar el nombre de edificios, calles o barrios. Dirá, por ejemplo, “La casa de Arturo estaba cerca, en Anzures” (149). Y terminará allí su descripción. Aún menor es el uso de nombres geográficos o ciudadanos en Carballido. Más bien necesita crear mediante los lugares visitados o vividos por los personajes su psicología. Es decir, hay mayor relación entre personaje y medio ambiente que en López Páez, aunque éste tampoco sea remiso a la utilización de ese recurso.

Entonces, vuelvo a lo de novela corta y novela. Elegí las de Carballido y la de López Páez porque presentan, para mí, las características más patentes de esas dos definiciones: novela corta y simplemente novela. Pienso que en toda novela corta está implícita una novela. Las tres historias elegidas por Carballido lo demuestran. Simplemente ampliando los episodios elegidos para construir la novela corta se llegaría a la otra extensión. Pero habría que preguntarse si en verdad esos episodios necesitan ampliación. La carga

dramática es sin duda mayor que en la novela, pues ésta no puede mantener por demasiadas páginas una tensión narrativa sin que el lector termine abrumado, así que la novela suele combinar páginas tensas con otras donde la tensión disminuye, preparando así al lector para el siguiente golpe dramático. De esta manera, López Páez no tiene prisa y va tendiendo su historia calmadamente, combinando momentos de tensión con otros donde se imponen descripciones de todo tipo. Carballido presta menos atención a las descripciones y centra mucho su atención en los diálogos, que mucho nos dicen acerca de los personajes. Claro, Carballido es ante todo conocido como dramaturgo y, por tanto, sabio en el manejo de diálogos. Pero supo transformarlos de un material para actuar en otro dispuesto a darle cuerpo narrativo al texto.

López Páez, un narrador menos atendido por la crítica de lo que es justo, da a su novela un cuerpo denso y apretado de incidentes, cuyo núcleo es la indagación del porqué las parejas se apartan y buscan ocasionalmente otra persona con la cual convivir. Así, Horacio nos insinúa que el aburrimiento es la causa por la que presta menos atención a su esposa y, deduzco, busca respuesta amorosa en su círculo de conocidos. Para contarnos esto, crea un texto que relata sin prisas los acontecimientos que lo llevan a su afirmación final, llena de ironía: “Van a ser muchos ríos los que vea sin ella. Y ahora ¡a coger a huevo!” (360), donde se insinúa la imposibilidad del amor. Dije ya que Carballido, en las tres novelas mencionadas, parece llegar a la misma conclusión. En *El norte*, Aristeo cierra el texto expresando de la siguiente manera su soledad: “Empezó a correr, brincando charcos, hacia el faro” (Carballido 87), tal vez insinuándose que allí, en el faro, hallará un norte para su vida.

Cabe deducir de todo lo anterior una idea demasiado sencilla: el material por narrativizar impone sus condiciones, las cuales le conviene escuchar al autor. Si en 1993 Ignacio Solares publica un cuento llamado “El sitio” (22 páginas), en 1998 lo transforma en una novela que lleva el mismo título y con 290 páginas, lo cual pudiera significar que el autor consideró deficiente el aprovecha-

miento de la historia hecho en el cuento y quiso rectificar. Si me limito a las cuatro narraciones examinadas aquí, he de confesar que la novela de López Páez me pareció reiterativa en muchos aspectos. Como lector me molestaba la insistencia en ciertas decisiones del narrador. Por otro lado, las tres novelas cortas de Carballido siguieron atrayéndome en esta tercera lectura que hice de ellas. ¿Insinúo con esto que la novela corta supera a la normal? De ninguna manera, me limito a decir que salió vencedora en este caso. Y no porque la novela de López Páez sea mala. No lo es. Simplemente, y para mi gusto, peca de insistir demasiado en ciertos puntos, que procuré dejar claros en este ensayo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARBALLIDO, EMILIO. *La veleta oxidada. El norte. Un error de estilo*. México: CONACULTA, 1991.
- CUDDON, J. A. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Londres: Penguin Books, 1991.
- LÓPEZ PÁEZ, JORGE. *Ana Bermejo*. México: Cal y Arena, 1996.

DOS VIDAS ANTE EL UMBRAL: *LA NOCHE DEL GRITO* Y *LA NOCHE DE LAS HORMIGAS*

MARTHA ELENA MUNGUÍA ZATARAIN
Universidad Veracruzana

La agonía parece ser uno de los momentos preferidos por los escritores inscritos en la tradición literaria occidental de todos los tiempos: el sujeto que se enfrenta a la inminencia de cruzar el umbral definitivo representa la gran ocasión para explorar los laberintos del alma humana. Ese umbral se vuelve tan atractivo para la recreación literaria porque es el punto privilegiado en el que confluyen la memoria de una vida transcurrida con más o menos sentido —siempre menos—, la culpa, la inocencia, la fe, el miedo al vacío, a la nada y la decisión del sujeto de defender aunque sea un jirón de esa vida, de ahí el inevitable clamor por más tiempo, por otra oportunidad. Tal vez por estas razones resulta tan constante la exploración de los últimos momentos en el género de la novela corta; un género forjado en la condensación narrativa que se dispara hacia los niveles más altos de lo simbólico, por virtud de su orientación hacia la complicada urdimbre de la subjetividad.¹

La noche del grito (1987) de Manuel Echeverría (1942) y *La noche de las hormigas* (1997) de Aline Pettersson (1938) son

¹ La idea es de Friedrich Schlegel para quien la *novella* se prestaba para la representación “de un estado de ánimo y un parecer subjetivos, a saber, los más profundos y singulares que caben de manera indirecta y casi simbólica” (Gillespie 141).

dos novelas cortas mexicanas que configuran su trama justamente en el viaje interior de dos personajes situados en el umbral definitivo: un cura septuagenario atormentado por su fracaso en la carrera clerical, la primera, y un neurólogo exitoso muriéndose desangrado en un parque de la Ciudad de México, después de un asalto, la segunda. Los dos personajes recorren sendos caminos de exploración íntima de su pasado en el lapso fugaz de una sola noche fatal e iluminadora. En el momento último los hombres no pueden mentirse, han de encarar sus miserias, sus fracasos y el sinsentido de sus luchas mezquinas. Enfrentados en una soledad radical a la desnuda verdad, van desmigajando momentos de su vida que se vuelven altamente significativos, porque ahí sellaron sus destinos. Es digno de advertirse cómo en las dos novelas cortas se elige la noche como el momento propiciatorio para que se dé este viaje de introspección, dictado por el imperioso acoso de la muerte inminente.

Los relatos de las dos travesías no pueden quedar a cargo del tradicional narrador en tercera persona que todo lo sabe y que observa desde lejos, en tiempo y espacio, lo que le ocurre a los personajes; las dos novelas encuentran soluciones artísticas diferentes: es el propio cura el que narra la memoria de su vida en *La noche del grito*, memoria de humillaciones y fracasos que se van deshilando, como las cuentas de un rosario, en un ritmo contenido de letanía. En *La noche de las hormigas* encontramos una voz cambiante, que, aunque narra en tercera persona, no es del todo ajena al mundo relatado, ni se distancia de sus personajes; de hecho, va intercalando sus tonos o apreciaciones entre las voces de ellos, a veces de forma solidaria, a veces en un contrapunto tenso entre una y otra voz. Ambas novelas están ubicadas en un presente no fijo, sino cambiante, en fuga constante y puede correr agitado, o se ralentiza, según la morosidad con la que se detienen los personajes en un hecho del pasado.

La agonía del médico y la del cura son, ciertamente, de diversa índole y adquieren significados diferentes; la vivencia del umbral en ambas novelas también posee sentidos particulares, por

lo que para lograr un acercamiento a los niveles de significación resulta necesario detenerse en algunos de sus rasgos de composición. Un primer aspecto que vale la pena tener en cuenta es la forma novelesca elegida en cada caso y en este punto hay que señalar la indudable complejidad de la trama en la obra de Aline Pettersson, frente a la trama unívoca que se desenvuelve en la novela de Echeverría. En *La noche de las hormigas* el lector se va adentrando en una serie de círculos concéntricos que contraponen en todo momento la expresión directa de Alfonso Vigil, el médico agonizante. Su frenética lucha por encontrar un resquicio que lo rescate de la muerte tiene su eco en la pugna entre las otras voces que resuenan en la novela, frecuentemente entre narrador y personaje. Por ejemplo, en un momento, el narrador afirma la sentencia de muerte de Vigil, en una valoración fría pero llena de certezas: “La seguridad de sus juicios ha sido su debilidad y su fuerza. Así ha vivido y así va a morir. Porque va a morir pronto” (24); y a este dictamen severo y sin réplica —tal como el médico los pronunciaba ante sus pacientes— el condenado a muerte se resiste y busca la salida: “un grito surge de su garganta. Ronco como aullido animal que externa su dolor y su miedo. Que ruega, que implora ayuda” (24).

Pero además de la polémica interna entre narrador y personaje, la novela se construye como un campo de lucha entre otras posturas que tienen que ver con la filosofía, particularmente con la ética, y en este terreno es bastante clara la pugna entre la ciencia con sus certezas, de la que el médico Vigil ha sido devoto, y el arte con su sinfín de preguntas que encarna su pareja Elisa; en otras palabras, la novela despliega una y otra vez la polémica entre lógica racional e imaginación creadora:

¿Dónde dejas al amar, la imaginación, la creatividad? No los dejo, los disfruto. ¿No crees, Alfonso, que el hombre es algo más que las leyes naturales? ¿No crees que existan otras que ignoramos, que nos falta mucho por saber? Claro que sí, nos falta mucho, muchísimo. Pero esas patrañas, serán patrañas siempre, se lo aseguro (34).

En este debate la obra va configurando su propia poética como un eco de la creación del tapiz que teje Elisa, en réplica constante a las posiciones científicistas del neurólogo. En el tapiz que ella está tramando se va asentando la idea del arte como algo significativo que exige atención y sensibilidad por parte del contemplador. Dice Elisa: “Hay una especie de magia en los tapices, si observas el tejido con cuidado, puedes leer muchas cosas en él. Porque estas hebras se extienden por el mundo. Todo acaba por estar relacionado, Alfonso, los hilos forman parte de una urdimbre mucho más amplia. Es bonita la idea, ¿no? El azar, el milagro de gestar y ver el alumbramiento” (48). Y es así como se configura la novela, como una urdimbre hecha de hilos diversos que se ponen en relación unos con otros y acaban por formar una historia con un sentido amplio, de apertura al mundo.

En otro momento de reflexión creadora, Elisa rechaza para su trabajo una estética realista, no se identifica con el arte figurativo, prefiere dejar que su inspiración descansa en la capacidad inventiva, en la imaginación y el sueño (18), por ello está tejiendo la representación de una historia mítica e improbable: las bodas de Ifigenia con Aquiles que se vuelve relato paralelo en la novela. Y estos principios de poética apenas esbozados por Elisa no dejan de ser un guiño bastante explícito para los lectores.² Pareciera dibujarse así la petición de que la novela no se lea simplistamente como un mero instrumento de representación de la realidad, sino como la plasmación de sueños, de posibilidades que yacen ocultas detrás de las palabras, porque como asienta el epígrafe de

² Guiño que, por cierto, no ha sido percibido en las lecturas críticas que ha merecido la obra, de ahí, por ejemplo, la insistencia en señalar que el parque donde fue asaltado Alfonso Vígil es el parque México de la Ciudad de México, sin importar que el texto nunca lo indique explícitamente, salvo por las alusiones que, sin duda están ahí. Gloria Prado es una de las lectoras que afirma esto, aunque es preciso reconocer la interesante crítica que hace de la peculiar forma de composición de la novela. Es posible que las referencias de la crítica al parque México de la colonia Condesa se hayan reforzado con el paratexto editorial de la portada de la primera edición, para la que se utilizó una fotografía de una de las fuentes del mismo.

Hölderlin que preside el relato de las bodas de Ifigenia: “El lenguaje es cosa superflua. Lo que tenemos de mejor queda intacto en el fondo de nosotros, como la perla en el fondo del mar” (19).

Ahora bien, volviendo a la característica construcción de la novela en múltiples niveles de oposición, como espejo de las disputas argumentales, puede señalarse la confrontación central, de donde manan todas las demás, la división de la novela en dos partes: por un lado, el relato sobre el hombre agonizante en el parque y, por el otro, la historia paralela de los preparativos de la boda de Ifigenia, eco del tapiz que teje Elisa. Este segundo relato aparece en cursivas, a cargo de una voz que interpela directamente a Ifigenia, la doncella virgen que asiste jubilosa a celebrar su himeneo con Aquiles, aunque en realidad vaya camino del sacrificio.³ Tenemos así, entonces, dos relatos enfrentados que cuentan sendos viajes hacia el encuentro con la muerte: una ignorante de su destino y llena de cándidas ilusiones, el otro, el del médico, perfectamente consciente de lo que le ocurrirá, sin demasiadas esperanzas de futuro.

Dos modos de contar el camino hacia la muerte que no podían ser más contrastantes: una historia realista y figurativa; la otra, idea de idea, imaginación pura porque los preparativos de los supuestos esponsales, nadie los contó antes. El hombre agonizante está conscientemente en el umbral de la vida y la muerte, y no es gratuito que sea un científico maduro: no puede sino atraer la memoria de los hechos pasados, retazos que componen lo que fue su vida, angustia, rebeldía ante lo que le espera: la nada, el no ser. Por ello la convulsión, el cruce de voces en su conciencia y la lucha desgarradora por sostener, a pesar de todo, una esperanza de salvación. Ifigenia, en cambio, núbil doncella, ignorante de su destino, sólo tiene futuro por delante, no evoca un pasado,

³ Todo lector que haya tenido contacto con las tragedias clásicas sabe que, de acuerdo con el mito, Ifigenia viajó engañada del palacio de Micenas a Aulis, donde impacientes esperaban los guerreros atenienses el viento que los dejara por fin zarpar a la guerra para rescatar a Helena. Para ello era preciso el sacrificio de Ifigenia dictado por Artemisa.

a nada le teme, de ahí su sensualidad naciente y la sensación de lentitud con que el tiempo avanza: “*Nunca fueron más largas las horas que mide imperturbable la clepsidra*” (103). La voz que interpela a Ifigenia recuerda la voz con la que se contaban las historias de la antigua Grecia: “*Así, mientras los corceles prosiguen la carrera que conduce al astro por los cielos, los pesados bueyes esperan sumisos que la noche les devuelva su vigor*” (79). Es una voz plana, directa, sin conflictos interiores porque habla en tonos celebratorios de la floración de una vida. Y aunque los lectores sabemos que Ifigenia en realidad iba hacia la muerte, al final, en el momento del sacrificio, Artemisa tal vez la suplantó por un carnero; entonces, cabe la posibilidad de que también en la novela, por un *deus ex machina* mítico, ella sea salvada de nuevo de morir sacrificada; mientras que para Alfonso Vigil no habrá dios que interceda porque nadie escuchará sus gritos en el parque, en medio de la noche.

Las historias, sin embargo, se confunden en la última parte: Ifigenia parece estar caminando hacia la muerte, donde la espera Alfonso para llevarla consigo; él parece estar entrando en el mito en el último momento de su agonía y, en todo caso, es como si la muerte los llevara a los dos, en una apenas insinuación. No es Aquiles el que la ha tomado en sus brazos, es la muerte de Alfonso Vigil, por eso a la pregunta final de “*¿quién eres tú que así me llevas por la fuerza?*”, se insinúa apenas una respuesta inarticulada, un “Soy...” interrumpido que parece contener múltiples posibilidades: Soy Alfonso Vigil, soy el tiempo presente, soy la muerte, soy la nada.

En este momento vale la pena volver a pensar el asunto de por qué Aline Pettersson echó mano del motivo del umbral, entendiéndolo como el punto de intersección entre la vida y la muerte. Sin duda, porque es el lugar privilegiado donde se pone a prueba la idea que sobre la vida tienen los hombres. En el correr de las horas de una noche, un hombre agonizante ve discurrir su vida mientras lucha por salvarse. En ese espacio y en ese tiempo

se plasma la crisis más honda del ser humano: la del sentido de la vida. Se une en el médico agonizante su primer recuerdo del pasado con el momento actual: eligió ser médico a raíz de la muerte de su hermano y ahora él está ahí, a punto de morir, sin poder hacer nada para evitarlo. Es una muerte la que decide su vida y su fe en las posibilidades de la ciencia. Pero ahora, tirado en el parque de su infancia, indefenso, víctima de una violencia que no comprende, la vida se le escapa en un lento pero irrefrenable camino hacia la nada. Sus ideas positivistas se hacen polvo ante la ansiedad de vida. La novela corta resulta el género idóneo para plasmar ese momento crucial de la vida de un hombre, dada su particular capacidad para aprehender momentos de extrema tensión que se vuelven significativos haces de luz sobre la condición humana.

Son muchas las evocaciones literarias que suscita *La noche de las hormigas* y puede apreciarse que gran parte de estas obras son breves: o cuentos o novelas cortas. Gloria Prado ha apuntado *La amortajada* de María Luisa Bombal, *La muerte de Artemio Cruz* de Fuentes, *Mientras agonizo* de Faulkner, *Cinco horas con Mario* de Delibes. Por mi parte, no dejé de evocarme “El hombre muerto” de Horacio Quiroga y *La muerte de Iván Ilich* de Tolstoi; en todo caso, yacen sin duda en la memoria del género estos textos clásicos de expresión contenida que intentan captar los últimos momentos del hombre que se enfrenta a la muerte. La novela corta, no precisa de relatos demorados en la exploración de los antecedentes de los protagonistas, ni admite la presencia de múltiples personajes que pudieran dispersar el núcleo sobre el que se funda, y por ello es el género ideal para cavar en las profundidades del sentido de un hecho contundente y universal, como el de la muerte. Tal vez, por estas razones, lo que la novela corta suele contar puede adquirir resonancias que lindan en lo simbólico.

Ahora bien, volviendo al problema de la inserción de la novela de Petterson en la tradición literaria, es preciso reconocer que ella eligió una filiación específica en el momento de decidir los dos epígrafes que presiden la novela: los versos de un poema

de Safo y otros de *Muerte sin fin* de Gorostiza y con ellos signa el diálogo que habrá de desplegar en su novela entre el presente y la tradición clásica; la sensualidad del amor que parece traer la muerte y la percepción subjetiva de la llegada de la muerte en una noche “impensada”.

La noche del grito de Echeverría, una *nouvelle* poco leída y confinada a los márgenes del éxito,⁴ está compuesta en otro tipo de estética: la del soliloquio con resonancias poéticas. En esta obra los lectores nos adentramos al mundo interior del viejo sacerdote Ariosto Venegas en un lento y minucioso recorrido atravesando los laberintos de sus frustraciones, sus anhelos que siempre van a dar al fracaso y los momentos turbios de su existencia. México celebra la fiesta de la Independencia, la Iglesia se ha quedado sola; afuera está el tropel del festejo, puertas adentro de la Profesa, el cura se confiesa consigo mismo, mientras va tomando posesión de los rincones de ese templo que le pertenece por derecho de antigüedad, sin que nadie le haya concedido ninguna autoridad sobre el lugar y los objetos sacros que guarda dentro.

Dos mundos se oponen claramente en la obra: el mundo de afuera, las calles céntricas de la Ciudad de México, con el ruido de la celebración patria, con su atractivo llamado a la lujuria, a la satisfacción de los deseos reprimidos tantos años y el mundo interior de la Profesa —“recinto amurallado”—, que esconde tantas trapacerías, traiciones, injusticias y desenfrenos. Todo el soliloquio del cura parece encaminado hacia el momento crucial en el que se beberá los vinos finos que guarda con recelo su superior para los momentos en que se entrega a los placeres mundanos y, así, por los efectos de esa transgresión, asistimos al momento climático de la obra, en el cual el cura parece asomarse a lo que ha sido su vida, frente a lo que pudo haber sido:

⁴ A esta marginación, con toda certeza, ha contribuido el retiro de su autor de cualquier reflector, pues incluso en 1974 se negó a recibir el Premio Villaurrutia que le fue otorgado por su novela *Un redoble muy largo* (Trejo 33).

Me veo avanzando a la orilla de los altares, apagando velas, levantando alcancías y dejando tras de mí el resuello intrépido de las confesiones que no sirvieron más que para exacerbar la zozobra de los penitentes [...]. Me cuesta, digo, reconocerme en ese fósil de nariz ganchuda y cráneo de pergamino que se ha pasado la vida cortejando ilusiones baldías en la retaguardia de la milicia eclesiástica (96-7).

Ariosto Venegas, al entrar a la habitación de su superior, esculcar en sus pertenencias íntimas, leer las cartas privadas, ha cruzado la frontera que lo separaba del ámbito de lo prohibido para él: el poder, el buen vino y la buena comida, de lo que sí disfrutaba su superior. El solo cruce de esa línea trastoca al humillado cura en el prepotente Iturralde, el superior bienaventurado, exitoso, “gran fornicador”, con todo el porvenir dentro de la Iglesia. Venegas está ebrio y en su borrachera pasa de encarnar al joven Iturralde a ser el cura que en un arranque de furia moralista y rencorosa destruirá todos los objetos atesorados por éste, para terminar de vuelta en lo que verdaderamente es: el decrepito sacerdote a punto de morir humillado por todos y resentido.

La novela va conformando la imagen del protagonista a partir de su sola voz. No hay diálogos ni, en estricto sentido, se escucha ninguna otra enunciación. Sin embargo, el soliloquio del cura no siempre es directo ni carece de ambigüedades, más bien puede decirse que toda su voz y su visión están constantemente tropezando con otras voces y otras visiones que lo exhiben, que lo conminan a la renuncia de cualquier rebeldía o que lo empujan a la transgresión; por ejemplo, a veces las figuras de santos o mártires que se exhiben en la iglesia parecen dirigirle preguntas punzantes o francos reclamos: “Renuncia, acepta, inclina la cabeza y piensa en todo lo que yo tuve que sufrir para llegar a este nirvana de utilería, parece decirme la efigie chamuscada de San Francisco de Asís” (20). En otras ocasiones Venegas acude a frases en latín para con el apoyo de la lengua del poder eclesiástico presentar resistencia al llamado del mundo de afuera: “*Vade retro*, Padre

Venegas, quédese inmóvil, cierre los ojos y trate de imaginar el jolgorio que se habrá desatado en el zócalo...” (12).

Pero lo más patente en la obra es su orientación hacia la forma de la rendición de cuentas de un hombre que ha llegado al final de su vida. El cura se impreca, se cubre con los tonos de la autocompasión, revisa minucioso uno a uno sus sentimientos, a veces se extravía en sí mismo, se ve y no se reconoce, pero sobre todo, está ahí para dejar testimonio de su fracaso ligado a la corrupción que impera en el seno de la Iglesia. No obstante esta elección formal, no se construye lo que resulta necesario para que sea una plena confesión: la búsqueda de una expiación, la presencia de un otro en la conciencia que otorgue el perdón y, por tanto, el tono de súplica. Venegas no ruega ni espera una justificación, de ahí que la obra se quede a medio camino entre la confesión y un mero soliloquio sin mayor sentido.⁵

En estos términos, a despecho de su forma aparente, me parece que la novela puede leerse más que como la introspección de un hombre solo frente a sí, como la aventura del enfrentamiento de un cura fracasado con la institución eclesiástica. El soliloquio de Venegas quiere denunciar la corrupción, la inmoralidad, la falsedad en la que se revuelca la iglesia que predica el amor al prójimo, la humildad, la contención, de ahí las largas parrafadas destinadas a representar la vida de Iturralde y a manifestar la decepción de Venegas, entre lo que esperó y lo que le deparó su destino de perdedor. Pero Iturralde es sólo uno más de la larga lista de superiores que ha visto pasar por la Profesa, todos arbitrarios, ambiciosos, duros:

⁵ Puede resultar de ayuda remitir al texto de Bajtín “Autor y personaje en la actividad estética” donde dedica especial atención al problema formal de la confesión: “Un rendimiento de cuentas puro, o sea la orientación valorativa solamente hacia uno mismo en una soledad absoluta, es imposible; es el límite equilibrado por otro límite que es la confesión, o sea la súplica dirigida fuera de uno, a Dios. Los tonos de súplica y de oración se mezclan con los tonos penitentes del rendimiento de cuentas” (127).

Lo más triste —hoy que tantas cosas me entristecen— no es el triunfo de los impostores ni la apoteosis de los sacrílegos sino la facilidad con que Vélez, Sanginés, Trasloceros y el propio Iturralde se montaron en los carros del éxito religioso: el que no obtuvo una diócesis se deslizó hasta los pasadizos de las canonjías y las becas romanas o logró situarse a la diestra del delegado apostólico para aguardar el momento en que la consagración se presentara envuelta en los oropeles de un folio signado y lacrado por el mandón del Vaticano (67).

El lector se va deslizando en un ir y venir, de la inmersión en la más íntima subjetividad del anciano y fracasado sacerdote hacia el denodado señalamiento del fraude que comete la Iglesia contra sus fieles al premiar a los afortunados egoístas que traicionan los principios en los que debería basarse la institución: los sacerdotes llegan a la Profesa soñando con irse, no importa el abandono espiritual en el que puedan quedar los feligreses: “Ninguno se animó a decirles que su única lealtad estaba con los intereses del oportunismo eclesiástico” (73).

Tal vez merezca la pena aclarar que, a pesar de todo, la novela no construye la imagen de un sacerdote humilde y verdaderamente entregado a la devoción cristiana, lo que daría por resultado una obra maniquea y simplista. La introspección de Venegas sirve precisamente para irse deteniendo en los momentos clave que revelan su condición de fracasado en la carrera de ascensos y reconocimientos que también deseó. Venegas esperó un nombramiento que nunca llegó, pero aún le teme a la eventualidad de un indeseado cambio de plaza, con lo que se desnuda su verdadera condición: “Aún así prefiero permanecer aquí a verme sacudido por el edicto flamígero que podría enviarme a una ermita de provincia. Mejor la postergación y el trancazo del desaire a enfrentar la alternativa lúgubre de un exilio campirano, una abadía municipal o el privilegio risible de acabar mis horas sepultado en una misión de lacandones” (76). La visión de Venegas es profundamente desencantada y en algunos momentos se desliza hacia el

franco cinismo que cobra expresión en la selección de vocablos que degradan el oficio sacerdotal: “[...] busqué refugio en el cuchitril de ventanucos enrejados que he venido ocupando, a veces como intruso, a veces como exiliado, desde que me enrolé en las nóminas de la Profesa” (54).

Hay un recuerdo de su vida pasada en el que se demora con especial delectación: se trata de una noche en la que rompió el precepto de la abstinencia sexual. Venegas se vistió de paisano, salió a las calles, recorrió lupanares, halló la camaradería de otros trasnochadores y el placer de una carne comprada; ahí se sintió por demás complacido y feliz, pero relata su aventura con una mezcla de singulares adjetivaciones de censura y un estupor limítrofe con la atracción: “recuerdo el temblor de los asientos, las emanaciones de ajo y cerveza caliente, el empuje de la abstinencia carnal subiendo como un animal embravecido por todos los rincones de mi cuerpo, el ímpetu de los arcángeles difuminado bajo el brillo de las lentejuelas y el estruendo de diez trombones cuyas disonancias de manicomio parecían abolir los umbrales de la realidad” (46). Esa noche marcó su vida porque siempre quiso volver y no tuvo valor para hacerlo, pero a raíz del hecho no pudo engañarse más sobre su condición.

La novela captura el discurso ensimismado del cura que abarca unas cuantas horas —del cierre de las puertas de la iglesia, hacia las ocho de la noche, hasta el final del grito con que se celebra la Independencia de México, las doce de la madrugada—, pero que alcanzan para la evocación de toda su vida. La remembranza fija en un tiempo presente los momentos clave que fueron signando su fracaso vital, lo que crea ese efecto de intemporalidad en el que se da el encuentro consigo mismo.

Una vez más estamos ante una solución artística al reto de representar de modo condensado y eficaz el gran dilema de la existencia en los momentos postreros. Y aunque el autor piensa que es la novela el género que mejor responde a la necesidad de representación de estos momentos cruciales, donde el ser huma-

no se enfrenta a la soledad, a la amargura, al aislamiento (Trejo 33), es en la novela corta en la que mejor logró moldear este asomarse a las honduras de la condición humana, justamente por las exigencias del género de recortar un momento significativo que se proyecte hacia la totalidad de la vida y que pueda elevarse a la pugna de un individuo con una institución jerarquizada y cerrada, que no acepta réplicas, como la Iglesia. Si bien Venegas no es un personaje literalmente agonizante, sí es la imagen de un hombre con una vida más o menos concluida y cerrada, sin posibilidades reales de futuro ante sí, de ahí que su enunciación esté orientada hacia la revisión del pasado. He aquí otro de los rasgos diferenciadores del género de la novela corta: suele construirse en la atención hacia un momento, un instante, no discurre una vida entera como ocurre en muchas novelas; ese instante captado se vuelve el punto desde donde se atisba el pasado, de tal suerte que el despliegue de las acciones sólo ocurre como recuerdo atraído hacia el momento actual, el decisivo, generalmente el último.

Diez años median entre la publicación de estas dos obras, por lo que puede considerárseles perfectamente contemporáneas, y es posible constatar algunas afinidades significativas, aunque haya a la vez profundas e importantes diferencias que intenté reconocer en el repaso de cada una de ellas. Pero al final de cuentas, estamos ante la elección del género de la novela corta por dos escritores mexicanos contemporáneos reactualizándolo, inyectándole nueva vida con la construcción de mundos ficcionales plenamente identificados con la modernidad citadina, con la recreación de los hondos conflictos del ser humano ante el umbral de la vida y la muerte o los del individuo ante la institución. Fue en la novela corta en la que estos dos autores hallaron respuesta a la necesidad de ir creando una tensión paulatina pero concentrada; este género se abre a la posibilidad de una conclusión en las historias que, sin embargo, resulta más abierta al porvenir en el horizonte del lector. Entonces, no es en la longitud del género donde se puede situar su peculiar modo de ser, sino en sus procedimientos narrativos,

pues tiende a centrarse en un momento de la vida, pero arroja sus redes hacia la memoria y es en ese pasado donde ocurren las acciones, de tal suerte que, como pudo verse en las dos obras aquí tratadas, el presente del relato es mínimo, frente a los momentos de la vida que transitan en el recuerdo de los personajes. Las historias encuentran un final sólo aparente, pues en realidad están totalmente abiertas a la polisemia. Y en estos rasgos se revela la intensa potencialidad del género para proyectar, por obra de la condensación, a niveles simbólicos, la angustia profunda de dos personajes solos y sin porvenir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTÍN, MIIAÍL. *Estética de la creación verbal*. Tatiana Bubnova, traducción. México: Siglo XXI, 2ª ed., 1985.
- ECHVERRÍA, MANUEL. *La noche del grito*. México: Grijalbo, 1987.
- GILLESPIE, GERARLD. “¿Novella, nouvelle, novela [corta], short novel?: una revisión de términos”. Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, compilación. *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila, 2ª ed., 1997: 129-45.
- PETTERSSON, ALINE. *La noche de las hormigas*. México: Alfaguara, 1997.
- PRADO, GLORIA. “La muerte y la doncella, textura de *La noche de las hormigas* de Aline Pettersson”. Ana Rosa Domeneilla, coordinación. *Territorio de leonas. Cartografía de narradoras mexicanas en los noventa*. México: Juan Pablos editor-UAM, 2004: 137-44.
- TREJO FUENTES, IGNACIO. “Entrevista con Manuel Echeverría. El desafío de la creación literaria”. *Revista de la Universidad de México* 29 (2006): 33-40.

DESBORDAR EL LENGUAJE: *LAMPA VIDA Y EL SOL QUE ESTÁS MIRANDO*

MIGUEL G. RODRÍGUEZ LOZANO
Universidad Nacional Autónoma de México

En los inicios de la década de los años 80 del siglo pasado, Daniel Sada (Mexicali, Baja California, 1953) y Jesús Gardea (Ciudad Delicias, Chihuahua, 1939-2000) publicaron cada uno sus primeras novelas: *Lampa vida* (1980) y *El sol que estás mirando* (1981), respectivamente.¹ En el caso de Sada, esta novela marcó su arribo al medio literario mexicano; no fue así con Gardea, quien tenía en su haber dos libros de cuentos (*Los viernes de Lautaro*, 1979, y *Septiembre y los otros días*, 1980).

Aunque con una diferencia generacional que los distanciaba, en ese momento, en el ámbito narrativo y en concreto en la práctica de la escritura, Sada y Gardea presentaban semejanzas en cuanto a la visión de mundo, la espacialidad en la que ocurren sus historias (la zona norte de México) y la intención de crear un cosmos distante de lo producido en el centro del país. De hecho, y a la distancia, destaca la forma seleccionada por ambos autores para ficcionar, la elección de un género sutil, específico en varios

¹ En este mismo año, apareció una segunda novela de Gardea: *La canción de las mulas muertas*.

sentidos, pero a la vez con posibilidades para desplegar primeras historias con el rigor necesario. Me refiero a la novela corta.²

En la larga producción de Gardea es notable la precisión del lenguaje en sus historias cobijadas por ese género. La meticulosidad y exactitud de la escritura no da pie a excesos escriturales. No hay una novela extensa de ese autor.³ Sada, por su parte, más cauteloso en cuanto a la cantidad, escribió novela breve casi como una práctica que lo llevaría a crear, varios años después, su colosal e insuperable *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* (1999). Después de *Lampa vida*, destaca una novela corta más: *Una de dos* (1994). De uno u otro modo, Gardea y Sada se mueven en terrenos en los que se establece una vinculación entre la escritura y la forma seleccionada para contar historias.⁴

La importancia de la palabra para el efecto estético siempre ha sido una marca en las obras de esos dos autores. Gardea lo planteó así: “Para lograr un estilo más depurado, más efectivo, se deshuesa [...] la escritura” (Torres 97); existe un acto de fe en la palabra que, sin duda, establece un pacto distinto con el posible

² A lo largo de este escrito utilizaré novela corta, novela breve y *nouvelle* como sinónimos, sin perder de vista las características intrínsecas del género, entre otras: la extensión, la solidez del argumento en una sola secuencia, la especificidad de los personajes principales. Sobre todo, sin olvidar que la intención de la novela corta “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” (Ramos).

³ La novelística de Gardea, acorde con sus intereses estéticos, nunca fue excesiva en cuanto a la cantidad de páginas ni a la elaboración de las historias. El autor siempre partió de asuntos particulares que le permitieran proponer una escritura cada vez más hermética y llena de matices. Con *El sol que estás mirando* dio los primeros pasos.

⁴ Visto de esa manera, lejos queda esa clasificación con la que se pretendió crear un puente entre estos autores y el espacio que ficcionaban: el norte de México. Durante un tiempo, se habló de literatura del desierto minimizando a veces el valor de las obras escritas no sólo por Gardea y Sada, sino también lo realizado por Gerardo Cornejo y Ricardo Elizondo. El extremo fue creer que todo lo que se publicaba en la frontera norte se relacionaba con el desierto. El tiempo demostró la falacia gracias a la diversidad temática de las obras producidas en el territorio norfronterizo durante las décadas de los 80 y 90.

lector. Sada fue muy claro en ese sentido: “Exijo que se me lea casi frase por frase, algo que no puedo exigirle a cualquier tipo de lector [...] Escribo para lectores ideales, prefigurados en mi literatura” (Solares 26). Estos dos aspectos, el de la escritura y el lector, no se distancian de la idea de novela corta que subyace en *Lampa vida* y *El sol que estás mirando*; las dos conforman un claro ejemplo de las virtudes del género.

Ambas obras tienen menos de 100 páginas, cuentan una sola historia, presentan a los protagonistas en una concreta secuencia narrativa, se mantienen en un espacio único y poseen un efecto dramático. Con ello, el peso del lenguaje provocará que, sin duda, el lector esté colocado frente a una idea del género, la novela breve como un soporte instrumental del desbordamiento de la escritura. En otras palabras: la conciencia de que el arte de escribir radica en la forma, y para lograr una efectividad nada mejor que la novela corta, pues el proceso de escritura implica precisión y acotamiento.

Las cualidades de la novela corta funcionan en el entramado narrativo desarrollado por Sada y Gardea. Los autores se acoplan al género para llevar a los límites un discurso no siempre lineal y sí, por el contrario, con una riqueza en los modos de expresión y el estilo personal que requiere un lector dispuesto a establecer el pacto comunicativo.

Las dos obras son proyectos novelísticos de una estética que se distingue por su fuerza verbal y su conjunción con un ambiente, el del norte, que hasta entonces era muy poco atractivo. Los dos escritores supieron configurar, desde la búsqueda narrativa y una exploración lingüística detallada, un universo más allá de etiquetas y reducciones ajenas a lo que se propusieron desde sus primeros libros.

La posición de Sada con respecto al lector de su obra siempre fue clara y contundente. Su literatura no es sencilla y lo ha mostrado siempre en sus obras escritas. Por ello, no extraña que desde la primera novela el autor haya puesto las cartas sobre la mesa, con respecto a lo que pretende como autor y la relación de la escritura con el lector.

En ese sentido es comprensible el modo en que comienza *Lampa vida*; no cualquiera se atreve a continuar con una lectura desafiante en sí misma. No se contrapone al género elegido para contar la historia, pero es cierto que el inicio es desconcertante por el regodeo del lenguaje: “Un filetazo en las sienas de diez polos de nube. Un sapo a punto de saltar. Un pajarete de chebol sonando su descartonado vuelo. En derredor la noche con viento de murmullo y ánima que se pierde en la montaña, así para pesar en aquel sitio dado a lo inhóspito donde el Hugo Retes y la Lola Tuñín establecían los miramientos, donde limbos recientes dejaban en agrío el caminar del corazón” (11).

Desde este momento se instaura un tono, un ritmo, una intensa aplicación lingüística, una inquietante construcción verbal sostenida en toda la novela. En *Lampa vida* se narra la historia de Hugo Retes y Lola Tuñín; él, un payaso fracasado que viaja de un lado a otro, y que ha seducido y raptado a Lola; ella, una mujer pueblerina. La historia cuenta los avatares de la pareja mientras huyen en busca de un destino. El epígrafe de la obra es más que sugerente: “Existen los que han nacido para vivir y los que han nacido para amar”. Lo que leemos es el recorrido de los protagonistas por diferentes lugares con la aparición esporádica de personajes secundarios con los que se relacionan.

Ese constante viaje construye las características de Hugo y Lola, su manera de actuar y de pensar frente a lo que están viviendo. En ningún momento se pierde la línea argumental cargada una y otra vez de imágenes que colocan la novela en un nivel

de barroquismo intencional, de implosión discursiva con la cual el lector reconstruye el espacio y se interna en las cualidades y pensamientos de los actores de la obra. Las descripciones, la atmósfera y por supuesto las intenciones de los protagonistas están supeditadas al narrador principal, quien tiene un control absoluto sobre lo contado.

En ese aspecto, los registros de escritura están puestos de manera precisa y exacta. Todo el amplio vocabulario que se relaciona con la zona norte de México está seleccionado para crear un efecto acorde con el estilo elegido: “Un clima de vislumbres daba forma a la casa. Caído en el paular era el silencio un estampado de mano luminosa: negros lindes, vestigios, como despuntes de alta guarnición fugando en aguas; agorzomado aire y desierto extendido, acaso unas figuras de pañuza —lejos, como añorada suerte—, flotar o aparecer, siempre en esa agonía de sombras flojas; y el algo que se eleva como un fuego esparcido” (19). Palabras como paular, agorzomado, pañuza, revierten un estilo lineal y configuran un espectro narrativo que se ajusta, con todo lo churrigueresco que puede tener esta escritura, a un formato como el de la novela corta.⁵

Lampa vida está dividida en cinco apartados no numerados que puede distinguir el lector a partir de los espacios vacíos y los momentos de la historia. De hecho, toda la novela está construida con párrafos de diferente extensión separados por dos espacios dobles. Evidentemente esto influye en la lectura en varios sentidos: permite distinguir los acontecimientos contados, hacer las pausas impuestas por los vacíos, percibir la acumulación del discurso propuesto a través del léxico y la puntuación, aspecto que da la sensación de ascenso en el plano de la expresión, pero que también hace notar, ya a nivel de la trama, los momentos en que el narrador cede la voz a otros personajes o al mismo Retes.

⁵ Cabe aclarar que si bien hay una significativa cantidad de vocabulario norteño, el mismo Sada comentó que *Lampa vida* contiene “americanismos, jergas latinoamericanas” de Chile, Cuba, Venezuela, de Centroamérica (Quemain 4).

El armado en sí de la novela crea un universo sugerente apoyado por el atinado uso del narrador y sus descripciones:

Era por la mañana. El campo abierto, sofocado entre las transparencias, de enteras parsimonias, afinaba matices desdibujando alturas. Serenos, durante la travesía, sin arrequives vagos de creencias el Retes y la Lola encaminaban. Seguros, ajenos de posibles custodias, y aún con especulaciones. Era el recomenzar, fogoso, retozando entre variados tonos: en boruscos candentes y atractivos de imaginar la paz... Ah, nacía la incertidumbre hendida a vuelta y sajo, entre la extremidad del horizonte, tibia, persuasiva, forjada, a la deriva de lo relucido (69-70).

Como se ve en este ejemplo, se impone un ritmo adecuado a lo que se describe, con un uso de la puntuación que Daniel Sada llevará hasta sus últimas consecuencias en otras obras de su autoría, sobre todo en cuanto a los dos puntos se refiere.

No obstante, para crear aún un mejor equilibrio y no hundir al lector en un despliegue de sagacidad escritural, que desfiguraría la práctica lectora de una novela breve, desde los inicios de la obra aparece el mismo Hugo Retes contando algunos aspectos de su vida. Incluso, en momentos, lo dicho por Retes está en cursivas y siempre con la carga del yo: “*En cierta vez yo conocí a un payaso*” (33); “*Luego de haber enterrado al payaso mayor regresé triste a Camoatí. Yo debía continuar en las funciones*” (47). El vaivén entre los narradores se distingue sutilmente y lleva al lector a descubrimientos que se relacionan con la vida pasada del protagonista.

Si bien es poco lo presentado por el narrador Retes, es suficiente para establecer ciertas pausas al ritmo embalado por algunas escenas que se describen a lo largo de la *nouvelle*: la huida de Retes y Lola, las actuaciones de Retes como payaso, las dudas de la misma Lola, los comentarios de otros personajes sobre la pareja, el lugar de Camoatí, siempre presente. Este último importante, aunque sólo es la referencia sobre la cual se desarrollará la historia de ambos protagonistas.

De cualquier modo, no hay duda que toda la experiencia estética de *Lampa vida* está puesta en el lenguaje, en ese discurso que como sabemos se ubica entre lo concreto y lo abstracto, entre la cotidianidad y lo imaginativo. Es ahí donde radica el valor de la novela con todo y sus reminiscencias a Joyce, Proust o Guimarães Rosa. Un lenguaje que transgrede la norma, lo impuesto, que quiere deslumbrar haciendo de los personajes y el contenido pura apariencia, porque de lo que se trata es de vivir el momento de *lo posible*, de lo no dicho, de lo que puede ser. Por eso el lector se entretiene en cada avance de la lectura. De ahí la maestría de Sada y también *la posible cautela* de los lectores que intentan adentrarse en las profundidades estéticas del autor.

La primera obra de Daniel Sada fue una apertura a un mundo que poco a poco mostró los espacios del norte de México, en concreto los que tienen que ver con Coahuila. Insisto que la práctica de la novela corta por parte de este autor fue, visto a la distancia, una constante preparación para aterrizar en una novela totalizadora, tremendamente literaria, descomunal y lo mejor, ni duda cabe y con todos los riesgos, de lo escrito por Sada: *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*.

JESÚS GARDEA

Como se ha indicado líneas arriba, Jesús Gardea siempre mantuvo un constante interés por la palabra. Para el escritor chihuahuense, el hacer literario no se reducía sólo a la relación intrínseca del lenguaje. Llegar a la expresión exacta, a la experiencia casi mística de lo narrado era uno de los intereses clave de su prosa. Al leer su obra completa no se deja de percibir un proceso que pausadamente mostró el crecimiento del autor y el control sobre el discurso propuesto.

El sol que estás mirando es un claro ejemplo de las intenciones estéticas de Gardea. Desde ahí estableció una serie de elemen-

tos persistentes: el lugar de Placeres como un espacio reiterativo, la práctica de la novela corta, el lenguaje y el ambiente al que hace referencia (el norte de México), la linealidad temporal y una visión de mundo escéptica y desolada.

El argumento de *El sol que estás mirando* no tiene ninguna complejidad. Fiel al género elegido, se lee sin titubeos y de corrido la historia de David, un narrador-protagonista, cuyos recuerdos de infancia y adolescencia permean toda la novela. El inicio de la obra es sintomático: “Yo recuerdo a mi padre medio sordo. Lo veo trabajando sobre un tejaván, un día de verano al atardecer” (9).

La figura paterna será una constante en la narración; la novela termina precisamente cuando fallece el padre. Éste es el que cobija y el punto desde el cual se relacionan los acontecimientos y los personajes. La imagen del padre es la que guía las sensaciones y el modo de observar el alrededor por parte de David.⁶

Dividida en 11 apartados, el lector poco a poco se adentra en la vida cotidiana de Placeres, ese lugar casi rulfiano, en el que los personajes sobreviven las inclemencias del tiempo.⁷ De ahí el título de la novela, pues “el sol” se vuelve un personaje más en el ambiente de pesadumbre y monótona cotidianidad. Una y otra vez a lo largo del texto se encuentran descripciones relacionadas con el astro: “El sol le come a la mujer las piernas, descubiertas hasta los muslos, y la cara” (14); “Traían a mi padre sin sentido, y mi madre venía defendiéndole del sol la cara con un periódico” (24); “Las piedras tenían sol y nos quemaban las manos” (55); “Las botellas despedían reflejos con el sol de la mañana” (90).

La reiterada presencia del sol crea la sensación de agobio y el clima sobre el que se desarrolla la historia. En ese sentido el título

⁶ La relación padre-hijo en la novela da para una mayor reflexión, incluso desde la psicocrítica. No es el fin de este ensayo tomar ese camino, pero vale la pena señalarlo como un aspecto sugerente para futuros trabajos.

⁷ Con *El sol que estás mirando* y *La canción de las mulas muertas*, Gardea inició todo un ciclo dedicado a ese ficticio lugar; formará parte de su poética.

es acertado porque además el protagonista David es un narrador-testigo desde el cual se conoce poco a poco la colectividad que le rodea. La imagen reiterativa del sol es parte del mundo narrado y es un pegote en la vida de los personajes.

No obstante, sin duda lo que llama la atención en una primera instancia en la novela es el espacio ficcionado. Construir un universo desde el punto de vista, perspectiva y actitud del narrador-protagonista es fundamental para hacer creíble un lugar como Placeres, más desde la inocencia infantil.⁸ La intención es evidente: sumergir al lector en una experiencia casi única: “No había luz eléctrica en Placeres todavía. Nos alumbrábamos con dos lámparas de petróleo. Recuerdo una de ellas, particularmente. No tenía pie y sí un disco de lámina detrás de la bombilla, que todo mundo llamaba ‘resplandor’. Mi madre solía colgarla de un clavo en una de las vigas que hacían de columna si caíamos enfermos” (10).

El modo en que es mostrado ese espacio, a través de descripciones puntuales, el acercamiento a detalles de la vida cotidiana y la agudeza para presentar personajes inolvidables como Leandro, por ejemplo, ese hombre solitario amigo del padre de David, sirve para tener una idea de Placeres que se conjuga bien con esa imagen del sol, que día a día absorbe la cotidianidad de quienes habitan ese espacio:

Mi padre regresó y nos dijo que subiéramos ya al camión. Leandro y mi padre se sentaron juntos; yo tomé un asiento para mí solo. El motor del camión, encendido, lo hacía vibrar. Subieron otros pasajeros, se acomodaron. Luego, como nosotros, guardaron silencio. Yo miraba a Leandro como hipnotizado y pegado al respaldo de su asiento. Parecía no respirar: que debajo de la camisa se le había muerto el corazón. Empezamos a caminar, a rodar hacia la salida

⁸ Recuérdese a Genette: “*la littérature, entre autres ‘sujets’, parle aussi de l’espace, décrit des lieux, des demeures, des paysages, nous transporte [...] en imagination dans des contrées inconnues qu’elle nous donne un instant l’illusion de parcourir et d’habiter*” (43).

del pueblo. El sol, completamente horizontal, pasaba de lado a lado al camión; lo iluminaba por dentro. Yo me acerqué a la ventanilla. En la carretera el aire comenzó a despeinarme y a moverle las barbas a Leandro, que seguía igual, como de palo (48-9).

Pero sabemos que para ficcionar un lugar y hacerlo verosímil, el lenguaje cumple un papel fundamental. En la novela destaca la propuesta de estilo de Gardea: oraciones cortas, con un uso de la puntuación que prevé una lectura cadenciosa y el ritmo de vida de los personajes, a tono con el narrador-protagonista David, agudo observador de lo que ocurre a su alrededor:

Felicitas vivía cerca del pueblo.

Visitaba su casa muy poco sólo por dos o tres días.

Casi no tenía ropa. Toda le cabía en su veliz de lámina, incluyendo las cosas que usaba para adornarse y pintarse. A Fernanda le decía que no le gustaban los muchos vestidos, sino la calidad y los colores claros, que le fueran a su pelo negro. Creo que los vestidos finos de Felicitas no eran más de dos: uno para el sábado, el otro para el domingo, y siempre para las tardes (78).⁹

Un cierto lirismo envolvente en toda la obra será la clave de la efectividad para reconocer el espacio de Placeres. Un lirismo adecuado al narrador quien en su inocencia es la contraparte de la sequedad del ambiente y la vida monótona de los personajes: “Mi desconsuelo y mi miedo crecieron de golpe. Antes de sentarme en el piso a llorar de nuevo alcancé a ver la mesa como hundida en el fondo de una neblina muy azul” (21).¹⁰

⁹ Quizá fue este primer estilo de Gardea lo que provocó que en el momento lo compararan con Juan Rulfo.

¹⁰ En el caso concreto de esta novela, asumo el concepto de lirismo como una expresión del sentimiento personal del autor “que se sitúa en el centro del discurso psicológico, introspectivo, rememorativo, evocativo [...] con que se determina la experiencia del yo” (Marchese y Forradellas 245).

En otro nivel, sin dejar de lado el lenguaje y el armado de la obra, Gardea presenta un interés por los diálogos entre los diferentes actores. Se mantiene un equilibrio en la estructura, entre lo plenamente narrativo y los diálogos que forman parte de la balanza en el conjunto de la historia:

Mi padre nos dejó para ir a atender un cliente. Leandro se puso a raspar la madera del mostrador con una uña, aplanada y gruesa. Yo nunca se la había visto.

—¿Por qué la tienes así? —le pregunté.

Leandro se detuvo y levantando la mano hasta sus ojos tristes, se miró la uña.

—No toda mi vida he sido pintor, David. Fui carpintero también. Los carpinteros se desgracian, se destruyen las uñas a martillazos. Jamás se te ocurra ser carpintero.

—No, Leandro.

Hacía calor.

—Voy a tomar agua, David.

—Está sabrosa el agua —me dijo Leandro al regresar. Haz de cuenta que le hubieran puesto hielo.

—Felicitas dice que el agua de la llave sale fría porque debajo, en el tubo, hay hielo enterrado.

—No es cierto eso, David. Felicitas es una mentirosa. El hielo no dura, se derrite pronto. El hielo es agua que parece piedra, pero no es piedra (46).

Así, desde la forma presentada hasta el contenido mismo, Gardea entrega una primera novela que no tiene desperdicio. El final es totalmente abierto y congruente con la experiencia contada por David. De hecho, el mismo autor en algún momento comentó que *El sol que estás mirando* es el más autobiográfico de sus libros (Torres 99). Quizás ello explica esa escena final abrupta, sí, en la que dialogan el padre y la madre del protagonista cuando aquél está muriendo; quizá eso explica la relevancia de la relación padre-hijo en el argumento de la novela. De cualquier modo, se trata de que el lector se sumerja en el mundo de Placeres, ese espacio casi estático quemado por el sol, como una estética de la lejanía y el desamparo.

El sol que estás mirando cumple con creces las formalidades de estructura de la *nouvelle*. La historia, el narrador protagonista y el lenguaje crean una efectiva experiencia lectora. A diferencia de Sada, el autor chihuahuense asume un compromiso formal y así lo denotan sus novelas; construye conscientemente una poética desde la novela corta.

De ahí que sus historias no presenten entramados complejos o múltiples personajes. Más bien, el interés se dirige hacia el lenguaje, hacia la creación de un pausado ritmo en el que símiles, epítetos, sinestesias logran el estilo gardeano. Es ahí, en el lenguaje y el espacio fundado, donde los lectores se sienten cómodos.

CODA

La lectura de *Lampa vida* y *El sol que estás mirando* permite destacar dos aspectos de la novela corta que se vuelven trascendentes: la forma y el ritmo. Éstos tienen una carga en la idea estética de la *nouvelle* desarrollada por Sada y Gardea. Para ello, como se ha señalado en este escrito, el lenguaje en las dos obras comentadas se convierte en la base sobre la cual se crean las historias. En Sada, a través de un barroquismo decidido y dispuesto para un lector atrevido; en Gardea, a partir de un lirismo conforme al narrador-protagonista que vive su experiencia infantil. Ambos autores, desde la elección de un territorio específico, el norte de México, cuya propuesta fue ir a contracorriente de lo realizado en el centro cultural (la Ciudad de México).

El hecho de elegir la *nouvelle* como soporte de las historias que se quieren contar fue, en sí mismo, una manera de salir del canon, por lo menos en el momento de su publicación. No pasó mucho tiempo para que los lectores descubrieran la efectividad del género elegido. Gardea publicó con abundancia, moviéndose entre el cuento y la novela breve; Sada demostró que su constancia lo llevaría a terrenos de inventiva insuperables.

En muchos sentidos, no cabe duda de que los dos autores pueden estar juntos cuando se trata de establecer coordenadas para entender un proceso como el de la novela corta en México. Sirva este breve ensayo como muestra de por dónde se puede ir cuando se trata de dos escritores de la trascendencia de Jesús Gardea y Daniel Sada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GARDEA, JESÚS. *La canción de las mulas muertas*. México: Oasis, 1981.
- _____. *El sol que estás mirando*. México: FCE, 1981.
- GENETTE, GÉRARD. *Figures II*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.
- MARCHESE, ANGELO y JOAQUÍN FORRADELLAS. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. 7ª ed. Barcelona: Ariel, 2000.
- QUEMAIN, MIGUEL ÁNGEL. “Amplitud de la palabra. Entrevista con Daniel Sada”. *Revista Mexicana de Cultura* 98 (14 dic 1997): 3-5.
- RAMOS, LUIS ARTURO. “Notas largas para novelas cortas”. *La novela corta: una biblioteca virtual*. Web. 8 feb 2011. <<http://www.lanovelacorta.com/nlpnclar.php>>.
- SADA, DANIEL. *Lampa vida*. México: Premià, 1980.
- _____. *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*. México: Tusquets, 1999.
- _____. *Una de dos*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- SOLARES, MARTÍN. “Entrevista con Daniel Sada. Una voz en el desierto”. *La Jornada Semanal* 285 (27 nov 1994): 22-6.
- TORRES, VICENTE FRANCISCO. “Jesús Gardea: el obsesivo mundo de Placeres”. *Esta narrativa mexicana. Ensayos y entrevistas*. México: Leega, 1991: 83-100.

EL GATO Y LA MUERTE DE UN INSTALADOR:
CONSTRUCCIONES DIVERGENTES EN EL ARTE DE LA
SUSPENSIÓN NARRATIVA

RAQUEL VELASCO
Universidad Veracruzana

La naturaleza siempre empieza resistiéndose al artista; pero aquel que realmente la toma en serio no se deja desalentar por la resistencia; al contrario, ésta es un estímulo para pelear más aún por la victoria. En el fondo, la naturaleza y el verdadero artista están de acuerdo. Pero la naturaleza es “intangible”, y sin embargo uno debe apresarla con mano fuerte.

VINCENT VAN GOGH

Para Walter Gropius construir era crear sucesos, para la literatura —además— es retar el tiempo, permanecer en ese espacio que trasciende a la obra y suspender las imposiciones del vacío a través de la escritura, de la precisión en el lenguaje. Juan García Ponce (1932-2003) y Álvaro Enrígue (1969) asumen este compromiso desde polos opuestos, pese a coincidir en la inclinación perversa, el diálogo con la plástica y otras artes, o la *délectation morose* como el péndulo de las acciones en dos novelas cortas, paradójicamente, representativas de la mudanza generacional evidente entre ambos: el primero explica las razones del ser humano para corromper un orden, mientras el autor de *La muerte de un instalador* exhibe los avatares de esa naturaleza cambiante.

Tales premisas revelaron entonces parte del conflicto. A pesar de la lealtad profesada por quienes reconocemos en García Ponce a un pilar en la formación erótica literaria de México, como ocurrió con la Bauhaus, algunas de sus obras ya tienen aroma de ayer, aunque nacieron vanguardistas. En 1974, el escritor yucateco publicó *El gato*. Como él menciona en la introducción a esta novela corta, pretendía replantear la estructura establecida en el cuento del mismo título —incluido dos años antes en el volumen *Encuentros*— y recuperar desde ese otro género aquella historia enraizada en la retórica de los cuerpos, mediante la inclusión de un secreto. Sin embargo, el mismo ejercicio de manifestar el sentido de la obra en un apartado previo, redujo la efectividad del enigma que su autor esperaba le permitiera mantener en vilo el verdadero origen de la reescritura: mostrar el carácter inagotable de un tema y la desaparición de la figura del autor, desde el efecto de la neutralidad (533).¹

“El gato” narra la relación sostenida por una pareja sin un compromiso preestablecido. En el cuento, D está absorto en la contemplación de su amante y el recuerdo obsesivo de su desnudez, redimensionado por la perspectiva de la mujer ofrecida en el reflejo de los ojos de un gato, cuya aparición intermitente funciona como testigo de la relación. En dicho relato, la tensión es acentuada por la fugacidad de la narración, un trazo definitorio en la obra de García Ponce, delineado para enfatizar el rumbo de la anécdota —aparentemente trivial o, incluso, en ocasiones casi idéntica a otras— y problematizar concepciones filosóficas y aspectos relacionados con el arte, al interior de obras con cariz de ensayo.

En la novela corta tenemos la misma situación, pero la irrupción de un tercero en el vínculo erótico, y la función que tal elemento cumple en la potencialización del deseo, deja atrás las

¹ A partir de ahora, todas las referencias a *El gato* corresponden a la edición de Alfaguara, *Novelas breves*, coordinada por Hernán Lara Zavala.

estrategias del cuento con el afán de prolongar la introspección sobre el asunto abordado. También es tangible una composición diferente de los personajes y el ambiente, puestos a disposición del nuevo género narrativo de *El gato*; en esta estructura, las acciones por sí mismas carecen de relevancia y el significado se halla cifrado en la repetición de escenas que vuelven progresiva la búsqueda del ser, desde la transgresión erótica.

Para conseguirlo, García Ponce acude a la *délectation morose*, ese espectáculo “que la perversidad se ha dado a sí misma entregando la palabra y el cuerpo a la multiplicidad de reflejos [que se resuelven] bajo la forma de un cuadro vivo: el movimiento transformado en inmovilidad, la inmovilidad encerrando la posibilidad del movimiento” (*Teología* 30), un recurso empleado por Klossowski en *Roberte, esta noche*, relato que cuenta una historia similar a la de *El gato* —la mujer es animada por su esposo a exhibir su cuerpo ante cualquier huésped que los visite—. Esta coincidencia delata cómo funciona la escritura obsesiva de una anécdota reiterativa con sutiles variantes, si el tiempo se suspende a partir de la *délectation morose*, columna de ambos autores, para contar lentamente algo que subterráneamente habla sobre la muerte de Dios proclamada por Nietzsche.

En *El gato* y otras de sus obras, García Ponce no pretende que su avidez por la transgresión implique únicamente la necesidad de librarse de un dios reducido a la nada; promueve —al mismo tiempo— que la genuina urgencia del hombre por el absoluto se torne perversa; de este modo, la dialéctica de los cuerpos conlleva a la lección espiritual proveniente del erotismo; en este conocimiento, “la destrucción se instituye como regla, la norma es ausencia de norma, el sentido se encuentra en el sinsentido” (*Teología* 137).

A diferencia del cuento, en *El gato* los protagonistas tienen nombre: Andrés y Alma. En la novela corta, luego de perder su carácter anónimo, los personajes inician un viaje metafórico de la oscuridad a la luz, aunque aparentemente sea de manera inversa.

Entonces, la subversión de los conceptos se vuelve la clave para descubrir el secreto interno del relato, por cierto, muchas veces contado por García Ponce en obras posteriores, al grado de conocerlo sus lectores, incluso antes de abrir el libro.

Sobrepuesta al espíritu psicodélico de los 60, Alma intenta probar hasta dónde puede traspasar el orden impuesto por el “deber ser” de la mujer decimonónica e incorporarse al modelo femenino impulsado por la popular revolución sexual. Parece preguntarse, si Dios ha muerto ¿por qué debo llegar virgen al matrimonio, casarme o conformarme con un solo hombre? La respuesta a estas interrogantes la llevan a enfrentar su *statu quo* y elegir como nueva religión el erotismo. Andrés, por su parte, habiendo trascendido esta etapa, observa la transformación de su amante como el artista que es: participa directamente en su transición y la invita a llegar todavía más lejos. Entre ellos es primordial el peculiar pacto de confianza que establecen y el apasionado enfrentamiento de los márgenes entre uno y otro, sobre todo, cuando la incorporación de un gato en el dúo devela las virtudes del triángulo amoroso.

Admirador de los maestros de la Bauhaus —especialmente de Paul Klee— García Ponce construye el ambiente primario en el que se desarrolla esta novela corta con las aportaciones de dicha vanguardia. Primero, recupera su técnica en la proyección de la luz; en la narración circula del mismo modo que en el edificio de Dessau: de día inunda el espacio. Así también, coherente con la estética a la que está haciendo homenaje, el autor de *El gato* es enfático al mencionar que la casa de Andrés, a pesar de sus amplios ventanales, carece de cortinas. Sin embargo, los personajes de esta obra, incluyendo al gato, son seres nocturnos. Por ello, no es extraño que durante la noche la luz intensifique su efecto tridimensional y trace el estado anímico de los protagonistas:

[Alma] se aparta de Andrés y apaga la luz. La habitación queda iluminada sólo por el farol de la calle y la luz que entra por la puerta entreabierta que comunica con el cuarto de al lado. Alma termina de

desvestirse y se queda de pie en el centro del cuarto en penumbra. Las hojas de los truenos entre los que está el farol hacen que la luz parezca moverse cubriendo de cambiantes reflejos las paredes del cuarto y el cuerpo de Alma, desnuda e inmóvil en el centro. Alrededor de ese cuerpo, el espacio de la habitación ha perdido el carácter frío y neutro que tenía mientras Andrés leía sentado en el sillón (549).

No obstante, es con la acción del gato en tanto *voyeur* y participante en los encuentros eróticos de la pareja, cuando se instala el ritual amoroso cuyo núcleo es Alma, quien —dada su necesidad de exhibirse frente a un tercero y así conseguir una apropiación distinta de su cuerpo— da pie al triángulo sexual, a través de una representación de sí misma que permite esclarecer un punto de inflexión determinante en obras posteriores de García Ponce: “El erotismo conlleva a una expropiación del propio cuerpo” (*De anima* 203).

Paralelamente, desde la serie de retratos de la protagonista realizados por el escritor, García Ponce gira incesantemente alrededor de ese signo que supera a la obra y, de forma simultánea, en *El gato* clarifica otro de los principios que define al lenguaje de la Bauhaus: la transparencia, elemento que obliga a la exposición permanente y resuelve la supuesta complejidad de la historia:

Andrés: ¿Y qué pasó después, al bajarse tu amiga?

Alma: Ya te lo dije. Me quedé más cerca de él de lo que era necesario. Quiero decir, casi no me moví de mi lugar, aunque, claro, ya había más espacio. Me parece que los dos estábamos muy turbados, esperando lo que iba a pasar, sin saber qué sería. Ninguno de los dos podíamos hablar. En ese momento fue muy bien. Hasta me olvidé de ti. Sólo era el instante y todo estaba lleno de la espera. Quiero decir, sentía que iba a hacer lo que él quisiera y me gustaba y también lo deseaba a él. Pero luego, no sé cómo explicarte, él era demasiado concreto o se me hizo demasiado concreto. Tal vez no de golpe, poco a poco. Yo ya sabía lo que iba a hacer. Y aunque él me gustaba no quería que se confundiera. Volví a pensar en ti. Tú tendrías que haber estado mirándonos. Lo que yo quería era estar contigo. Así, solos los dos, él podía pensar que yo estaba con él nada más y

él era alguien aparte. Me iba a tomar a mí, aparte también, y tú te hubieras quedado fuera. Entonces se me hizo demasiado presente y yo no quería eso aunque lo que me hacía me gustaba, me gustaba mucho (636).

La transparencia no está en lo narrado sino en el hecho mismo de narrar; la densidad resulta en el sentido de la narración. Estos párrafos —sugereentes del convenio entre los protagonistas— son también el preámbulo para recuperar la influencia de otras artes en *El gato*. La escena imita el sentido de los diálogos en *El último tango en París* (1972), de Bernardo Bertolucci, y su paulatina interpretación del delirante yo poético. A su vez, la actitud de la protagonista alude simbólicamente a la transparencia pretendida por la plástica sobre la cual García Ponce escribió en *Cruce de caminos* (1965), específicamente de la pintura.

Desde la simulación de este arte, en la novela corta el encuentro de los amantes con el gato produce la creación de un cuadro; la manera como Alma establece una simbiosis entre su desnudez y la presencia del gato, pinta otro; y utiliza una paleta de tonalidades muy distinta cuando Alma tiene relaciones sexuales con dos hombres frente a Andrés, quien se debate entre conducir el auto donde se da el suceso o seguir observando la acción de los libertinos por el retrovisor.

La suma de los cuadros conforma la exposición constante de Alma y el aprendizaje obtenido: le interesa desprenderse de su cuerpo cuando se dirige a Andrés, aunque esté siendo poseída por otro; sin él, queda roto el triángulo. Pese a esto, necesita de la tercera figura para conservar el deseo, de lo contrario el equilibrio se pierde, como ocurre —incluso antes del acontecimiento descrito en la cita— durante los días cuando inexplicablemente el gato desaparece del departamento. Es así como el inconsciente surge a través de la violencia implicada en la transgresión, pues después de verse inserta en la dificultad de vulnerar la autoimpuesta lógica del placer, Alma descubre su amor por Andrés. Si es así ¿qué representa verdaderamente el gato? La imaginación en sus infini-

tas posibilidades y las variaciones posteriores: *la délectation morose*, el éxtasis obsesivo y recurrente, el cuerpo fusionado con los satisfactorios arrebatos del pensamiento subordinado al sexo.

El Marqués de Sade escribió: “La felicidad del hombre no está en la elección que puede hacer entre el vicio y la virtud [...] puesto que tanto uno como la otra no son más que una manera de actuar en el mundo” (195). *El gato* deambula alrededor de esta conciencia. Pero como novela corta, además, aborda el proceso por el cual, sobre todo la protagonista, acepta dicha postura. Alma y Andrés deciden ir más allá de un orden preestablecido para instaurar uno nuevo basado en reglas propias. Sin embargo, esta anécdota es capaz de aprehender la concepción filosófica existente detrás de la entrega voluntaria de sus personajes y la estética de dicha formulación, debido a la decisión de García Ponce de abandonar la intensidad del cuento y optar por la libertad de detenerse a narrar cómo llega a la convicción de que en toda obra de arte, el deseo es un agente del movimiento.

Desde la oscilación y la estructura abierta de esta novela corta, en tanto el ser perverso siempre intenta reestablecer sus propios límites —simultáneamente— el secreto albergado en esta pieza, abre otra aproximación al carácter inacabado de *El gato*: es una parada más en el trayecto de recreación de su anécdota, la cual retoma García Ponce en 1984, con la publicación de la novela *De anima*. En ella, los personajes de Alma y Andrés, adquieren otro cuerpo, a través de una escritura de pulso prolongado, que deja atrás la arquitectura de la novela corta para ampliar su proyecto, en un intento por desentrañar los mecanismos participantes en la resignificación de un símbolo conforme transita por distintas manifestaciones artísticas.²

² De este modo, “la realidad es devorada por la obra, por la imagen, para que ésta nos la muestre como otra vida. Pero ésta es una vida muerta a la que precisamente se ha sacado del tiempo, despojándola de su discontinuidad, dejándola fija para siempre fuera y dentro de la vida al mismo tiempo. En este hecho se encuentra el secreto y el poder de permanencia de la obra de arte. En ella el sacrificio vuelve a repetirse una y otra vez ante la mirada del espectador atento. Y de él nace su poder de evocación de lo sagrado, de esa esencia que manifiesta la continuidad del ser” (García Ponce, *Aparición* 98).

Subsisten tres nociones por resaltar. La primera está relacionada con un eminente arraigo metafísico en la construcción de *El gato*, al sugerir la presencia de lo sagrado y la continuidad del ser a partir del erotismo, aunque ambas concepciones sean consecuencia de una actitud perversa.³ Una más insiste en ese envejecimiento de la obra de García Ponce, justificado en continuar su trayecto como escritor sin reformular lo explícito en la narración sexual, inmerso en un cierto aire de época, superado en *Belleza robada* (1995) de Bertolucci, cuando sustituye lo carnal por la seducción; “los tiempos están cambiando”, predijo Bob Dylan, entonces la libertad del cuerpo y las implicaciones morales de pervertirlo por decisión propia no importan en lo absoluto a Álvaro Enrígue, a quien interesa más la muerte del arte que las dinámicas de ese burdel fundamentalmente simbólico en la tercera parte de *La muerte de un instalador*. La última confronta la notoria esperanza en lo extremadamente racional y la creencia en la positiva repercusión de las vanguardias, tanto en la obra de García Ponce como en la propia Bauhaus —representación plástica de esta idea—, como preámbulo de la consecuente ruptura por parte de los creadores más jóvenes, amparada en la voluntad de acabar con ese estado del arte.

No obstante, algo común a la factura de las novelas cortas de García Ponce y Enrígue —que en *El gato* puede volver agotadora su lectura— consiste en la determinación de prolongar la llegada de la acción, retardando el ensueño sobre el cual suceden las situaciones significativas del relato, a partir de la interiorización de la anécdota en la demarcación de los personajes y el ambiente,

³ Dice Bataille: “La experiencia interior del erotismo pide al que la practica una sensibilidad idéntica para la angustia que fundamenta lo prohibido, y para el deseo que despierta de infringirlo. Es la sensibilidad religiosa, que siempre une estrechamente el deseo y el temor, el placer intenso y la angustia” (46). Pero, además, el francés propone que la única manera de alcanzar la continuidad de los cuerpos es a través del erotismo sagrado, vinculado —precisamente— a la experiencia mística (29).

y de una dilación cercana a la *délectation morose*,⁴ lograda con precisión en *La muerte de un instalador*, ganadora del Premio de Primera Novela Joaquín Mortiz (1996).

Esta ópera prima revoluciona la tradicional disposición de forma y contenido en la novela corta. Sus delimitaciones secuenciales no están indicadas con blancos en la página o con la aparición de un número: las tres partes primarias del relato poseen un título, circunstancia que ocurre también con cada uno de los segmentos de éstas. “El acecho”, “La celada” y “El trofeo” apuntan las etapas del plan diseñado por el protagonista, en un despliegue constructivo, determinante para la hibridación genérica desbordada por Enrigue en obras posteriores como *Hipotermia* —donde inserta la novela corta “Mugre”—,⁵ cuyos apartados también son identificados por una denominación temática.

La muerte de un instalador inicia con el desplome de las utopías. No sólo en el plano simbólico, sino con la sugestiva caída de Simón de la balaustrada de un edificio. Se trata de un personaje que —intuimos mucho después— quizá fue el primer proyecto de Aristóteles Brumell, un mecenas posmoderno a quien el mercado de la plástica intenta obligarlo a comercializar con *performance* e instalaciones de precaria calidad, heredero de nombre, fortuna y cierta inclinación familiar por la destrucción del otro, práctica combinada con una obsesión: presionar las fronteras del arte.

Como la duda razonable es el hilo conductor en esta novela corta —que a las pocas páginas aventura uno de tantos cabos de la obra, entre ellos la velada sugerencia al *thriller*— elijo

⁴ “La *délectation morose* consiste en un movimiento del alma por el cual ésta se apoya voluntariamente hacia las imágenes de actos carnales o espirituales para prolongar su contemplación; estas imágenes de la tentación o del pecado cometido pertenecen a la ilusión espontánea y su aparición no constituye todavía un estado pecaminoso, desde el punto de vista de la teología moral, dado que la tentación del pecado no es el pecado mismo” (Klossowski 161, la traducción es mía).

⁵ En una nota periodística, dedicada a la difusión de *Hipotermia* en Chile, así la define el propio Enrigue.

este punto para cimentar el comportamiento arquitectónico de *La muerte de un instalador* en la no existencia espacial de las construcciones a las que haré referencia, sino en la mención que se hace de las mismas en algunas obras literarias.

Simón era llamado el Utopista. Al comenzar la lectura y conforme se plantean los rasgos de la segunda parte de esta novela corta recordé a Walter Benjamin. De igual modo que Brumell, en algún momento se interesó en la obra de un utopista: Fourier, el creador del irrealizado modelo constructivo de hipótesis social por excelencia: el falansterio. En éste, según la concepción original, no tiene cabida la moralidad. Por el contrario, pretendía proveer de una nueva forma de organización comunitaria que dejara atrás la virtud, para confiar —en cambio— en un funcionamiento orgánico y eficaz de la sociedad, apoyado en la fuerza motriz de las pasiones. Dice Benjamin: “Mediante los engranajes de las pasiones, mediante la compleja combinación de las pasiones mecanicistas con la pasión cabalística, Fourier representa la psicología colectiva como si fuera un mecanismo de relojería” (52).⁶ En esto último se parece a Aristóteles Brumell. Sin embargo, aunque para el francés el falansterio se convierte en una alucinación constante y la difusión del proyecto inspira a escritores como Émile Zola, según Benjamin, su imposibilidad estuvo reforzada por el mal uso que se dio a la técnica en el siglo xx, al convertirla en un medio de explotación.⁷ Tal vez no importa. Seguramente cuando Álvaro Enríque pensó en el último utopista no se refería a Fourier sino —probablemente— al propio Benjamin, pues anticipándose a la

⁶ Pero también en el plano de la literalidad de *La muerte de un instalador* ofrece otras señales que pudieran reflejar una idea sobre lo que pudo ser el falansterio si se hubiera construido: un territorio carente de moralidad alguna también puede dar cabida al mal.

⁷ Continúa Benjamin: “Uno de los más notables rasgos de la utopía fourierista es que la idea de la explotación de la naturaleza por el hombre, tan generalizada por el hombre, es el reflejo de la explotación efectiva de los hombres por los propietarios de los medios de producción. Si la integración de la técnica en la vida de los hombres ha fracasado, la culpa es de esta explotación” (53).

devastación existencial que provocó la Segunda Guerra Mundial, cuestionó todo aquello que intoxica el ambiente de *La muerte de un instalador*: el declive y la transmisión operativa del conocimiento, las derivaciones — apenas adivinadas — de la cultura de masas, la función de la técnica como un instrumento de control de las clases dominantes, la experiencia verdadera sustituida por una reconstrucción artificial de la realidad, el efecto de la moda en el arte. Cada uno de estos temas, proyectos de libro todos, aparecen en otra utopía por su origen: *El libro de los pasajes*, obra de Benjamin donde se reunieron los bosquejos cerebrales de su autor, los cuales aparecen narrados en la obra de Enríque.

Antes de revelar los motivos de Aristóteles Brumell para convertirse en un patrocinador de ese ingenuo representante de la instalación protagonizado por Sebastián Vaca, ambos personajes (con la inconstante intervención de un tercero) sostienen una conversación donde subyace la influencia de Benjamin, así como el paralelismo entre el atentado a la obra de arte por parte de los empresarios y una referencia muy personal al pensador alemán:

El instalador [...] contemplaba estupefacto una copia firmada por Duchamp del *Desnudo bajando la escalera*. ¿Es original? [...] Otra pregunta como ésta, y te saco a palos, anotó Aristóteles [...] Aquí todo es original, incluso demasiado original. Siguió el artista: Si no es indiscreción, ¿cuánto te costó? Casi nada; lo compré durante la remodelación de la casa de Frida Kahlo; el vigilante me lo vendió por unos dolaritos y a la fecha nadie se ha dado cuenta de que ya no está ahí; o a lo mejor suponen que se lo robó un pez más gordo [...] ¿Lo piensas vender alguna vez? Jamás, ¿tú crees que debería Damián [un crítico de arte inserto en la conversación]? El verbo “deber” se utiliza en discusiones éticas, y aquí no tenemos un problema de este tipo. Si necesitas dinero véndelo, si no, no lo vendas; el mercado lleva un tiempo a la baja, así que sería estúpido deshacerte de él; te pagarían la mitad de lo que costará en unos años [...] ¿si lo acumulo hasta que se venda bien estoy contribuyendo a la degradación del arte? Si lo vendes bien ayudas a que los artistas vivan mejor: engorda el mercado. ¿De verdad piensas eso? No, pero hoy no me interesa pensar mucho; vine sólo a tomar una copa y de

paso estoy conociendo a otro instalacionista latinoamericano [...] Yo estoy de acuerdo contigo, Damián. El crítico respingó al escuchar que *el artista* —que *más bien le parecía un soldado soviético recién rescatado de un campo de concentración nazi*— lo tuteaba (64-5, las cursivas me pertenecen).

Conozco otro comunista que de haber conseguido huir a Estados Unidos en lugar de quedar atrapado en el bloqueo de Alemania emprendido contra los judíos, sería la efigie del último combatiente de los efectos de la globalización. De hecho, se ha escrito sobre Benjamin en ese sentido, aunque gran parte de su obra quedó inconclusa. En cambio, la historia nos dio un relato de terror, denso como el de Enrigue, cuando deja asomar las fauces del lobo,⁸ antes del vuelco en la segunda parte.

En este sentido, la disertación sobre la maquinaria en la producción artística, la autenticidad del creador y otros asuntos enunciados en la cita de *La muerte de un instalador*, además de contexto estético con repercusiones filosóficas, es el encuadre para la interacción de los dos personajes de este relato: Aristóteles⁹ —hombre solitario, poderoso y sin escrúpulos que lleva a vivir a su casa a un artista con la intención de acabar con su vida y lo que él significa en cuanto a la desviación experimentada por la plástica contemporánea— y Sebastián —ese individuo, quien so pretexto de tener la oportunidad económica de continuar con su expresión artística, ante la austeridad de su bolsillo, cercana a la pobreza urbana reflejada en una parte importante de la clase media mexicana, acepta la propuesta de vivir en la residencia del millonario, a cambio de hacerse cargo del jardín.

⁸ En un fragmento de *La muerte de un instalador* hay una referencia más bien paródica al cuento de “La caperucita roja”.

⁹ Sin la pretensión de sobre interpretar, más que relacionarlo con el filósofo griego, el nombre llama la atención por el paralelismo que se da con el empresario de la misma nacionalidad, Aristóteles Onassis, famoso por terminar con el endeble equilibrio emocional de una de las grandes artistas que dio el siglo xx: Maria Callas.

Es en este punto, donde *La muerte de un instalador* comienza a exigir su pertenencia a la novela corta. Ricardo Piglia señala la relevancia del suspenso en este género y analiza su repercusión desde las aportaciones del cine, específicamente la de Alfred Hitchcock, quien descubre la reacción del espectador cuando sabe que algo va a suceder pero no tiene claro cómo. A partir de la primera escena de la obra de Enrigue estamos frente a este molde de artificio narrativo, el cual simultáneamente recupera el vértigo a las alturas como un guiño al cineasta y remite la dualidad que encierra: el horror frente al vacío y la fascinación de ponerse en el quicio de la muerte, extravagancia recurrente en Brumell, quien intenta volver escuela esta actitud, durante su estancia en la corte de los abismados (17).

Este vértigo, de algún modo, también es una insinuación del contorno filosófico por el que se escabulle la retórica de la posmodernidad. Luego de la caída del Utopista, el lector reconoce la causa del efecto hipnótico que absorbe a Brumell: el espectáculo de la muerte en sí mismo; reconoce y se subyuga, pues queda atrapado en la narración desde un talante parecido a la esclavitud. No hay explicaciones sobre nada, excepto las que da el suspenso puesto en función desde las primeras páginas:

Un tipo de apellido Bolívar¹⁰ había muerto en circunstancias más o menos cómicas: un poquito de reconocimiento social lo hizo exceder en su confianza en sí mismo y fue a dar a un abismo; una vieja historia. El instalador no presencié el incidente, pero conversamos un poco mientras desprendían el cadáver de la banqueta. Aquella masa de carne impactada por una caída de seis pisos resultaba de un

¹⁰ Otra lectura metafórica para dar identidad al Utopista. Simón Bolívar se convirtió en la representación simbólica de la América que no ocurrió luego de las independencias, pues otro de los escritores pertenecientes a la generación de los nacidos durante el último aliento de la década de los 60, Jorge Volpi, también lo recupera en ese sentido. No obstante, considero que en este caso, sucumbir ante la tentación de abordar la repercusión de este personaje histórico al interior de *La muerte de un instalador*, no proporcionaría los elementos en el campo del arte, que sí pueden hallarse en el paralelismo propuesto con la obra de Walter Benjamin.

grandilocuente patetismo, impensable en el cuerpecito insignificante que vi despenarse. El instalador exhibió una inusual sensibilidad durante la contemplación del cadáver: estaba sinceramente conmovido por el incuestionable valor estético de aquella inflamación armónica y desmesurada, producto del violentísimo estallido de los órganos internos. No comentó ninguna de las vulgaridades usuales en situaciones como ésta. Tampoco recurrió a las obligadas y aburridas metáforas comunes al enfrentamiento de la muerte; no dijo nada ni sobre la fragilidad de la vida humana ni sobre el horror de lo corpóreo. No utilizó el término “escatológico”, lo cual siempre se agradece. Lo sobrecogía —creo que honestamente— la belleza pura del cuerpo muerto.

Al sentirlo a mi lado disfrutando en silencio y con tan encomiable falta de morbo del último y grandioso espectáculo procurado por el Bolívar aquel, recordé la pobreza de la obra que le había visto. Medí la calidad material de su presencia y reconocí en sus aromas la elocuente densidad expresiva de los mejores objetos encontrados; vi entonces con toda claridad el error en que había incurrido él mismo al interpretar su destino: será consagrado al arte, pensé, pero no como sujeto (27-8).

Dos párrafos perfectos para retratar el ambiente de *La muerte de un instalador*, pues es en esa densidad expresiva de la que habla Brumell, donde su autor acentúa el gozne suspensivo del relato.

Álvaro Enrígue tiene un carácter singular como escritor: deja rastros imperceptibles a lo largo de su obra. Como el asesino serial de agudeza esquizofrénica, está dispuesto a arriesgar la presencia de sutiles huellas para que, después de un tardado proceso de identificación, una vez que se sepa quién es el culpable, llegue el reconocimiento a su inteligencia, cuya influencia anglosajona es múltiple: está desde la literatura detectivesca, hasta el *pshycho thriller* televisivo y cinematográfico. Aristóteles Brumell mata con la misma estrategia de John Doe (Kevin Spacey), protagonista del filme *Seven* (1995) de David Fincher: llevando al límite la ineficacia del instinto de sobrevivencia humano cuando debe superar sus debilidades.

Existe también un interés —explícito en *La muerte de un instalador*— por la narrativa de Edgar Allan Poe.¹¹ Por ello, obviamente no es espontáneo el fuerte parecido de esta novela corta con uno de los cuentos más representativos del escritor norteamericano: “*The Fall of the House of Usher*”.¹² Varias coincidencias: la acción se concentra fundamentalmente en la interacción —entendida como diálogo sostenido de distintas formas— entre dos personajes. Uno de ellos custodia un enigma inaccesible para el lector. Roderick Usher y Aristóteles Brumell, los protagonistas con mayor rango de poder, habitan mansiones que en otro tiempo tampoco fueron lugares esplendorosos por la historia previa de cada una de las familias, cuya decadencia moral de los integrantes, está condenada a morir con ellos, últimos descendientes de un linaje envilecido. Ambas casas de corte palaciego guardan un secreto no revelado y poseen una arquitectura gótica, en el caso de Brumell, sólo enfatizada en lo agreste de ese jardín responsabilidad del instalador y cuya imagen determinará el momento exacto cuando el artista esté listo para la transición final.

Usher también aporta elementos para el boceto de Sebastián Vaca: comparten la adicción al opio, prevista en el plan de Brumell, para posteriormente convertir al instalador en dependiente a la heroína, la cual lo hace perder la dignidad que más allá del artista debía conservar como hombre. Usher y Vaca, durante su estancia en la mansión, padecen una enfermedad corporal aguda y trastornos mentales, superiores a los ocasionados por el efecto alucinógeno de las drogas. Asimismo, las dos piezas coinciden —por distintos motivos— en el requerimiento de prolongar el entierro definitivo de los restos humanos y en ambos relatos está la abyección en sí misma del cuerpo insepulto.

¹¹ En una entrevista realizada por David Medina Portillo a Álvaro Enrígue, éste confiesa: “Tengo una fe ciega en los clásicos y apelo a ellos en el momento en que hay que transformar eso que uno estuvo escribiendo por meses y meses en un libro y que no tiene que ser bello y verdadero, pero sí tiene que decir algo y ser legible” (39).

¹² Este cuento fue publicado por primera vez en *Burton's Gentleman's Magazine* en 1839.

No obstante, el paradigma de suspenso utilizado por Poe no es del todo simétrico con el de Enrígue, precisamente por la diferencia establecida en la longitud de las obras: el relato del primero es cuento; el del segundo, una novela corta. En *La muerte de un instalador*, el suspenso está relacionado con el efecto producido en el receptor, pero también responde al primer significado que tuvo la palabra: como término específico para ese hecho sin resolver, no determinado o inacabado, de algo suspendido.¹³

Tal exigencia de suspensión, hacia el final de la novela corta de Enrígue, adquiere una cadencia circular, semejante, una vez más, a la *délectation morose* propuesta por Klossowski para comprender la obra del Marqués de Sade; un recurso que intensifica el deseo por la muerte en una figura cercana a este escritor: Aristóteles Brumell. Al igual que para el aristócrata homólogo, eso que es descrito como una complacencia deliberada en un objeto o pensamiento prohibido, encierra la conciencia del despojo que ha sufrido la humanidad con el derrumbe de las utopías y el deleite del hombre en la razón perversa.

Cuando Sebastián Vaca ha perdido su estado de hombre, bolea obsesivamente unos zapatos que le da Aristóteles para tal fin buscando humillarlo. Es imposible no hacer coincidir la imagen con *Los zapatos* de Van Gogh, cuadro que descansa en el MET de Nueva York, la ciudad donde Brumell pretende poner a la moda a sus artistas. Álvaro Enrígue no cree en las vanguardias, tampoco en las utopías. Van Gogh parece morir negándolas, a pesar de haber pretendido una al lado de Gauguin: el Taller del Sur. El propio José Martí, citado en *La muerte de un instalador*, cuando conoció la obra de los impresionistas en ese espacio histórico que siempre ha sido Nueva York, pensó: “Quieren pintar como el sol, y caen”. A Juan García Ponce le ocurre lo mismo. Cuando supo que Paul Klee

¹³ De acuerdo con la definición que aparece en el *Diccionario de la lengua castellana* correspondiente a 1869 y que en 1739, tuvo un aditamento puesto en forma adverbial: suspenso refería a algo pendiente de resolución o cumplimiento.

no se sentía a gusto en su taller en Dessau y Wassily Kandinsky —otro artista notable de la Bauhaus— pintó los ventanales de su estudio para acabar con la exhibición de sí mismo a la que lo obligaba la arquitectura del edificio, debió modificar su visión. Con el paso del tiempo, al poner en contraste *El gato* y *La muerte de un instalador* queda la percepción de que García Ponce hace pasar por profundidad lo que en realidad es frívolo, mientras Enrigue consigue lo contrario. Los dos autores parecen haber leído a Nietzsche y a Heidegger, pero en sus novelas cortas los interpretan de manera completamente distinta. Uno, pese a la enseñanza, prevalece en la nostalgia por el absoluto; el otro da vuelta a la página de la metafísica y se sienta a esperar las consecuencias del vacío.

Los poetas guardan la idea de que el mundo de los creadores se divide en dos: los narradores tienen perros, ellos gatos. En ambas novelas cortas aparece esta figura felina: en *El gato* representa el anonimato del *voyeur*, en la de Enrigue se llaman como los pecados capitales. Dos novelas cortas, dos concepciones filosóficas, dos plásticas, dos fórmulas cinematográficas, dos tipos de escritura. García Ponce es tripartita en su composición: influenciado por el estilo europeo es alemán en la forma, francés en el contenido, italiano en un ritmo proveniente de ese *tempo lento* de *El último tango en París*: su mérito está en fusionar tales proyecciones en la explícita novela erótica mexicana a la que dio vida, sin detenerse frente al riesgo de convertir su escritura en pornografía. Enrigue es muy norteamericano en su estilo, aunque siga la filosofía alemana y para *La muerte de un instalador* haya leído también la *Atlántida* de Platón, *El príncipe* de Maquiavelo, *El hombre rebelde* de Camus, “Pierre Menard, autor del Quijote”, de Borges, y *El laberinto de la soledad*, de Paz. Ambos, con la *délectation morose* persiguen la voluntad de los poetas: esa puesta en escena del instante a través del lenguaje, que en la novela corta demuestra cómo “el tiempo del espasmo no sirve sólo para capturar la atención del espectador ingenuo de primer nivel, sino

también para estimular el goce estético del espectador de segundo nivel” (Eco 75).

“La aparición de lo invisible”, decía García Ponce. No se me ocurre una frase de mayor densidad, ambigua e inacabada que ésta. Pero si alguien puede desarrollarla es Enrígue. A través de la búsqueda natural del lenguaje —como lo pretendía el autor de *El gato*— atrapa el legado de la Bauhaus dejado por Gropius, que el arquitecto diseñara desde la cuchara hasta la ciudad: en *La muerte de un instalador* estamos ante el ahogado alarido de una generación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, THEODOR. “El Benjamin epistolar”. *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2003: 563-70.
- _____. “Introducción a los Escritos de Benjamin”. *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2003: 548-62.
- BATAILLE, GEORGES. *El erotismo*. Barcelona: Mateu, 1971.
- BENEDETTI, MARIO. “Tres géneros narrativos”. *La novela corta: una biblioteca virtual*. Web. 3 jun 2011. <<http://www.lanovelacorta.com/tgnmb/php>>.
- BENJAMIN, WALTER. *El libro de los pasajes*. Rolf Tiederman, edición. Madrid: Akal, 2004.
- ECO, UMBERTO. *Seis paseos por los bosques narrativos*. México: Lumen, 1997.
- ENRÍGUE, ÁLVARO. *Hipotermia*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- _____. *La muerte de un instalador*. México: Random House Mondadori, 2008.
- GARCÍA PONCE, JUAN. *La aparición de lo invisible*. México: Siglo XXI, 1968.
- _____. *De anima*. México: Montesinos, 1984.
- _____. *Encuentros*. México: FCE, 1972.
- _____. *Novelas breves*. Hernán Lara Zavala, introducción. México: Alfaguara, 1997.

- _____. “Paul Klee”. *Cruce de caminos*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1997: 17-22.
- _____. *Teología y pornografía. Pierre Klossowski en su obra: una descripción*. México: Era, 1975.
- HEIDEGGER, MARTIN. *Arte y poesía*. México: FCE, 2006.
- KLOSSOWSKI, PIERRE. *Nietzsche y el círculo vicioso*. México: Caronte, 1986.
- _____. *Sade mon prochain. Précédé de Le philosophe scélérat*. París: Éditions Du Seuil, 1967.
- MEDINA PORTILLO, DAVID. “Estrategias narrativas. Un solitario con buenos amigos”. Entrevista con Álvaro Enrigue. *Literal Latin American Voices* 14 (2008): 37-40.
- 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.
- POE, EDGAR ALLAN. “El hundimiento de la casa Usher”. *Narraciones extraordinarias*. Ricardo Summers, traducción. Madrid: Edaf, 2005: 25-48.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...] Compuesto por la Real Academia Española*. Madrid: Imprenta de la Real Academia Española, por los herederos de Francisco del Hierro, 1739. Web. 5 jun 2011.
- SADE, MARQUÉS DE. *Los infortunios de la virtud*. Madrid: Edaf, 1997. *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*. Bernd Evers, prólogo. Madrid: Tashen, 2006.
- VATTIMO, GIANNI. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. México: Planeta Agosti, 1994.
- VELASCO, RAQUEL. “La aparición del otro como constante erótica en la novela *De anima* de Juan García Ponce”. Tesis de maestría. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2001.

VII. PARAJES DE OTRO NUEVO SIGLO

LA NOVELA CORTA ENSAYADA: *BIOGRAFÍA ILUSTRADA DE MISHIMA Y LA CRESTA DE ILIÓN*

EMILY HIND

Universidad de Wyoming

En lugar de lamentar la relativa marginalización de la literatura en tiempos centrados en la utilidad económica y la imagen (pienso en los pocos lectores y las regalías ínfimas), Mario Bellatin y Cristina Rivera Garza celebran el margen por la libertad de experimentación que facilita. Como consecuencia, publican novelas breves que van en contra del estilo más comercializado del libro largo. Aclaro: escriben novelas cortas algo hipotéticas, pues en realidad pertenecen a proyectos más amplios. El presente estudio considera dos de estas novelas, *La cresta de Ilión* (2002) de Rivera Garza (1964) y *Biografía ilustrada de Mishima* (2009) de Bellatin (1960). La paradoja domina ambos textos; la técnica de la contradicción se presenta no tanto como negación de una respuesta correcta sino más bien como afirmación de preguntas imposibles. Esta diferencia resulta clave porque fiel a la libertad del margen, la paradoja afirmada postula la literatura como *extrañamente* productiva. Por ejemplo, los personajes de Rivera Garza y Bellatin parecen afirmar su imposibilidad, su no-existencia, en lugar de simplemente negarse como reales. Así defienden el género de la literatura como experimento intelectual, y no tanto como producto comercial, ya que por imposibles los personajes no son adquiribles. A pesar de su imposibilidad, algunos personajes en

las novelas cortas pertenecen también al mundo extratextual. *Biografía ilustrada de Mishima* reinventa la biografía del escritor japonés decapitado, Yukio Mishima, y repasa las actividades que realiza después de perder su cabeza. Rivera Garza cuenta la historia imposible de la escritora mexicana Amparo Dávila, quien puebla *La cresta de Ilión* con varias encarnaciones, desde una Amparo “pequeñita” de cuerpo joven hasta otra mayor que se supone la “grande”. El protagonista de Rivera Garza se reconoce personaje de Amparo Dávila —cuando él era “árbol”— y así señala el carácter literario de las contradicciones. Ciertamente, la paradoja da cuerda a la mecánica del proyecto. En la época de los eventos narrados, el protagonista recuerda que existía en contra de sí mismo, situación que le hacía paradójicamente funcional: “La contradicción me animaba. La paradoja me daba valor” (135). La confusión que resulta de las imposibilidades en las historias, o sea el producto vacilante de lo contraproducente, quizá estimula la decisión de usar la novela corta, género que puede aumentar la cohesión de las discordancias por limitar su número.

Me parece relevante mencionar que cada año Alfaguara confiere 175 mil dólares en premio a una novela destinada a la publicación en la editorial. De 1998 a 2010, el promedio de páginas por libro premiado es de 385. En una franca oposición a tal “valor” calculable por kilo, la novela de Bellatin cuenta con 46 páginas de texto divididas en tres partes, y unas 50 páginas más con el mismo número de fotografías, la mayoría a color. El texto de Rivera Garza se divide en 27 secciones a lo largo de 158 páginas. Como libros cerrados, de portada a portada y con todas sus páginas en medio, miden un centímetro (*La cresta de Ilión*) o menos (*Biografía ilustrada de Mishima*). Es decir, ¡ostentan dimensiones milimétricas! Engaña esta miniaturización. Como advertí en las primeras líneas, cuando se estudian en conjunto con otros textos de los mismos autores, se ve que las dos novelas breves corresponden a propuestas literarias mucho más extensas. Respecto a la obra de Rivera Garza, sus falsas novelas cortas se

relacionan tanto entre sí que posibilitan la aplicación de la crítica a varios de sus textos. De ahí que las reseñas de la novela corta *Lo anterior* (2004) me hayan servido para comentar la novela larga de Rivera Garza, *La muerte me da* (2007), tal como otros críticos han yuxtapuesto las distorsiones de sexo/género de *Lo anterior* y *La cresta de Ilión* (Martín-Flores 246). En el caso de Bellatin, sus novelas cortas comparten anécdotas y acercamientos literarios en los que fácilmente se advierten correspondencias. En una observación temprana de este fenómeno, la crítica Diana Palaversich reconoció que “se puede decir que Mario Bellatin [...] escribió no varias sino una misma novela que se lleva publicando en varias entregas” (27). Bellatin apoya esta idea en el ensayo “Underwood portátil: Modelo 1915”, donde explica que todos sus libros “son lo mismo” (166). Queda claro que estos ensayos de novelas cortas escritas por Bellatin y Rivera Garza parecen emplear la brevedad para expandirse.

Mario Martín-Flores ha señalado el evidente proyecto de “antinarrar” en *La cresta de Ilión* (240); tal descripción concuerda con el deseo de Bellatin manifestado en innumerables entrevistas: “escribir sin escribir”. El concepto del lenguaje como paradoja, como sustancia necesaria pero amenazadora, medicina pero veneno, me lleva al concepto griego del *pharmakon*, la medicina o el veneno que varía según la dosis y no sus propiedades inherentemente maléficas o benéficas. Esta conexión entre el lenguaje y la droga como indomablemente múltiples y ajenos se desarrolla en el análisis célebre de Derrida respecto a la escritura de Platón (“Plato’s Pharmacy”). El concepto del *pharmakon* me ayuda a pensar lo que Bellatin y Rivera Garza sugieren con la potencia del vacío creado por la paradoja o lo no-decidió. Por lo indómito de la novela corta como *pharmakon* inagotable, Bellatin y Rivera Garza encuentran una manera de desafiar la economía supuestamente reducida de la novela corta. Por ejemplo, la paradoja de la extensión aparece en *La cresta de Ilión* con la influencia del whisky, sustancia que cambia el ritmo del tiempo para el protagonista:

“El primer trago lo entretuve sobre la lengua por varios segundos que se me antojaron llenos de minutos y más minutos multiplicados en un solo punto del tiempo. Un cáncer en expansión” (91). Esta percepción inestable de lo estático en aumento complementa la tendencia del protagonista de “retroceder” cuando se enfrenta al mar o a Amparo Dávila, cuya mirada provoca efectos increíbles, como hacer crecer y adelgazar el espacio “al mismo tiempo” (43-4). Frente a este efecto, el protagonista tiene que cerrar los ojos, según él “para evitar mi propia desaparición” (44). La que sería autora (Dávila) aparenta controlar el lenguaje, es decir, la realidad para el protagonista (que es a su vez el personaje de Dávila). Así Dávila se vuelve menos “real” dentro del texto por desestabilizar su entorno. Aunque el protagonista administra la morfina a Amparo Dávila para que ésta le diga la verdad, no tiene el efecto deseado, posiblemente porque el lenguaje (y por ende la que controla el lenguaje) ya es una suerte de *pharmakon* y no se somete a los efectos de más droga. Sin duda, las medicinas se revelan como tema constante en la novela. El protagonista describe con lujo de detalles la experiencia de consumir tabaco (un puro) y alcohol (whisky y anís), y se mencionan las sustancias disponibles por receta médica (penicilina y morfina). Para mí, esta insistencia en el *pharmakon* apunta hacia el *ars narrativo* posterior a la novela, en donde Rivera Garza declara: “Escribir es vaciar” (“La escritura solamente” 80). En el contexto que mi estudio quiere establecer, el acto de “vaciar” se asemeja a las connotaciones de “volar”, o de estar volado, de estar intoxicado con la droga —o con la escritura, según el caso.

Parecido al efecto de la mirada de Amparo Dávila sobre la protagonista en *La cresta de Ilión*, unas inversiones simultáneas suceden en *Biografía ilustrada de Mishima*. Las tías (difuntas, por cierto) del Mishima decapitado afirman que el cuello de éste “se había encogido y anchado al mismo tiempo” (24). Las consecuencias irracionales de no tener cabeza se relacionan explícitamente con un vacío, carga paradójica: “Lo peor, pensaba

[Mishima], era tener que cargar todo el tiempo con el vacío. Con la falta” (44). Esta tarea ilusoria resulta sustancial. En su *blog*, Iván Thays reseña la *Biografía ilustrada de Mishima* y analiza el hueco, o sea la sensación de carencia que se sufre por no tener cabeza, como motivo de iluminación; Mishima descubre que, “aquel vacío es el fin mismo de la escritura, de la vida misma” (Thays sinplumas.blogspot.com). Es más, el vacío como fin interrumpe la producción esperada en las sociedades capitalistas. O como Thays lo concibe, “aquel vacío [...] es lo que permite que la literatura siga existiendo no como un proceso utilitario o rutinario sino revelador y purificador”. Claro, como todo lo no-utilitario que se opondría a la economía dominante, se trata de un descubrimiento algo inútil e incierto. Si el vacío es la droga que a su vez es el lenguaje, todo esto señala los confines de lo que somos capaces de pensar.

Estos límites intelectuales tienden a definirse en términos de opuestos, y me resulta significativo que *La cresta de Ilión* se refiera al conflicto entre norte y sur, con la alusión a Tijuana y San Diego que se representan como Ciudad del Norte y Ciudad del Sur. Del mismo modo, *Biografía ilustrada de Mishima* juega con la oposición entre Oriente y Occidente, y escenifica una especie de Japón además de comentar el interés de Mishima en seguir la cultura del oeste. Ambas orientaciones —norte-sur y oriente-occidente— han sido construidas a partir de diferencias políticas en el tráfico de drogas, es decir por el consumo y la prohibición del *pharmakon*. Lo que no podemos pensar racionalmente termina estructurando los aspectos sociales más fundamentales. Me inclino aquí por la inhabilidad de las novelas cortas de repensar por completo estos polos —además del *pharmakon*, ya que Avital Ronell sugiere la imposibilidad de tal meta en su tremendo libro, *Crack Wars* (1992)—. Ella le lleva un paso más a Derrida, quien, en una entrevista más tardía al ensayo sobre “La farmacia de Platón”, afirma solamente que la droga es un concepto sin definición segura (20). Ronell modifica la idea al proclamar que las

drogas ni siquiera llegan a un “concepto” (50). Por impensables, las drogas nunca se prestan a la “teorización” (59). ¿Cómo pensar lo impensable, fuera de imponer unas señas de advertencia cercanas a la frontera de lo conocido, como son las demarcaciones de opuestos gemelos? La ficción paradójica parece prometedora.

Con *Biografía ilustrada de Mishima*, como en todas sus novelas cortas, Bellatin se deleita con lo no-teorizable e ingenia hipótesis sin respuesta, preguntas limítrofes con la zona de lo impensable. Por apenas responderse, las preguntas intentan eludir las inversiones que resultan tan convenientes como restricción. Por ejemplo, la novela se echa encima la pregunta, ¿cómo afecta la droga a alguien sin cabeza? Con rico sentido de humor, en *Biografía ilustrada de Mishima*, Bellatin contempla la droga *sildenafil citrati*, lo cual suena a “citrato de sildenafil”, medicina relacionada con el Viagra. Ya que este *pharmakon* prolonga las relaciones, resulta apropiadamente contradictoria para el contexto de una novela corta repleta de paradojas. Antes de que la crítica se ponga a elaborar la función social de tratamientos sexuales en la obra de Bellatin, destaco la coincidencia casi exacta entre la narrativa de los detalles de *sildenafil citrati* en *Biografía ilustrada de Mishima* y la experiencia de probar la nicotina en “Marlboro Light”, texto recogido en la antología temática *Vagón fumador* (2008). Intuyo, por los ecos entre los efectos de *sildenafil citrati* y los cigarrillos Marlboro, que Bellatin trata la droga en general. La respuesta sólo imaginada y nunca precisada en versión definitiva respecto al *pharmakon* en *Biografía ilustrada de Mishima* sugiere que “en realidad” no pasa nada cuando alguien sin cabeza ingiere la droga; puesto que el personaje no funciona en la realidad del mundo extratextual sino en la irrealidad de la literatura, añadir droga a la literatura es como llover sobre mojado.

Bellatin y Rivera Garza intentan lograr esa expansión anticapitalista o antiutilitaria en la nada literaria al desprender el texto de lo extratextual —queriendo provocar una expansión completamente ficticia—. Dado el resultado amenazantemente “purifi-

cador” del vacío, no sorprenderá el nombre del blog de Rivera Garza: *No hay tal lugar*. Escribir desde la nada crea otra imposibilidad, ya que siempre se piensa desde un lugar u otro. El Mishima de Bellatin parece apreciar las ventajas de este “no-lugar” imposible cuando afirma la certeza de lo desconocido del vacío: “llegó a convencerse de que lo único cierto en la vida era un hueco. Un espacio vacío, insondable e infinito” (40). Esta idea pesa tanto que se repite —sin desarrollarse claro—, ya que el vacío no se distingue por cualidades desarrollables: “Como siempre, Mishima estaba convencido de que lo único real era un hueco. Un espacio insondable e infinito” (53). La no-progresión de esta trama bellatinada me hace recordar que ahora tiendo a leer a Rivera Garza como una escritora más compleja y no sólo como una pensadora “progresista” social. (Un personaje sin sexo estable o sin cabeza literal, no habla del carácter moral del *pharmakon*. Tales personajes imposibles vuelven irrelevante ese asunto de ética o justicia social, para decirlo en palabras directas.) Este vacío insondable y por eso “cierto” me lleva al dibujo de M.C. Escher, “Manos dibujando” (1948), que muestra la paradoja de la mano izquierda dibujando la mano derecha, que a su vez traza la izquierda, en un círculo infinito sin jerarquía estable. Douglas Hofstadter ha denominado esta suerte de arreglo anárquico un “*strange loop*”, o circuito raro, y tal término me parece hecho a la medida para explicar cómo estas novelas cortas buscan colocarse en lo inverosímil, o sea desprenderse de lo extratextual a favor del no-lugar de la literatura que sería autónoma.

La influencia paradójica entre personaje y autor queda clara en *La cresta de Ilión* con las desapariciones del protagonista y de la autora Dávila. Además del mismo juego de control incierto entre personaje y autor, *Biografía ilustrada de Mishima* insinúa su autonomía por medio de una máquina, un “aparato didáctico”, al parecer inventado por un profesor japonés experto en la vida de Mishima (44). La máquina proyecta “una especie de película de la realidad” (10). Esta película “real” no parece coincidir con la novela en sí, ya

que leemos las observaciones de la voz narrativa que asiste a la presentación con Mishima —cuya presencia no impide al profesor japonés negar la existencia de tal escritor—. O más exactamente, Bellatin elige una palabra positiva, “afirmar”, para expresar la negación: “El impecable profesor japonés terminó su intervención de esa tarde afirmando que Mishima nunca ha existido realmente. Tampoco el aparato didáctico de su invención” (54-55). Bellatin nos muestra que se puede *confirmar* de modo positivo una no-existencia porque *afirmar el engaño* apoya el poder de la novela, aquí el poder engañoso del “*strange loop*”. Hoy día, no hay que negar la irrealidad sino insistir en ella para resistir las presiones económicas que impone el dominante valor estético. Afirmar la irrealidad busca liberar las últimas restricciones del circuito raro para que el truco aparente estar funcionando solo, sin la economía ya mencionada —o sea, sin consumidor y sin creador—. El circuito raro propone una literatura sin autor seguro y por eso sin tema estable respecto a los asuntos de justicia social.

Me atrevo a cruzar la idea del circuito raro con la del *pharmakon*. Después de todo, ¿no dice Derrida que la palabra oral y la escrita no tienen jerarquía, tal como la relación dependiente e inestable entre todo par de lo que se entiende como inversos (mujer/hombre, centro/margen, etcétera)? El *pharmakon* puede provocar un circuito raro: la droga también se vuelve lenguaje que se vuelve droga, *ad infinitum*, al parecer sin que ningún autor controle el fenómeno. Es decir, en las novelas de Bellatin y Rivera Garza, al estilo del dibujo de Escher, no se puede decidir si el lenguaje controla al personaje o si el personaje controla al lenguaje. Ya señalé en otro artículo la relación que insinúa *La cresta de Ilión* entre el agua y el lenguaje, y cómo el protagonista deja de pensar frente al mar porque se disuelve como intelecto ante el poder superior del lenguaje. La yuxtaposición del libro de Bellatin con ese análisis anterior sugiere la misma representación del agua como lenguaje; por eso, el “río del exilio” para Bellatin se podría referir al lenguaje. Mishima “oye” a sus personajes lan-

zar la pregunta, “¿De qué río se nos habla en ese extraño exilio que es la escritura?” (23). Éste es casi el primer texto que escribe Mishima y esta primacía sugiere que el lenguaje, tal como el agua, es enajenable; para un narrador no hay exilio del lenguaje —sólo un exilio dentro del lenguaje— y por eso resulta su aislamiento “extraño” (42). Estos personajes no están solos nunca sino siempre en la compañía del *pharmakon* que los puede sobrellevar, es decir, no se pueden exiliar del agua ni del lenguaje, aunque estos elementos pueden acompañar cierta experiencia de retiro social: para Bellatin el “extraño exilio” o la enajenación para Rivera Garza. Esta dinámica impulsa la amenaza del *pharmakon* tan imprescindible y tan peligroso.

Así, el circuito que sería autónomo del *pharmakon* me hace meditar nuestra noción contemporánea de la adicción. El pensamiento es el lenguaje, y sin ello no se piensa. Somos, en la jerga de hoy, “adictos” al lenguaje. Igual, no sabemos cómo sería el lenguaje sobrio sin el efecto de droga alguna: siempre estamos bajo el efecto del *pharmakon* a la hora de hablar. ¡Doble adicción! Como evidencia de este punto, los textos de Bellatin y Rivera Garza suspenden la relación causa-efecto. Hasta la decapitación suicida de Mishima llega a referirse como un “accidente” (46). Es más, el Mishima de Bellatin cambia de idea respecto a sus motivos para escribir, tal como en *La cresta de Ilión* Dávila comenta, “uno nunca sabe a ciencia cierta por qué hace las cosas ¿verdad?” (139). Evidentemente, la relación inestable del circuito raro frustra el mecanismo de motivación de los personajes, de causa y efecto. Por cierto, si los personajes no tienen una idea fija de por qué hacen las cosas, incluyendo su motivo para escribir, desafían la crítica que los analizaría según nociones correctivas de justicia social. No puede haber crítica justiciera si los personajes no son responsables por sus acciones, ya que responden al mecanismo ajeno del “*strange loop*” del *pharmakon*. Pero, ¿se puede tomar responsabilidad por la adicción propia?

Eve Kosofsky Sedgwick ha notado este problema de adicciones imposiblemente autónomas en la sospechosa economía que cada vez más une el bien público y el interés comercial, enlace donde la novela corta de Rivera Garza y la de Bellatin no intentan ubicarse. Ahora, la sociedad de las adicciones — a la comida, al ejercicio, a la droga, a la pareja o casi a cualquier otro fenómeno— funda el proceso con que se termina socavando el “libre albedrío” con la supuesta verdad de la compulsión, a la vez que también al creer en la “verdad” del libre albedrío, se termina debilitando la creencia en el poder de lo compulsorio (594). Expresar el circuito en los términos de mi análisis conduce al conflicto entre voluntad y compulsión, con cada una creando a la otra. ¿Llegaremos al punto en que la idea de declararnos libres de adicción nos parece tan ridícula como declararnos “sobrios” o sin la influencia del *pharmakon*?

Aun si quisiera interrumpir la apariencia de autonomía del circuito raro de las novelas para perseverar en la moda de la crítica social que cree en el control que los personajes (y las personas) ejercitan sobre las circunstancias sociales, no lo lograría; en parte porque ni siquiera puedo leer todo lo que hay en los textos. Es decir, no me es dado dominar el texto para descifrarlo como manual de instrucciones al servicio del progreso humano. En el caso de *Biografía ilustrada de Mishima*, el texto inaccesible son fotos tomadas por Mishima y nunca vistas, “*fotos espectro*” (12, cursivas en el original), porque nunca se revelaron. Ironiza Bellatin, “muchas de esas fotos deben haber sido perfectas” (12). Las fotos invisibles forman un paralelo con el manuscrito indigerible de Amparo Dávila en *La cresta de Ilión* que el protagonista lee pero no puede retener y que el público de Rivera Garza nunca ve. Estas afirmaciones de textos espectro quizá llevan al público a la misma pregunta incontestable del protagonista en *La cresta de Ilión*: “¿De qué exactamente me había perdido?” (141). La afirmación de la no-experiencia no apoya metas sociales progresistas. Tanto las fotos espectro de Mishima/Bellatin como el ma-

nuscrito indigerible de Dávila/Rivera Garza se imaginan más allá de la crítica del “bien y mal” vinculada a las injusticias.

A modo del circuito raro, Mishima y Dávila, en sus respectivas novelas, poseen a sus propios personajes —quienes no existen tampoco ya que nadie parece “realmente” ser en el vacío literario—. Para desestabilizar esas jerarquías aún más, el protagonista de Dávila/Rivera Garza en *La cresta de Ilión* ensaya la posesión respecto a su autora cuando reflexiona, “mi Amparo Dávila. *Mi*” (151). Como la novela no apoya una jerarquía estable entre personajes, de inmediato el protagonista se desdice: “No existió el *mi*, no había ninguna Amparo Dávila sobre el mundo” (151). El protagonista piensa como poseído/posesivo respecto a otros personajes de la novela y habla de la figura mítico-histórica, el “Niño héroe” Juan Escutia, como “mi Juan Escutia” —sentimiento expresado en forma de pregunta—: “¿Juan Escutia? ¿*Mi* Juan Escutia?” (121). Como siempre, la pregunta aviva las paradojas y su potencia de no-razonamiento y no-progresión. De modo interesante, aprendimos en *La cresta de Ilión* que las preguntas “se multiplicaban como células” (105). Vemos la posibilidad de un texto *vivo* como circuito raro que vuelve a reproducirse, y además entendemos que así se consigue cierta independencia de las respuestas. Recordemos que las preguntas pueden funcionar sin el respaldo de la autoridad biográfica, pero no tanto las respuestas. Para crear una respuesta, necesitamos saber quién habla. Al contrario, importa mucho menos quién hace una pregunta.

Las relaciones inestables entre personajes y autores estorban a la crítica social al motivarnos a cuestionar la relevancia de las biografías de escritores. Ni a Rivera Garza ni a Bellatin les parece encantar las etiquetas impuestas en sus autorrepresentaciones en el mundo extratextual como autor(a), ya sea la categorización de autor “mujer”, sin país, binacional, discapacitado u otra. En una entrevista típica respecto a su profesado desconocimiento del autor “Mario Bellatin”, éste mismo anhela el acto de “escribir sin escribir”, que se especula posible al tomar el primer paso de un

suicido, o sea, al “librarse del escritor llamado Mario Bellatin”, aquí liberación propuesta por “sepultarlo debajo de la edición de una obra completa” (Sotomayor carlosmsotomayor.blogspot.com). Dado que cada novela suya actúa como una faceta del mismo texto, nombrar una obra “completa” simplemente ayuda a hacer proliferar sus paradojas y el proyecto de escaparse de sí mismo, es decir, borrarse como la fuerza que obraría tras el circuito raro. Ahora bien, como las técnicas de las novelas dependen de la paradoja, cabe mencionar que ambas novelas cortas sí incluyen detalles autobiográficos. Además de que sabemos que la voz narrativa de hombre es manipulada por Rivera Garza, la revista *Letras Libres* publicó en agosto de 2008 un texto de Bellatin en primera persona repleto de detalles repetidos en tercera persona con la publicación de *Biografía ilustrada de Mishima*. El texto de *Letras Libres* se subtitula “Pequeña autobiografía ilustrada”. No obstante, el único Bellatin a quien podemos identificar con seguridad en *Biografía ilustrada de Mishima* figura en la foto número 48, junto con otra persona, con la leyenda “Pareja de analistas que trabajó el caso Mishima”: Bellatin se escribe no como escritor, sino como analista. Por ende, a Mishima se le atribuyen novelas cortas de Bellatin, incluyendo *Damas chinas*, *Salón de belleza* y *El jardín de la señora Murakami* (Bellatin, *Biografía* 47). De hecho, Rivera Garza juega a ese papel de analista también: varias de las frases de *La cresta de Ilión* vienen de citas exactas de los textos de Amparo Dávila, aunque ésta también sufre como “desaparecida” y “multiplicada”. ¿Para qué jugar al papel de crítico?

En primera instancia, la crítica desafía expectativas comerciales para la novela. En segundo lugar, escribir análisis apoya el esfuerzo de “escribir sin escribir”. Por rarezas de la historia literaria, la crítica (o el análisis, como tal vez diría Bellatin) no se considera la auténtica “escritura”, lección que me dieron mis estudiantes ansiosos por aprender de la literatura con maestros novelistas. Cada semestre que enseñaba en México, después de presentarme como crítica, escuchaba la pregunta inevitable, “Sí,

pero ¿escribes?”. Por medio de la pregunta me aclararon que la crítica se ha representado en la imaginación popular como la no-escritura; en términos del presente estudio, la crítica se imagina fuera del circuito raro del *pharmakon*. Lo observa, pero no participa en ello. Como resultado, la crítica —libre de adicción y otros efectos secundarios de escribir— se puede citar con menos atención a la biografía de la gente que se encuentra detrás de los artículos. Nadie tiene que entrevistarme para citarme con plena confianza. La crítica como la no-escritura es transparente. Importa poco o nada si soy mujer u hombre, de un lugar o ninguno. Los críticos operan mayormente en las letras como gente sin familia, excepto la “genealogía” del pensamiento teórico, por cierto un poco como los personajes de Rivera Garza y Bellatin. Además de emplear el circuito raro de jerarquías literarias inestables, las dos novelas cortas se inclinan hacia las actitudes de la crítica para respaldarse contra la lectura motivada por la justicia extratextual que presta atención a las características físicas del escritor. El anonimato y la consecuente *autonomía* del género de la crítica literaria afirman la no-escritura y —para colmo— sugieren la *realidad* del circuito raro.

Concluyo con el detalle de que el *sildenafil citrati* según Bellatin produce “casi los mismos efectos” que contemplar peces atrapados en un acuario (42). En “Underwood portátil: Modelo 1915”, Bellatin observa que para él las peceras constituyen “el encierro del encierro” (161). Tal como el pez en el agua, ésta a su vez confinada al espacio doméstico, el encierro de cualquier novela ya se encuentra en el encierro del mundo social. A la vez que el doble encierro posibilita cierto aislamiento e independencia de la extratextualidad, siempre estamos en ella. El encierro del encierro da cuerda al “*strange loop*” o texto que sería autónomo, una obra que se dice no escrita de modo definitivo por ningún autor superior a los personajes. Esta atrevida contemplación del *pharmakon* no lleva a las tramas fáciles ni a los personajes entrañables sino a una suerte de trama no-progresiva y figuras inmateriales.

En fin, no sorprende que Avital Ronell entienda la literatura como una droga. Nuestra adicción compulsiva pero también liberadora al lenguaje/droga nos hace ver lo que no existe. Afirmar el vacío, como una producción imaginada, corresponde al poder increíble (imposible, digamos) de la literatura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELLATIN, MARIO. *Biografía ilustrada de Mishima*. Buenos Aires: Entropía, 2009.
- _____. “Marlboro Light”. Mariano Blatt y Damián Ríos, compilación. *Vagón fumador*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2008: 162-8.
- _____. “Todos saben que el arroz que cocinamos está muerto: Pequeña autobiografía ilustrada”. *Letras Libres*. ago 2008. Web. 8 abr 2011. <<http://www.letraslibres.com/index.php?art=13123>>.
- _____. “Underwood portátil: Modelo 1915”. Cristina Rivera Garza, coordinación. *La novela según los novelistas*. México: FCE-CONACULTA, 2007: 159-78.
- DERRIDA, JACQUES. “The Rhetoric of Drugs”. Anna Alexander y Mark S. Roberts, compilación. *High Culture: Reflections on Addiction and Modernity*. Albany: State University of New York Press, 2003: 19-43.
- _____. “Plato’s Pharmacy”. *Dissemination*. Barbara Johnson, traducción. Chicago: University of Chicago, 1981: 63-84.
- HOFSTADTER, DOUGLAS R. *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*. Nueva York: Basic Books, 1979.
- MARTÍN-FLORES, MARIO. “De contratexto y contra aquello en *La cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza”. Oswaldo Estrada, edición. *Cristina Rivera Garza: ningún crítico cuenta esto...* México: Eón, 2010: 239-61.

- PALAUERSICH, DIANA. "Apuntes para una lectura de Mario Bellatin". *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 32.1 (2003): 25-38.
- RIVERA GARZA, CRISTINA. *La cresta de Ilión*. México: Tusquets, 2002.
- _____. "La escritura solamente". Mario Bellatin, edición. *El arte de enseñar a escribir*. 2a ed. México: FCE-Escuela Dinámica de Escritores, 2007: 78-82.
- RONELL, AVITAL. *Crack Wars: Literature, Addiction, Mania*. Lincoln: The University of Nebraska Press, 1992.
- SEDGWICK, EVE KOSOFSKY. "Epidemics of the Will". Jonathan Crary y Sanford Kwinter, edición. *Incorporations/Zone 6*. Nueva York: Zone, 1992: 582-95.
- SOTOMAYOR, CARLOS M. Entrevista a Mario Bellatin. *Letra Capital*, 28 ene 2007. Web. 3 abr 2011. <<http://carlosmsotomayor.blogspot.com/2007/01/entrevista-mario-bellatin.html>>.
- THAYS, IVÁN. "El agujero de la escritura [Blog Sin Plumas]". Reseña de *Biografía de Mishima*, de Mario Bellatin. 9 dic 2009. Web. 5 abr 2011. <<http://sinplumas.blogspot.com/2009/12/mario-bellatin-biografia-ilustrada-de.html>>.

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 Brevidad 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 Damián 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.

SEDUCIR EN PÚBLICO: NATURALISMO Y PERVERSIÓN EN TRES NOVELAS CORTAS MEXICANAS RECIENTES

GABRIEL WOLFSON¹

Universidad de las Américas Puebla

El tan extraordinario éxito que, en tan breve tiempo, conoció la novela, lo obtuvo realmente a lo nuevo rico; porque, bien mirado, lo consiguió, sobre todo, por la conquista de ámbitos vecinos, pacientemente absorbidos por ella, hasta llegar a reducir a colonias casi toda la literatura. Del rango de género menor y desacreditado, pasó a alcanzar un poder probablemente sin precedentes; hoy es monarca casi absoluto de la vida literaria, una vida que se ha dejado moldear por su estética y que, cada día más, depende económicamente de su éxito. Con esa libertad del conquistador, cuya ley única es la expansión indefinida, la novela, que ha absorbido para siempre las viejas castas literarias —las de los géneros clásicos—, se apropia todas las formas de expresión, explota en su beneficio todos los procedimientos, sin sentir ni siquiera la necesidad de justificar su empleo. Y paralelamente a esta dilapidación del capital literario acumulado por los siglos, se adueña de sectores cada vez más amplios de la experiencia humana, frecuentemente engreída de un profundo conocimiento de los mismos, de los que ofrece una reproducción mediante la directa captación o mediante la interpretación moralizante, historicista, teologizante o incluso filosofadora y erudita.

MARTHE ROBERT. *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*

En 1909, don Querubín de la Ronda —seudónimo de Victoriano Salado Álvarez— salió a la palestra a defender la novela *Recon-*

¹ Agradezco a mi alumna Francesca Dennstedt su ayuda en la búsqueda de mucha información pertinente para este trabajo.

quista (1908), de Federico Gamboa, de las críticas por inmoralidad que había publicado el sacerdote Nicolás Serra y Causa. De la obra de Gamboa, tradicionalmente considerada como característica del naturalismo mexicano, Salado argumentaba que era suficiente con que fuera “bella” y provocara “emoción estética” para defenderla de la intolerancia (28-9). Un siglo después, la aparición próxima de tres novelas cortas mexicanas parece remitirse en distintos sentidos a aquella discusión. Por una parte —tal como la labor editorial y de promoción de las novelas lo hizo explícito—,² las tres tocan temas relacionados con el ámbito de las perversiones o parafilias: *Los esclavos* (2009), de Alberto Chimal (1970), narra historias sobre sadomasoquismo, abuso sexual e industria pornográfica; *Las Violetas son flores del deseo* (2007), de Ana Clavel (1961), se centra en la pedofilia y el fetichismo; y “El tercer grado de obediencia perfecta”, novela corta incluida en el libro *Perversidad* (2007), de Ernesto Alcocer (1955), relata los abusos sexuales de un cura.³ Por otra parte, al menos para dos de ellas se sugirió un clima de intolerancia, de mojigatería renacida bajo la forma de la “corrección política” (Alejo impreso.milenio.com) y que entorpecería su recepción.⁴

Hay un punto más importante, sin embargo, a partir del cual las tres novelas aludirían a la discusión de Salado con el sacerdote: su posible remisión al naturalismo. No se trata, desde luego, de una remisión evidente ni siquiera necesariamente deliberada.

² Si no bastara el explícito título del libro de Alcocer —*Perversidad*—, podría echarse un ojo a la parafernalia paratextual promocional de los libros. Así, por ejemplo, la portada del libro de Chimal, que oculta bajo el forro la ilustración de un cuerpo disfrazado para la práctica de la dominación, o bien la frase resaltada en contraportada del libro de Clavel —“La violación comienza con la mirada”— y la foto de portada: las piernas abiertas de una niña tumbada entre plantas y flores.

³ Para obtener información más detallada sobre la obra de los tres autores puede consultarse el siguiente material: a) Alberto Chimal: el libro compilado por Gordon, en especial su capítulo final; b) Ernesto Alcocer: las páginas que se le dedican en C. Domínguez Michael; c) Ana Clavel: entre muchos otros, por la solidez de su información pese a que fue escrito hace ya algún tiempo, el artículo de Becerra.

⁴ Más tarde, en este trabajo, abundaré sobre el tema de los *enemigos* de las novelas.

Para empezar, como lo señaló Sabine Schlickers, el naturalismo francés, que no llegó a conformar un género delimitado ni homogéneo, suscitó en Hispanoamérica una práctica heterogénea y con muchas marcas de particularización (16-24): de un posible conjunto de rasgos definitorios del naturalismo, en las novelas hispanoamericanas se privilegiaban sólo unos u otros, no siempre los mismos ni siempre por las mismas razones. Como tal, no obstante, el espectro del naturalismo incidió, en el caso de México, en muchos autores importantes, de Pedro Castera o el referido Gamboa a Heriberto Frías, Ciro B. Ceballos, Rubén M. Campos o Carlos González Peña,⁵ y bien podría afirmarse que dichos rasgos naturalistas, aislados o rearticulados con rasgos de otras corrientes, atravesaron el resto del siglo xx sumándose al repertorio de técnicas narrativas disponible para los nuevos autores. En todo caso, dista de la casualidad el hecho de que las tres novelas que nos ocupan, publicadas casi simultáneamente, enseñen algunos de los rasgos que tradicionalmente se han asociado con el naturalismo. En primera instancia, dos características más o menos coyunturales: el que las novelas apunten a referentes reales, próximos al contexto de los autores,⁶ y el que toquen, como se ha indicado, temas relacionados con casos patológicos y personajes marginales o “perversos”, elemento común al naturalismo hispanoamericano (Ordiz 78). Resalta, en este sentido, que en las tres

⁵ Véase el estudio clásico de García Barragán, en especial las conclusiones y las páginas 31-58.

⁶ Para la novela de Clavel, deben tomarse en cuenta sus alusiones intertextuales a *Lolita* (1955) de Vladimir Nabokov, y sobre todo al relato “Las Hortensias”, de Felisberto Hernández (véase para ello Herrera), así como, especialmente, sus referencias a la industria de las muñecas para adultos (sobre esto puede consultarse la página web *Real-doll* y revisarse el documental de Beale). Para la novela de Alcocer, entre muchos otros materiales, consúltese el libro de Fazio y, específicamente, dos noticias relacionadas de forma directa con su novela: “El regreso del caso Maciel” y “La Iglesia equipara el abuso sexual de un cura en Holanda con un accidente laboral”. Sobre el libro de Chimal, además de muchas páginas y libros con información sobre la industria pornográfica y sobre casos de explotación sexual de padres con sus hijos, revítese el abundante material sobre BDSM (*bondage*, dominación, sadomasoquismo), como la entrevista que se hace a DallaCort y la revista española *Cuadernos de BDSM*.

novelas aparezca el tema de la pedofilia, lo cual encarna en nuestros días, según Élisabeth Roudinesco, “una especie de esencia de la perversión en lo que ésta tiene de más odioso” (219).

Existe a su vez una estrecha liga entre la preferencia del naturalismo por los perversos y su obsesión por sacar a la luz la interioridad conflictiva de los personajes. Ya Zola, en su texto programático de 1880 sobre el naturalismo, había sugerido tal punto de contacto:

There is a tinge of the human beast in all of us, as there is a tinge of illness. These young girls so pure, these young men so loyal, represented to us in certain novels, do not belong to earth; to make them mortal everything must be told. We tell everything, we do not make a choice, neither do we idealize, and this is why they accuse us of taking pleasure in obscenity. To sum up, the question of morality in novels reduces itself to two opinions: the idealist pretends that it is necessary to lie to be moral; the naturalist affirms that there is no morality outside of the truth (127) [Hay un matiz de bestia humana en todos nosotros, como hay un tinte de enfermedad. Estas niñas tan puras, estos jóvenes tan leales, representados en ciertas novelas, no pertenecen a la Tierra; para hacerlos mortales, debe ser dicho todo. Vertimos todo, sin hacer elección ni idealizar, y por eso nos acusan de hallar placer en la obscenidad. En definitiva, la cuestión moral en las novelas se reduce a dos opiniones: el idealista finge que es necesario mentir para ser moral; el naturalista afirma que no hay ninguna moral fuera de la verdad].

Especialmente Clavel y Alcocer aludieron en distintas ocasiones a lo que Antonio Vilanova, refiriéndose al naturalismo en Clarín, formuló como el “buceo interior en el alma de los personajes” (117).⁷ A su vez, no faltaron reseñas que enfatizaran esta búsqueda

⁷ Véase la ya referida entrevista de Alejo a Alcocer, donde éste, para describir sus objetivos en la escritura de su novela, recurre a la figura de ver “qué había detrás” de la historia leída o escuchada de un cierto personaje. También, el texto de Clavel “La novela como género de incertidumbre”, donde la autora apunta que “toda buena narrativa permite vislumbrar la presencia de una sombra: un mundo de matices, de susurros, de presencias sugeridas más que vistas, que están sin estar y que nos revelan fragmentos inciertos de nosotros mismos o de la realidad” (153).

da para indagar en lo que hay “detrás del mal” y responderse “qué laberintos sórdidos, húmedos e incluso tragicómicos arman las razones de aquellos actos en cuya forma no se observa sino pura demencia” (García Bergua www.jornada.unam.mx). Podría argumentarse, además, que por encima de estas declaraciones resalta el uso del estilo indirecto libre en las tres novelas, muy extendido en la de Alcocer, estilo desarrollado en nuestra lengua a partir de las novelas más naturalistas de Clarín y de Pérez Galdós y propio de este tipo de indagaciones o “buceos” en el interior de los personajes. Ahora bien, lo importante por ahora es señalar que este interés por mostrar lo más recóndito de caracteres perversos o marginales apunta, como ya ocurría en Zola, a la postulación de una función y un valor epistemológicos para la literatura. En otro momento de su ensayo, Zola había señalado lo propiamente *experimental* de la novela: “*To possess a knowledge of the mechanism of the phenomena inherent in man, to show the machinery of his intellectual and sensory manifestations*” (21) [poseer un conocimiento del mecanismo de los fenómenos inherentes al hombre, para mostrar la maquinaria de sus manifestaciones intelectuales y sensoriales].⁸ En su estudio *La novela y las ciencias sociales. Mundos reales e imaginarios*, Morroe Berger señala que “casi desde sus comienzos en el siglo xvii, la ciencia moderna ha sido considerada una amenaza para la literatura” (18), y que la “respuesta a este desafío consistió en proclamar que la poesía revela una ‘verdad’ más alta que la ciencia, o que la ciencia y el arte, después de todo, son las formas compatibles de ordenar la naturaleza y la experiencia humana o que la novela puede hacer todo aquello de que es capaz la ciencia” (18). Berger indica que

⁸ Glosando a Zola, Vilanova remarca el carácter epistemológico del programa experimental: “*Averiguar en qué condiciones físicas y psíquicas, sentimentales y afectivas; en qué circunstancias ambientales y familiares, y bajo qué influencias del medio sociológico y moral, una mujer de veintisiete años [...] puede mantener intacta su virtud*” (64, las cursivas son mías).

en los últimos dos o tres siglos este planteamiento se ha afinado aún más, en un recorrido que va de Defoe, Richardson y Fielding a Norman Mailer, y que halla una de sus cimas en el realismo de Balzac y el naturalismo no sólo francés: Clarín, según uno de sus principales estudiosos, “llegará a ver en ella [la novela] una forma de conocimiento de la realidad, distinto al científico pero superior a él, en algunos aspectos, pues nos presenta a la realidad como una totalidad” (Beser 273). La novela *experimental* como la conciben Zola o Clarín, a mucha distancia por ejemplo de las poéticas del romanticismo, se hermana no obstante con ellas en su concepción de la escritura literaria en tanto proceso cognoscitivo capaz de entregar muy buenas cuentas a la sociedad. Un siglo después, las novelas objeto de este estudio apelan a una justificación similar. Así, Clavel insiste en presentar la novela como un objeto que “*permite vislumbrar* la presencia alterna y ambigua de la sombra” (“Novela” 153, cursivas mías); de forma más explícita, algunos comentaristas también inciden en esta especie de justificación epistemológica: tales los casos de Ernesto Domínguez sobre la novela de Clavel y de la ya citada García Bergua con respecto a la de Alcocer.⁹

Ya no en sus márgenes sino en la estructura de las novelas nos encontramos con el aspecto que más decididamente las remite al naturalismo: su trabajo con el pasado de los personajes. Ha de recordarse que Zola concebía la novela como un experimento donde, dados una herencia, un temperamento y un entorno social, se ubicaba al personaje bajo condiciones concretas para provocar en él ciertas reacciones que, justo por todas aquellas determi-

⁹ E. Domínguez caracteriza *Las Violetas* como una novela que indaga en la profundidad de personajes y acciones y que, de esa manera, permite *revelar* lo que queda oculto bajo “dunas de prejuicios” (22). García Bergua parecería plantear, con el pretexto de *Per-versidad* de Alcocer, que la literatura tiene un poder epistemológico que se escapa a otras disciplinas —del periodismo a la investigación policiaca—, por lo cual se le encomienda la misión de observar “detrás de lo ocurrido” (www.jornada.unam.mx).

naciones, podían preverse (Zola 10-29).¹⁰ Incluso en el caso de Clarín —quien concebía las condiciones propiamente como el pasado, y el experimento como el presente—, tales reacciones podían consistir en “la ley ya probada, o bien [en] otra no prevista, o la negación; pero al fin siempre un resultado, una enseñanza” (Vilanova 127), lo cual además clarifica la estrecha relación entre el peso del pasado y el valor epistemológico de la novela al que se aludió arriba. Las tres novelas que nos ocupan establecen una estructura que trabaja explícitamente con la relación pasado-presente. Analizaré brevemente dos de ellas con respecto a este punto, por considerar que la de Chimal, de la que se hablará más adelante, propone una estructura distinta.

En *Las Violetas*, de Clavel, la mayor parte de los primeros capítulos está dedicada a brindar información indispensable sobre el pasado de Julián Mercader, el protagonista y narrador: del entorno escolar —donde Mercader atisba la sexualidad y el deseo merced a la historia de una compañera y a una cierta clase sobre Tántalo— al entorno familiar, donde resaltan el padre homónimo y el socio de éste en su fábrica de muñecas, Klaus Wagner, encargado de mostrar por vez primera al protagonista las imágenes perturbadoras de Hans Bellmer. Hay, no obstante, dos capítulos fundamentales en este sentido, el 2 y el 4, en los que propiamente se traba la relación causal entre pasado y presente. En el 2 se narra la escena con Naty, hija de la afanadora de la fábrica: el protagonista, de niño, le ve la vagina a la niña, a quien juzga “rota”, y la compara con una muñeca, que carecería de “rotura”; la niña se espanta y grita, y el niño a partir de ese momento concibe la vagina como una “herida” y un “secreto”, además de que, también espantado, se oculta en una caja de muñecas, donde se tranquiliza y de hecho llega a sentirse muy bien, en ese “universo perfecto de

¹⁰ Schlickers resume de esta manera el principio de la novela experimental: consiste en el “condicionamiento del hombre por la herencia, el medio ambiente y el momento histórico, lo que es una adaptación del famoso trinomio determinista *race, milieu, moment*” (28).

[...] cuerpo[s] cerrado[s] y sin cicatriz alguna” (23). Todo lo que se narrará en *Las Violetas* se explica y justifica a partir de este episodio traumático infantil. Así, en el capítulo 4, el protagonista cuenta cómo, ya adulto, husmeaba en la ropa interior de su hija Violeta y cómo en ese instante anticipó “el sueño por el que he vivido, el recuerdo de esa *herida* en el que podría resumirse mi existencia” (34, cursivas mías); o bien más tarde, en el capítulo 12, tras de que el capítulo anterior ha representado la mayor confesión de Mercader de su acto supuestamente más atroz (el posible, ambiguo, abuso sexual a su hija), el protagonista remite directamente a aquel pasado, estableciendo una relación obvia y explícita: “Fue entonces [cuando la primera menstruación de su hija] que pensé en construir las Violetas púberes [las muñecas]. Abrirlas y hacerlas sangrar. Quebrantar sus cuerpos cerrados y perfectos de muñecas inofensivas, romperlas con una grieta esencial, hacerlas vulnerables” (71).¹¹

En “El tercer grado” de Alcocer, el padre Ángel de la Cruz, protagonista de la novela, recuerda, sin que venga mucho a cuento, escenas de su pasado: lo único que justifica su presencia en el texto es que lleguen a constituir explicaciones de su conducta posterior, y ello porque tales rememoraciones no aparecen como una cauda caótica y tempestuosa de múltiples episodios, sino como una selección precisa y organizada de unos cuantos, prioritarios:¹² los que narran su relación, siendo niño, con el padre Sebastian Fitz, “cuando apenas iniciaba sus estudios en el

¹¹ En *Las Violetas* hay otro momento donde reaparece la misma lógica simple del trauma del pasado —también un episodio sexual de la infancia— como explicación cabal del presente, pero esta vez en relación con Helena, la esposa del protagonista. Véanse las páginas 59-60.

¹² Quiero decir, pues, que no se explica por qué el protagonista, de 67 años, en el trance de ser demandado por abuso sexual, se pone a recordar precisamente, y de forma detallada, la noche en que el padre Fitz lo llamó a su cuarto y lo condujo a su cama. Más tarde, cuando a la mitad del capítulo 5 se narre la historia del protagonista, ya adulto, y del niño Sacramento Santos —uno de quienes presentarán la demanda en el futuro—, se repetirán escenarios y situaciones de la historia con el padre Fitz, en un eco explícito y obvio.

seminario conciliar de Michoacán” (14). En el capítulo 4 se relata la infancia del protagonista, un niño “feo” de once años enviado al seminario con el grupo de niños de doce a quince años: las rutinas del seminario, el padre Fitz que espía a los niños duchándose, y luego un enviado que despierta al protagonista una noche para llevarlo al cuarto del padre Fitz, quien lo empieza a envolver con grandes parrafadas amorosas, a acariciarlo, a tocarle los genitales y, de una vez, a incluirlo en una red de complicidades y silencios: “Si alguien se despierta y pregunta [le dice el padre Fitz al niño], le dices que te sentías mal, que te dolía el estómago y te llevé a la enfermería” (27). Pasada esa noche lo que se narra es la absoluta indiferencia del padre Fitz hacia el protagonista, provocando en éste angustia y deseo. El episodio, en suma, queda planteado como una gran estratagema con la que el padre Fitz *inocula* en el protagonista el virus del deseo por los niños, y que concluye con un objeto fetiche que encarna no tanto el deseo como la construcción artificiosa de una herencia, de un legado: la estampa de Jesucristo con un niño sentado en su regazo, que el padre Fitz le deja como obsequio al protagonista, quien lo atesorará el resto de su vida (30).

De la misma forma que en la novela de Clavel, en “El tercer grado” la narración comienza en el tiempo presente del protagonista para, de inmediato, remitirse a un pasado que ilumina todas las acciones posteriores, acciones que, por otra parte, son de entrada postuladas como algo problemático y oscuro que puede y debe explicarse y cuya explicación se halla en un núcleo único y determinante de la infancia.

Que el propio Clarín hubiera criticado con acritud novelas de Palacio Valdés, Pardo Bazán y Pereda por juzgarlas demasiado cortas (Beser 290) indica que, para quienes abrazaron en algún momento el credo naturalista, el *experimento* requería efectivamente paciencia para plantear las condiciones y llevarlo a cabo, algo muy difícil de lograr en novelas cortas. Lo que encontramos en las novelas de Clavel y Alcocer, y que se verá resaltado al con-

trastarlas con la de Chimal, es acaso un empleo de ciertos rasgos naturalistas que, sustraídos de su contexto experimental original, han pasado a formar parte, como se señaló antes, de un repertorio de procedimientos narrativos consolidado y legitimado a lo largo del siglo xx. Me interesa exponer a continuación otras características que ya no apuntan al naturalismo y que, en cambio, parecen aludir a una estandarización del género.

Las novelas de Clavel y Alcocer se inscriben en lo que Wladimir Krysinski planteó como la “dinámica subjetiva” para la novelística posterior a Dostoievski, a la que corresponde un narrador monovocal que “se arroga entonces el papel de acusador, revelador y comunicador de ideas y opiniones” (196-7). Esto es posible apuntarlo aun para el caso de “El tercer grado”, puesto que su empleo recurrente del estilo indirecto libre —que podría sugerir una pluralidad de voces— se interesa mucho más en proporcionar información necesaria para la correcta construcción de la trama que en permitir la introspección del protagonista.¹³ Respecto de este tipo de narradores monolíticos, Ricardo Piglia ha esbozado una distinción muy útil en un artículo dedicado justamente a intentar dilucidar lo específico de la novela corta. Piglia señala que lo propio de la novela corta es la existencia no de un enigma ni un misterio sino de un secreto, “un vacío de significación, [...] algo que se quiere saber y no se sabe, como el enigma y el misterio, pero en este caso es algo que alguien tiene y no dice. Es decir, el secreto es en verdad un sentido sustraído por alguien” (190). Tal singularidad supone como requisito un “narrador débil [...] un narrador que vacila, que no sabe, que narra un acontecimiento que no termina de entender” (193-4), y como consecuencia una multiplicidad de historias que se articulan en torno al secreto. El mismo Piglia contrasta el narrador débil de la novela corta con el narrador “un poco imperial” de la novela extensa de ciertos escri-

¹³ Véase en especial el capítulo II para observar este empleo informativo del indirecto libre.

tores del *boom*, como García Márquez y Fuentes (195). En las novelas de Clavel y Alcocer nos encontramos con narradores muy alejados de la debilidad subrayada por Piglia: en ambos casos, poseen una información que nadie más conoce; sin embargo, las dos novelas —enunciadas como confesiones— se estructuran a partir de la dosificación de tal información que, inevitablemente, tarde o temprano será revelada: eso constituye el núcleo de atracción de los textos, concentrados en una sola historia que convierte cualquier posible historia paralela en líneas subordinadas con una función meramente complementaria.¹⁴

En contraste, *Los esclavos* parece ejemplificar muy bien la otra dinámica planteada por Krysinski, “la dinámica metatextual y metadiscursiva que se esfuerza en promover la novela como forma de compleja arquitectura y que convoca el juego de perspectivas y de voces” (195), a la que corresponde un narrador plurivocal signado por la ironía y, en ocasiones, por un “discurso autorreflexivo de la novela en toda su complejidad” (196). La novela de Chimal —estructurada en cinco capítulos y en este orden: “a)”, “c)”, “Años después”, “b)” y “d)”, donde “a)” y “c)” cuentan una historia (la de los personajes Yuyis y Marlene), “b)” y “d)” otra (la de Golo y Mundo) y el capítulo central una posible historia extra— presenta un narrador que conoce muy bien la información de las historias que despliega pero que, en cambio, no

¹⁴ Conviene apuntar que Krysinski no asigna ningún valor inferior a la dinámica subjetiva, puesto que, originada por el Dostoievski no polifónico sino homofónico de las *Memorias del subsuelo* (1864), la encuentra representada en algunas novelas entre las más importantes y audaces de la narrativa latinoamericana y española moderna: *El túnel* (1948), *El mundo alucinante* (1969), *Gran Sertón* (1956) o *Diario de un hombre humillado* (1987). Krysinski señala que el discurso subjetivo, en la modernidad, “toma la palabra para desestabilizar las ideas recibidas” (199). Yo planteo, sin embargo, que la novela subjetiva posee esa función —o esa capacidad— como un ideal pero no como verdadera función, en la medida en que —serpiente que se muerde la cola— puede no ser capaz de desestabilizar una de esas ideas recibidas: justamente la idea recibida de la novela así entendida —subjetiva, individual, un acto de afirmación sobre el mundo—, vuelta entonces no una posibilidad de acción sino una forma establecida dentro del repertorio. Esto, desde luego, merece una discusión mucho más extensa.

parece conocer el sentido de dicha información. El carácter *débil* del narrador, no obstante, se hace aún más patente en un ejercicio que deliberadamente torna explícita su condición limitada, falible: al término de los capítulos “a)” y “c)” el narrador indica que, en lo que lleva dicho hasta esos momentos, se han incluido varias mentiras (37-8, 69), mentiras que apuntan a un narrador consciente de que su discurso no puede ser más un discurso sólido y coherente de principio a fin, al que el lector puede entregarse de forma confiada e ingenua.¹⁵ Al contrario: el narrador subraya precisamente que no sólo es un vehículo transparente para representar una historia, sino que lo representado también es la acción de narrar.

Más adelante abundaré en la importancia de las “mentiras” del narrador de *Los esclavos*; por ahora, conviene señalar que, como si se ajustara mejor a la radicalidad del naturalismo, Chimal elude la trama cerrada y complaciente, centrada en el aplazamiento de una escena climática prometida desde el principio,¹⁶ y en cambio *desubica* el final de su novela. Donde Clavel, por ejemplo, hilvana una novela que desde el principio —por su condición de confesión por parte del narrador, por su alternancia monótona de capítulos narrativos y capítulos reflexivos, por su empleo casi sistemático de enunciados anafóricos y catafóricos al inicio y al final de los capítulos— postula la existencia de una información oculta y

¹⁵ Piénsese al respecto en las lecturas que han suscitado las tres novelas: mientras que las de Clavel y Alcocer han generado —más allá de los juicios— interpretaciones similares, la de Chimal provocó lecturas tan contradictorias como la de López Villamar —quien halló en *Los esclavos* una metáfora que denuncia la condición esclavizada de todos los mexicanos— y la de Sánchez Prado —quien incluso sugirió para la novela un carácter fascista.

¹⁶ El naturalismo a la Zola pedía una novela abierta que, en su búsqueda de conocimiento, no se sujetara a las demandas de claridad y suspenso por parte del público. Clarín llegó incluso a señalar: “La novela [...] necesita no tener esos artificiosos nudos y desenlaces, que pueden demostrar mucho ingenio (como en otra esfera lo demuestran los acrósticos), pero que no son esenciales, ni convenientes siquiera, en la obra que tiene por objeto representar con propiedad y exactitud el movimiento de los sucesos sociales” (76). Véase también Schlickers (35).

privilegiada que ineluctablemente terminará por revelarse en tanto función única de la narración, Chimal descompone la estructura lineal: los capítulos “b)” y “d)”, al presentar desorganizadamente elementos pasados y futuros de lo que se había narrado antes, obligan a una relectura de “a)” y “c)” en tanto imágenes congeladas, que el receptor tendrá que articular, o incluso, antes que eso, tendrá que decidir si son verdaderas o falsas. Pero más aún: donde Alcocer hace de su novela un surtidero de información, los datos necesarios para poder llegar a una escena climática final en la que confluyen y se anudan artificiosamente todos los motivos desperdigados en el texto¹⁷ —el encuentro final entre el padre De la Cruz y Sacramento Santos—, escena que en su excesiva planificación anula el posible espíritu exploratorio, epistemológico y revelador de “profundidades oscuras” que la novela prometía, Chimal ubica el final cronológico de sus dos historias —justamente lo ocurrido “Años después”— no al final del libro sino en el centro, ilustrando con ello lo que Piglia había apuntado como rasgo principal de la novela corta: “Retomando la diferencia entre el cuento y la *nouvelle*, digamos que esa diferencia tendría que ver con el lugar del final, porque el final, en el caso de la *nouvelle*, no coincide, como en el cuento, con el final mismo de la historia, sino que está puesto en otro lado” (204). En *Los esclavos* el final está puesto, justamente, en el lugar donde el secreto, más que revelarse, se hace presente, aunque en ese momento el lector no lo sepa del todo: al situar el final ahí, a la mitad del libro, Chimal aparta su novela de la lógica causal donde el pasado determina, justifica o explica cabalmente el futuro de los personajes y donde éste, con lógica, tiene que ir —como ocurre en las novelas de Clavel y Alcocer— al final del texto como consecuencia prevista e ineludible de lo anterior. Porque además, Chimal corta deliberada-

¹⁷ De la misma manera que Clavel: en *Las Violetas* la escena climática final —enfáticamente climática— narra el encuentro del protagonista con Horacio, hermano de Felisberto Hernández y representante de una especie de secta mundial de fetichistas.

mente las amarras entre las dos historias previas (Marlene/Yuyis y Golo/Mundo) con “Años después”: al término de la lectura se comprende que los protagonistas de “Años después” son Yuyis y Mundo en efecto mucho tiempo después, cuando ya no se llaman así y cuando habitan un mundo totalmente distinto al que habitaron. Esto se comprende, sin embargo, sin que el autor proporcione tampoco certezas al respecto: lo que hizo Chimal, en vez de enfatizar los nexos, fue retirar las pistas, pero no para construir un misterio en el capítulo central,¹⁸ sino para indicar que, aunque se trate de Yuyis y Mundo, la intención del libro, en vez de trazar líneas causales de las historias principales hacia este capítulo, consiste en cortar esas líneas: aislar el capítulo central como una imagen final insertada no obstante a la mitad del trayecto.

He pretendido hasta ahora trazar similitudes estructurales en las novelas de Clavel y Alcocer, mismas que —junto con otros rasgos formales comunes que se analizarán más adelante— parecen apuntar a una estandarización de la novela. Con esto aludo a un fenómeno más o menos reciente que comienza a ser estudiado a profundidad: el de la ubicuidad del mercado editorial que, según Luis Cárcamo-Huechante, Álvaro Fernández y Alejandra Laera, parece “afectar todas las áreas de la cultura” (13)¹⁹ y que, si bien no ha de ser observado únicamente a través del filtro pesimista de la escuela de Frankfurt —puesto que en algunos momentos, como en el modernismo o en los inicios del *boom*, representó

¹⁸ Dados los pocos personajes de *Los esclavos*, sería muy difícil pensar que los dos personajes de “Años después” fueran otros que Yuyis y Mundo, como sería muy aventurado conjeturar que se tratara de dos personajes nuevos en la novela, sin contacto ninguno con las dos historias centrales.

¹⁹ Véanse para esto desde trabajos clásicos como el de Rama, hasta algunos más recientes, como el de Barrera, o el de Laddaga. De la misma manera, pero como un síntoma, puede consultarse la “Introducción. Del 68 a la generación inexistente” de González Boixo, donde irreflexiva y explícitamente se propone el “éxito” como el único parámetro que decida inclusiones y exclusiones a la hora de trazar un panorama de la narrativa mexicana reciente.

una oferta de libertad frente a las restricciones y heteronomías impuestas por el Estado—, sí termina modelando un repertorio formal estandarizado frente al cual la única variante posible de una novela a otra será el tema. Así lo subraya Alejandra Laera:

En una pequeña nota a propósito del Premio Clarín de Novela [...] puede observarse cómo se sienta el estándar de los criterios de selección: “En las distintas ediciones, los jurados [...] han premiado obras con temáticas variadas, centradas en tópicos tan diversos como la corrupción, las crisis sociales, la inmigración, la sexualidad, la identidad y el terrorismo de Estado, respondiendo al espíritu plural del premio”. Este listado que es fácilmente verificable al ver las novelas ganadoras, responde, únicamente, a un criterio temático que reproduce la agenda de los temas de moda en clave idiosincrática. La pluralidad —otra condición de la agenda— no se vincula con un aspecto ni estético ni formal ni estilístico [...] sino simplemente temático [...] ¿Acaso ese estándar supone una transmisibilidad, una comunicabilidad de los contenidos a un público masivo [...]? Parecería que hay ciertos rasgos formales vinculados con la estructura del relato (como la organización cronológica o los puntos de vista en la recuperación de la historia) que muchas veces acompañan, dándole relieve, a una escritura rápida (53-4).

Laera remarca que esta estandarización afecta ya no únicamente a las prácticas sociales de los autores sino, sobre todo, al “orden más específicamente literario (un tono, un tema, una organización que podrían ser premiables)” (62). Que en un artículo sobre Clavel se escriba que una de sus novelas anteriores remite a “*the novels of the Boom in its use of techniques such as plot fragmentation, shifting perspectives, and stream of consciousness*” (Lavery 1053) [las novelas del Boom en el uso de técnicas como la fragmentación de la trama, perspectivas cambiantes y flujo de la conciencia] parece confirmar involuntariamente la existencia de un repertorio de técnicas consolidado y, sobre todo, legitimado por la generación del *boom* mediante el cual se pueden facturar novelas cuya variación principal recaerá en el tema.

Si se articula lo anterior con lo que se ha señalado sobre la capacidad epistemológica de las novelas, podríamos aproximarnos a una noción —o más bien un empleo— de cierta forma fija de la novela como vehículo privilegiado en la actualidad para enfrentarse justamente a temas problemáticos. Me refiero a que, como estudiara Michel Foucault, desde el siglo xviii los discursos para encarar lo monstruoso fueron variando, del discurso biológico-jurídico al discurso jurídico-moral,²⁰ y ahora cabría la pregunta de si la literatura —sobre todo la novela, o cierto tipo de novela— es uno de los nuevos discursos para generar conocimiento sobre lo monstruoso, lo anómalo, lo perverso y de esa forma gestionarlo socialmente. La pregunta incluso vería reforzada su pertinencia si se recuerda que la novela naturalista hispanoamericana, como señala Schlickers, tendió a cierto voyeurismo social, a un afán de representar la alteridad —muy a menudo la alteridad sexual— para de ese modo exorcizarla y controlarla (386). Ahora bien, si se atiende a lo dicho por Luis Cárcamo-Huechante en un estudio sobre la recepción del novelista peruano Jaime Bayly, parecería claro que la esfera frente a la que cobran toda su significación ciertas producciones simbólicas contemporáneas no es la esfera epistemológica o científica, sino la esfera del mercado, hábil para consumir incluso “las diferencias sexuales en la heteronomía de [la] intensiva circulación [...] El régimen libremercadista ha sido capaz de acomodar lo excéntrico a su interioridad como sistema” (100). De atenderse esta posibilidad, tendría entonces que hacerse caso de la reflexión contemporánea sobre las sociedades posdisciplinarias, donde productos tales como las novelas, junto con muchos otros, se han integrado a un sistema que produce y comercia no conocimiento sino estimulación. Una de las teóricas más notables a este respecto, Beatriz Preciado, lo plantea en estos términos:

²⁰ Véanse sobre todo los capítulos 3 al 5 de *Los anormales*.

Este capitalismo caliente [a partir de la segunda mitad del siglo xx] difiere radicalmente del capitalismo puritano del siglo xix que Foucault había caracterizado como disciplinario: las premisas de penalización de toda actividad sexual que no tenga fines reproductivos y de la masturbación se han visto sustituidas por la obtención de capital a través de la regulación de la reproducción y de la incitación a la masturbación multimedia a escala global. A este capitalismo le interesan los cuerpos y sus placeres (*Pornotopía* 112-3).²¹

En un estudio ya incluso anacrónico — anterior al auge de internet —, Brian McNair resaltó la multipresencia de lo sexual en la esfera mediática contemporánea, desde el cine, la televisión y la música hasta la prensa de todo tipo y los libros (23-4). Ahora bien, para el caso de las novelas que nos ocupan, no se trata de resaltar un contenido característicamente sexual que funcionara como estimulante en la lectura —de hecho, como veremos más adelante, en Clavel y Alcocer las escenas sexuales son por lo general eufemizadas—, pero sí de remarcar, por lo pronto, el carácter *seductor* que autores y críticos han observado en ellas. Me parece sintomático en este sentido cómo, en una reseña sobre *Las Violetas*, el crítico comenzara por indicar el perfil perverso y terrible del protagonista para, no obstante, agregar de inmediato que el personaje le resulta “odioso, claro, pero [que] no deja de ejercer fascinación” (Lomelí 8).²²

²¹ En su estudio central sobre el tema, Preciado agrega: “El biocapitalismo contemporáneo no produce ‘nada’, excepto la propia especie [...] Consumimos aire, sueños, identidad, relación, alma” (*Testo* 44).

²² Clavel apuntó en sus reflexiones sobre el género de la novela que le interesan las “estrategias de *evasión-sedución*” y una escritura que “persigue la doble intención de mostrar ocultando, de *incitarnos* con sus guiños, de *susurrarnos* al oído ‘sígueme por el túnel’” (“Novela” 154, cursivas mías), de la misma forma que Alcocer, en la entrevista ya citada, le dio a la posible función epistemológica de la escritura, como meta última, la de “seducir a los lectores” (Alejo impreso.milenio.com). No creo innecesario recalcar cómo la estructura de ambas novelas, que retarda la emergencia ineludible de la escena climática, constituye también una técnica de seducción para atrapar y retener al lector.

Sin embargo, más allá de las declaraciones de los autores y las lecturas de los críticos, hay en las novelas de Clavel y Alcocer un elemento que permite perfilar con más claridad el carácter *seductor* de los textos, y frente al cual la novela de Chimal marca sensibles distancias: la estilización de la perversión. Escribe Roudinesco:

Todas las grandes mitologías contemporáneas relativas al complot, la conspiración o la impostura organizada tienen que ver, sin la menor duda, con una actualización espontánea de la noción de perversión, reelaborada según el antiguo eje del bien y del mal, de lo divino y de lo satánico. En consecuencia, nunca los verdugos han fascinado tanto a escritores y periodistas, preocupados ahora por desvelar sus infamias (215).

Resulta notable cómo en las novelas de Clavel y Alcocer los actos perversos de sus protagonistas se ven inscritos, de manera idéntica, en una práctica ritualizada, en el ejercicio de una especie de secta o cofradía que, llevado al extremo, rozaría los alcances de una conspiración mundial. En *Las Violetas* el protagonista plantea la perversión como un asunto de “iniciación”, “entrenamiento” y pertenencia a un círculo de iniciados,²³ quienes depuran un arte inscrito en la estela prestigiosa del asesinato de De Quincey, el suicidio de Stevenson o el malditismo generalizado de Baudelaire:²⁴ entre los ritos de paso de tal cofradía, la lectura de Nabokov —cuya *Lolita*, sin embargo, los iniciados no leen como novela sino como las confesiones directas del “profesor Hum-

²³ Así, Klaus Wagner le dice a su socio, el padre del protagonista: “No debes preocuparte, Julián. Tu hijo es de los nuestros” (21).

²⁴ Tan es así que, como parte de los ritos de iniciación, se incluye la lectura de Felisberto Hernández, a quien se presenta, no obstante, como autor de obras sumamente misteriosas, difíciles de conseguir —“con gran dificultad conseguí un libro impreso en 1947 en una librería de viejo perdida en el centro de la ciudad” (38), dice el narrador—, siendo que los textos de Felisberto se compran desde hace mucho tiempo en cualquier librería, o por internet, sin mayor problema.

bert” (45)—, el conocimiento de las imágenes de Bellmer y, en fin, una trabajada parafernalia académico-artística en torno a las muñecas de tamaño natural que no sólo contrasta enormemente con el mundo real de la industria de las muñecas de plástico —un mundo pedestre, concreto, a un golpe de *mouse*—,²⁵ sino que deriva al final en una auténtica cofradía, la Hermandad de Adoradores de la Luz Eterna, descrita como una conspiración de miembros “diseminados por todo el planeta” (123). En “El tercer grado”, Alcocer narra también no una historia singular sino una que se inscribe en el espacio más amplio de la cofradía, del club de *connaisseurs*, construido en principio como una cadena de aprendizajes encabezada, según sus miembros, por el mismo Jesucristo, para quien, en la estampa que lega el padre Fitz al padre De la Cruz, el niño sentado en sus piernas sería un “hermoso niño” (14). Esta cadena de transmisión cuenta además con su reglamento: los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio, de donde extraen la técnica, luego sexualizada, de los grados de obediencia. Es cierto que, en este caso, la “sociedad secreta” o el “oscuro pacto” (43) parecen más justificados, al tratarse de una de las estrategias más recurrentes en las prácticas de abuso sistemático en el ámbito eclesial; sin embargo, el recuento de los episodios en la mente del protagonista hace siempre énfasis en los rasgos que, en tanto secta de iniciados, *dignifican* sus costumbres.²⁶

²⁵ Incluso en un momento el protagonista dice que algunos “ignorantes” confundieron las muy sofisticadas muñecas que él producía con las “muñecas inflables que pocos años antes habían empezado a circular en los mercados” (44) pero que los precios los hacían comprender la diferencia, siendo que lo que se vende en la actualidad son muñecas exactamente como las que producen los personajes de *Las Violetas*, y cuyo precio, a la mano de su sofisticación, oscila entre diez y treinta mil dólares. Véase la página de *Real Doll*.

²⁶ Cuando el padre Fitz ya se ha ido, al padre De la Cruz —un niño angustiado e insomne— se le ocurre “empezar a practicar los grados de obediencia de san Ignacio. Muy pronto se hizo popular su método. Todos los que estaban en eso conocían los códigos y los ejercían en sus distintas escalas, ya fuera como obedecidos u obedientes dependiendo de con quién se encontrarán” (31, cursivas mías).

Lo que se construye, por tanto, al concebir y narrar de esta forma las perversiones de los personajes no es un examen, una verdadera indagación en sus subjetividades, sino entramados fascinantes, seductores y, en la actualidad — como indicaba McNair, o como apunta también Roudinesco —, proliferantes; entramados que para ejercer su poder encantador echan mano de la mitología de la erudición, la elegancia y la exquisitez, o bien de la mitología de la conspiración y el complot. También, no obstante, necesitan *enemigos*, para no perder de vista que es de perversiones de lo que se habla: en este sentido resultan tremendamente significativas las voces de Ernesto Domínguez y de Lomelí, con respecto a Clavel, y del propio Alcocer sobre su novela, al insistir en imaginar fantasmagóricos censores, supuestos prejuicios o incluso un “mundo de [...] mojigatería políticamente correcta, de las monjas católicas y las monjas comunistas” donde resultaría muy complicado no tanto escribir sobre perversiones sino “la publicación, la distribución, el que alguien comente la obra” (Lomelí 8).²⁷

A la estilización de la perversión, que necesita de la imaginaria mirada normativa de las “monjas católicas y comunistas”, Chimal responde con dos historias que desdibujan justamente la artificiosidad extrema de lo perverso. Las “mentiras” a las que se aludió arriba cumplen también esa función: restan fascinación a unas historias que hasta ese momento parecían modelaciones extremas de lo perverso y decepcionan una lectura estándar que buscaría precisamente la *perfección* del mal. Tal *perfección* resalta aún más en la historia Golo/Mundo, que hasta antes de la revelación de las mentiras simulaba una ilustración ejemplar del ámbito de las cofradías: un espacio de refinamientos, una radical intelectualización de la relación sadomasoquista, un mundo

²⁷ Es verdaderamente llamativo que se hable de tal dificultad para difundir una novela siendo que *Las Violetas* ganó un premio internacional; de las tres aquí estudiadas es la que ha merecido más comentarios críticos; además, fue presentada en sociedad acompañada de una instalación, un *performance* y una exposición de fotografías; e incluso aún mantiene una página web oficial promocional, donde se incluyen varias reseñas, todas elogiosas.

de fiestas de amos exquisitos —altos jerarcas del clero, políticos poderosos, actrices—, hastiados de haber probado tantas y tantas perversas delicias y que siempre parecen estar más allá de todo cálculo, de toda previsión, como encarnaciones ideales de la mitología de la conspiración, del poder oculto.²⁸ *Los esclavos* parece muy consciente de tales mitologías: así, también incluye el rasgo de que la perversión se hereda, se transmite por discipulado y que los mejores maestros del mal son, como en Clavel y Alcocer, los refinadísimos alemanes.²⁹ Pero en Chimal la representación de la extrema estilización de la perversión es deliberadamente eso, una representación: así lo prueban no sólo las “mentiras” que se encargan de desdibujarla, sino lo enfático de ciertos escenarios, adjetivados por Chimal para aludir a lo *kitsch* que contienen. Así, el “cuarto de torturas” de Golo incluye también —puesto que a veces ahí “le da a Golo por escribir”— una “mesa de madera *del siglo XVII o XVIII*, provista siempre de papel *hecho a mano, tinteros de metal y auténticas plumas de ganso*” (64, cursivas mías);³⁰ y sobre todo, el final de la historia de Golo, que revela lo profun-

²⁸ Véase por ejemplo el episodio donde Golo escribe una página sobre su condición de amo supremo, inigualable, pero después la rompe, “orina en ella o se la da de comer a Mundo. Nunca ha de subestimarse la importancia de los actos arbitrarios” (49).

²⁹ Es digno de resaltarse este rasgo, deliberado en Chimal al parodiarlo en tanto *kitsch*, pero presente también en Alcocer y Clavel. En ésta, el maestro es Klaus Wagner; en aquél, el padre Sebastian Fitz. En Chimal, Golo escribe sobre “sus maestros en las artes de someter o quebrar la voluntad, así como de infligir placeres mayoritariamente intolerables” para aludir inmediatamente a Uwe, “alemán gigante y delicioso”, especialista en hipnosis silente” (55) y para referirse después al doctor Hertz, quien supuestamente castra a Mundo, a petición de Golo, como si fuera un gato (68). Chimal lleva este rasgo a grados extremos: enfatiza notablemente lo refinado, lo elegante de tal cofradía de estetas de origen alemán, opuesto explícitamente a lo “vulgar” (57) y hermanado con un manejo sabio de distintas “técnicas” (58). No deja de llamar la atención cómo lo alemán —reducido a dos de sus generalizaciones identitarias más tradicionales: el nazismo y la perfección técnica— se convierte en un objeto estándar para representar aquello que es al mismo tiempo lo perverso radical, lo abyecto, y lo más refinado y depurado.

³⁰ Véase también otra escena *kitsch*: Golo escribe un “poema” sobre dominación, Mundo —su esclavo— le sugiere quitar una palabra y Golo le responde: “¿Qué no viste que es un poema? Si le quito palabras no mide el verso lo que debe medir” (141).

damente *kitsch* y espectacular³¹ de su ejercicio de dominación: una vez que ha echado a Mundo, y que se deja claro que no es ni mucho menos el primer esclavo al que echa de su casa y de su vida, se pregunta si no “habría algo, un rasgo de carácter, una posibilidad de aquel pobre idiota que Golo no hubiese llegado a conocer”; ante la duda que erosiona su pretendida perfección como amo, como ser superior, Golo se responde con una patética salida massmediática: se imagina una “música sentimental, ligera y pretenciosa, como la que acompaña a las lecciones de vida y las revelaciones sentimentales en el cine o la televisión” (146).

Es sólo aparentemente paradójico que, para hacerse atractivas y seductoras, las novelas de Clavel y Alcocer recurran a un discurso literario convencional, institucionalizado, que encarna sobre todo en rasgos estándar de estilo y en un empleo recurrente del eufemismo. Me refiero, por una parte, a un reforzamiento de lo literario en tanto aquella esencia que resulta de la depuración de la escritura de todo contenido político, ideológico o, en términos más generales, extratextual, esencia que entonces queda reducida a lo estilístico, a lo elegante de un estilo que enfatiza una retórica convencional —como marca justamente de lo literario, lo artístico— al servicio de un relato sencillo.³² Desde esa posición el eufemismo se presenta como rasgo *seductor* por cuanto se erige como el discurso apropiado para hablar de lo perverso pero

³¹ Con este término me remito al famoso libro de Debord *La sociedad del espectáculo*.

³² Encuentro varias muestras de esta posición en distintos ejercicios críticos recientes sobre literatura mexicana. Sara Sefchovich apunta, por ejemplo, que tras el 68 se dio una época de “experimentación técnica que dio lugar a un camino cerrado, hermético” y que después “una vez más la novela busca sencillez en el relato y quiere contar una historia” (51-3); en un artículo sobre la literatura mexicana de la última década del siglo xx, José Carlos Castañeda escribe: “Diseminación es una palabra que define bien el rumbo que ha tomado la nueva narrativa. No existen movimientos ni corrientes profundas, acaso sólo la voluntad de contar una historia. Tal parece que el gusto por el [sic] experimentación, *afortunadamente*, quedó atrás” (490-1, cursivas mías); Tomás Regalado López, en un ensayo sobre el *crack*, tacha los varios cuestionamientos críticos sobre la “posible utilización mercadotécnica” del *crack* como algo “totalmente ajeno a su *esencia literaria*” (144, cursivas mías).

manteniendo las garantías de lo artístico: asegura al consumidor un *tema* atractivo desarrollado con una escritura cabalmente *literaria*. Que el padre De la Cruz en la novela de Alcocer decida evocar el episodio cuando el padre Fitz lo sedujo siendo niño en términos estricta e inexplicablemente eufemísticos —puesto que se trata de un momento de introspección, de indagación en su memoria y su conciencia, donde podría hacer a un lado los pudores o las elegancias—, o que Julián Mercader, el protagonista y narrador de *Las Violetas*, en un supuesto ejercicio privado de confesión, eluda precisar su mayor acto perverso, lo que le hizo a su hija, y en vez de ello construya el capítulo más estilizado del libro, tendiente a una refinada ambigüedad,³³ no hace más que subrayar el hecho de que lo eufemístico en ambas novelas cumple una función no moral sino espectacular: el eufemismo como elegancia, como sutileza, como destreza escritural que garantiza el carácter literario de los textos, y que convierte a la violencia, al estetizarla, en un bien de consumo.³⁴

No de otra forma se presenta el tratamiento de lo privado y su conversión en objeto espectacular y seductor en *Las Violetas* y “El tercer grado”. Como hemos visto, varios comentaristas de ambas obras han dado por hecho que sus personajes y acciones

³³ Es el capítulo 11, donde se supone que por primera y única vez Mercader confesará la verdad. El capítulo está escrito —de manera excepcional en el libro— en párrafos-versículos sin puntuación que terminan *poetizando* la escena y, de esa manera, eludiendo la confesión.

³⁴ Lo confirma sin deliberación otro comentarista de *Las Violetas* —en una reseña titulada sintomáticamente “Cuidado, lectura placentera y pecaminosa”—, para quien Clavel “solapa” a su personaje “escribiendo con un lenguaje poético (a veces un poco enredado) de manera que sublima lo que, quizá escrito o sentido de otro modo, podría ser sólo una cochinada” (Lino 7). Pero más que esto, me interesaría añadir algo sobre el eufemismo privilegiado de *Las Violetas*: las vaginas son siempre flores, “madreselvas” o propiamente violetas, lo que no deja de remitir al sistema metafórico del modernismo, que —en parte ahí sí por pudor: las “monjas católicas, comunistas” o porfirianas tenían un peso mucho mayor— institucionalizó dicha analogía, pero que además lo hizo en muchos casos —piénsese en Efrén Rebolledo, o ejemplarmente en Bernardo Couto— para poder hablar de perversiones, de tentaciones erótico-destructivas de hombres poseídos por el deseo.

son perversos, y que, dada tal perversidad, los textos se plantean como exploraciones de sus facetas oscuras. Pero los comentaristas no han visto visiones: los libros de Clavel y Alcocer así están concebidos, sin nunca poner en tela de juicio la etiqueta social de “perversos” para sus protagonistas, asignando una posición implícita en los textos que hace aparecer la noción de la ley y que de entrada enjuicia los actos de los personajes, puesto que es ese carácter *prohibido* de sus actos lo único que los hace dignos de ser observados por los novelistas y ofrecidos a los lectores.³⁵ Esta concepción no sólo implica una limitación al posible desarrollo de los personajes —son entidades fijas, asignada su identidad perversa de una vez para siempre—, sino también, y más importante, la posible inscripción de ambas novelas en la tendencia contemporánea de la exhibición de lo privado, de la reglamentación de la intimidad no para subsumirla en el imperio del pudor inmovilizador sino para airearla en el mercado —“el dispositivo a través del que la vigilancia se transforma en espectáculo y, por tanto [...] en fuente potencial de producción de placer y de capital” (Preciado, *Pornotopía* 207)—.³⁶ O como lo plantea Roudinesco, en un apunte que remite fuertemente al formato de *confesión*, o más bien de representación de la confesión, en las novelas de Clavel y Alcocer:

En la actualidad los pacientes son llamados a exponer públicamente su caso, convirtiéndose así en los expertos de sus propias patologías y de su sufrimiento. Por eso arrastran diagnósticos que a su vez

³⁵ Me remito a Foucault, quien en su “Prefacio a la transgresión” planteó la transgresión no como un elemento de un par dialéctico (prohibición/transgresión), no como un contenido ético que se opone a lo permitido ni tampoco como un acto que separa ni rompe nada: hace emerger —hace existir— la diferencia, la noción de diferencia. En Clavel y Alcocer la perversión existe casi naturalmente en tanto opuesto perfecto de una ley jamás enunciada pero siempre latente; en Chimal prácticamente no existe la posición de la ley, la mirada que evalúe el comportamiento de sus personajes.

³⁶ Añade Preciado: “La literatura, el cine, la televisión, Internet, el cómic, el videojuego, etcétera, desean la pornografía, quieren producir placer y plusvalía pornográfica sin sufrir la marginación de la representación porno” (*Pornotopía* 181).

sólo constituyen la expresión de una vasta tiranía de la confesión. Al mismo tiempo, como sabemos, los medios audiovisuales se han convertido, con el consentimiento de todos los protagonistas del gran espectáculo posmoderno de la autoexhibición, en el instrumento primordial de una ideología tan pornográfica como puritana. En todo el mundo, la telerealidad, género televisivo que muestra a personas reales en su intimidad, funciona como el nuevo psiquiátrico de los tiempos modernos (211).

De muy distinta forma opera el tratamiento de la intimidad en *Los esclavos*. Y no sólo porque, después de las referidas “mentiras” lo que aparezca sea no la perversión refinada, *diletante*, sino las apetencias y atrocidades más cotidianas de los personajes, en escenarios ya no atractivos sino monótonos, polvosos y familiares.³⁷ Más importante —decisivo en realidad para la novela— es la función que cumple el capítulo central, “Años después”. En él se narra cómo se juntan, en medio de una miseria atroz, una prostituta a quien golpea su proxeneta y un barrendero que tiene el cuerpo estragado, cruzado de manchas y cicatrices. Viven en una casucha en un barranco próximo a un cementerio. Ambos han rechazado las invitaciones —verdaderas tentaciones— a sumarse a algún culto, a alguna secta que les ofrecería la seguridad de una fe: en una situación extrema como la que habitan, se han resistido al canto de las sirenas simple y categóricamente, sin aceptar siquiera la compasión que les dirigen.³⁸ En cambio, se construyen

³⁷ En la línea Marlene/Yuyis se desdibuja el refinamiento perverso de Marlene al aclararse, entre otras cosas, que sus grandes y atroces proyectos fílmicos pornográficos son mucho menos frecuentes y menos atroces de lo que se había hecho suponer (37 y ss.); en la línea Golo/Mundo se revela no sólo que la historia entre ambos comenzó de la misma forma, cotidiana y anodina, como comienzan muchas historias de pareja, sino que las crueldades máximas a que somete Golo a Mundo, en vez de la elegante tecnificación, pasan más bien por un ámbito familiar: Golo hace que Mundo llame a su esposa, Andrea, y le cuente falsas historias sobre secuestros.

³⁸ Véanse los episodios de ambos con el poeta Abdalá Martínez, quien les lee su poema “Esclavo nacido” (84), y de la mujer con la cocinera de la fonda, “afiliada a algún culto que exige de sus fieles el buscar constantemente nuevos adeptos” (86).

un espacio verdaderamente privado. Es claro que en “El tercer grado” existe tal espacio — la habitación del sacerdote — y en *Las Violetas* también — la fábrica de muñecas y el cuarto desde el que el protagonista cuenta su historia —, pero en *Los esclavos* dicho espacio es conformado justamente a partir de rechazar toda intrusión y todo juicio, toda exposición. A los personajes de Chimal no les interesa ni que los juzguen como perversos (mientras que al padre De la Cruz y a Julián Mercader les resulta indispensable la existencia de una mirada — la de los así sea imaginarios miembros del club, de la cofradía, o la de los también imaginarios enemigos, censores — que les confirme su exquisita perversión) ni que les aplaudan por haberse liberado de sus respectivos amos — recuérdese que la prostituta es Yuyis, ya libre de la sujeción de Marlene, y el barrendero es Mundo, lejos ya de Golo —. Construyen su espacio en verdadera oposición a lo público, y además sin mayor deliberación ni conciencia: están lejos de los “preparativos” diletantes de sus viejos amos, también de los preparativos del sacerdote y del fabricante de muñecas: se mueven únicamente bajo el impulso del deseo y la solidaridad. Y en ese reducto íntimo ya no hay perversión. Quiero decir: no es que interese tachar a los personajes de Clavel y Alcocer de perversos, sino que a ellos mismos les interesa serlo, presentarse como tales. A los personajes de Chimal, en cambio, en medio de la suciedad extrema, con sus cuerpos golpeados y vejados, trabados en una escena sexual que incluye un *dildo* con “restos de mugre diminutos, endurecidos, ya imposibles de quitar” (86), ya no les interesa nombrar lo que hacen ni escuchar cómo lo nombran otros: su conquista no es la exhibición pública de sus fascinantes perversiones sino esa intemperie de lo privado frágil pero en vías de reconstrucción, el terreno de una libertad tremendamente ardua que los dejará solos en sus decisiones y responsabilidades.³⁹

³⁹ Véase mi texto sobre *Los esclavos*, “La insensatez”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALAS, LEOPOLDO (CLARÍN). *Ensayos y crítica (1881-1901)*. Madrid: Páginas de espuma, 2001.
- ALCOCER, ERNESTO. “El tercer grado de obediencia perfecta”. *Perversidad*. México: Destino, 2007: 7-60.
- ALEJO, JESÚS. “Historias de *perversos*”. Entrevista con Ernesto Alcocer. *Milenio* 16 nov 2008. Web. 8 abr 2011. <<http://impreso.milenio.com/node/7089672>>.
- BARRERA ENDERLE, VÍCTOR. “Entradas y salidas del fenómeno literario actual o la ‘alfaguarización’ de la literatura hispanoamericana”. *Sincronía* 1 (primavera 2002). Web. 3 abr 2011. <<http://sincronia.cucsh.udg.mx/alfaguar.htm>>.
- BEALE, SCOTT. “Honey Pie. A Mini Documentary About the Real Doll Factory”. *Laughing Squid*. Web. 14 abr 2011. <<http://laughingsquid.com/honey-pie-a-mini-documentary-about-the-real-doll-factory/>>.
- BECERRA, LUZMA. “Otra forma de estar en el mundo o la ciudad subterránea en ‘Los deseos y su sombra’ de Ana Clavel”. *Iztapalapa* 23.52 (ene-jun 2002): 245-59.
- BERGER, MORROE. *La novela y las ciencias sociales. Mundos reales e imaginarios*. Francisco González Aramburo, traducción. México: FCE, 1979.
- BESER, SERGIO. *Leopoldo Alas, crítico literario*. Madrid: Gredos, 1968.
- CÁRCAMO-HUECHANTE, LUIS, ÁLVARO FERNÁNDEZ BRAVO, y ALEJANDRA LAERA, edición. *El valor de la cultura. Arte, literatura y mercado en América Latina*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- CÁRCAMO-HUECHANTE, LUIS. “El camp(o) de lo gay y de lo travesti: Jaime Bayly y Pedro Lemebel en el mercado”. Luis Cárcamo-Huechante, Álvaro Fernández Bravo, y Alejandra Laera, edición. *El valor de la cultura. Arte, literatura y mercado en América Latina*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2007: 87-111.

- CASTAÑEDA, JOSÉ CARLOS. “Los noventa: los años intempestivos”. Manuel Fernández Perera, edición. *La literatura mexicana del siglo xx*. México: FCE-CONACULTA, 2008: 457-91.
- CHIMAL, ALBERTO. *Los esclavos*. Oaxaca: Almadía, 2009.
- CLAVEL, ANA. “La novela como género de incertidumbre”. Cristina Rivera Garza, edición. *La novela según los novelistas*. México: FCE-CONACULTA, 2007: 152-8.
- _____. *Las Violetas son flores del deseo*. México: Alfaguara, 2008.
- Cuadernos de bdsm. Pensamento Submisso*. Web. 2 abr 2011. <<http://pensamentosubmisso.wordpress.com/2010/02/15/cuadernos-bdsm>>.
- DALLACORT ZILLI, BRUNO. “BDSM de A a Z: a despatologização através do consentimento nos ‘manuais’ da Internet”. *CLAM*. Web. 22 abr 2011. <<http://www.clam.org.br/publique/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=5966&sid=21>>.
- DEBORD, GUY. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 2003.
- DOMÍNGUEZ CÁCERES, ERNESTO. “El poblado de la esperanza: imágenes del desierto como horizonte”. *Casa del tiempo*, vol. II, IV.16 (feb 2009): 19-30.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, CHRISTOPHER. *Antología de la narrativa mexicana del siglo xx*. México: FCE, 1996. T. 2.
- DON QUERUBÍN DE LA RONDA [Victoriano Salado Álvarez]. *Sobre la inmoralidad en la literatura*. México: Sucesores de Juan Pablos, 1909.
- FAZIO, CARLOS. “La Iglesia equipara el abuso sexual de un cura en Holanda con un accidente laboral”. *El País* 22 ago 2004. Web. 13 abr 2011. <http://www.elpais.com/articulo/sociedad/Iglesia/equipara/abuso/sexual/cura/Holanda/accidente/laboral/elpepisoc/20040822elpepisoc_2/Tes>.
- _____. *En el nombre del padre. Depredadores sexuales en la Iglesia*. México: Océano, 2004.

- _____. “El regreso del caso Maciel”. *La Jornada* 17 ene 2005. Web. 12 abr 2011. <<http://www.jornada.unam.mx/2005/01/17/019a2pol.php>>.
- FOUCAULT, MICHEL. *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*. México: FCE, 2006.
- _____. “Prefacio a la transgresión”. *De lenguaje y literatura*. Isidro Herrera, traducción. Barcelona: Paidós, 1996: 123-42.
- GARCÍA BARRAGÁN, MARÍA GUADALUPE. *El naturalismo en México*. México: UNAM, 1979.
- GARCÍA BERGUA, ANA. “El retorno de Ernesto Alcocer”. *La Jornada Semanal* 648 (5 ago 2007). Web. 12 abr 2011. <<http://www.jornada.unam.mx/2007/08/05/sem-ana.html>>.
- GONZÁLEZ BOIXO, JOSÉ CARLOS. “Introducción. Del 68 a la generación inexistente”. José Carlos González Boixo, edición. *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2009: 7-23.
- GORDON, SAMUEL. *Mito, fantasía y recepción en la obra de Alberto Chimal*. México: Universidad Iberoamericana, 2006.
- HERRERA, JORGE LUIS. “Escritora de deseos y sombras”. Entrevista con Ana Clavel. *La Colmena. Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México* 51-2 (jul-dic 2006). Web. 3 abr 2011. <<http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena%2051/Conversaciones/Ana.html>>.
- KRYSINSKI, WLADIMIR. *La novela en sus modernidades. A favor y en contra de Bajtín*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 1998.
- LADDAGA, REINALDO. *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- LAERA, ALEJANDRA. “Los premios literarios: recompensas y espectáculo”. Luis Cárcamo-Huechante, Álvaro Fernández Bravo, y Alejandra Laera, edición. *El valor de la cultura. Arte, literatura y mercado en América Latina*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2007: 43-65.

- LAVERY, JANE ELIZABETH. "Beyond the shadows of solitude: self, desire and (dis)embodiment in Ana Clavel's *Los deseos y su sombra*". *Modern Language Review* 102 (2007): 1053-68.
- LINO, MANUEL. "Cuidado, lectura placentera y pecaminosa". *La Plaza*, supl. de *El Economista*, IV.1283 (13 nov 2007): 7. Asimismo en <<http://www.violetasfloresdeldeseo.com>>.
- LOMELÍ, LUIS FELIPE. "*Las Violetas son flores del deseo*". *Confabulario*, supl. de *El Universal*, IV.206 (29 mar 2008): 8. Asimismo en <<http://www.violetasfloresdeldeseo.com>>.
- LÓPEZ VILLAMAR, RENÉ. "Entre el poder y el dolor. *Los esclavos de Alberto Chimal*". *Hermano cerdo: literatura y artes marciales*. Web 5 abr 2011. <<http://hermanocerdo.anarchyweb.org/index.php/2010/04/los-esclavos-de-alberto-chimal>>.
- McNAIR, BRIAN. *Mediated Sex. Pornography & Postmodern Culture*. Londres: Arnold, 1996.
- ORDIZ, JAVIER. "El naturalismo en Hispanoamérica. Los casos de *En la sangre y Santa*". *Anales de literatura hispanoamericana* 25 (1996). Web. 6 abr 2011. <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=52213>>.
- 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.
- PRECIADO, BEATRIZ. *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en Playboy durante la guerra fría*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- _____. *Testo yonqui*. Madrid: Espasa Calpe, 2008.
- RAMA, ÁNGEL. "El 'boom' en perspectiva". David Viñas, et al. *Más allá del boom. Literatura y mercado*. México: Marcha Editores, 1981: 51-110.
- Realdoll*. Web. 23 abr 2011. <<http://www.realdoll.com>>.
- REGALADO LÓPEZ, TOMÁS. "Del boom al crack: anotaciones críticas sobre la narrativa hispanoamericana del nuevo milenio". José Carlos González Boixo, edición. *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2009: 143-68.

- ROUDINESCO, ÉLISABETH. *Nuestro lado oscuro. Una historia natural de los perversos*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- SÁNCHEZ PRADO, IGNACIO M. “El síndrome de Golo”. *Tierra Adentro* 160 (oct-nov 2009): 74-7. Web. 27 abr 2011. <http://www.conaculta.gob.mx/tierra/images_cont/revista/151_180/PDF_revista/160/Fraguas.pdf>.
- SCHLICKERS, SABINE. *El lado oscuro de la modernización: estudios sobre la novela naturalista hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2003.
- SEFCHOVICH, SARA. “Una sola línea: la narrativa mexicana”. Karl Kohut, edición. *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la revolución*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 1995: 47-54.
- VILANOVA, ANTONIO. *Nueva lectura de La Regenta de Clarín*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- WOLFSON, GABRIEL. “La insensatez”. *Crítica* 133 (jul-ago 2009): 183-8.
- ZOLA, ÉMILE. *The Experimental Novel and Other Essays*. Nueva York: Haskell House, 1964.

DEL MARCO AL ESCONDITE, *MICKEY Y SUS AMIGOS*, UNA NOVELA CORTA DE LUIS ARTURO RAMOS

MARÍA ESTHER CASTILLO G.
Universidad Autónoma de Querétaro

*Los voyeurs se han multiplicado: aunque
espíara Pascaise, el voyeur no sería yo, sino
la misma Pascaise, que me espía mientras yo
la espío. Efectivamente...*

ALBERTO MORAVIA

Luis Arturo Ramos (1947) es un escritor cuya mirada irónica y escrutadora singulariza progresivamente toda su narrativa; la incidencia de un hombre que mira con la determinación del *voyeur*,¹ anima el título de esta colaboración cuyo propósito media entre la importancia de la poética autoral y la delimitación de un género literario: la novela corta.

El hombre que mira (1985), emulando no por casualidad el título de una novela de Alberto Moravia, nos conduce tanto a la peculiaridad de una poética, como a los códigos escriturales que reaniman el quehacer de un escritor para quien los géneros literarios establecen su propia demarcación referencial. Las estrategias de lectura dise-

¹ *Voyeur* tiene aquí un significado allende al gesto sólo cargado de pulsiones eróticas. Hay cosas —rostros, cuerpos, actitudes— que no se pueden *ver* porque convierten al sujeto de la mirada en un ser culpable, lo contaminan, lo atrapan, lo hacen participante de la atmósfera moral que rodea al objeto mirado. Este acento del mirar, recuperado a partir de Raúl Dorra (*La casa*), afecta directamente el texto de Ramos.

ñadas a través de la apelación discursiva dirigen la expectación de la mirada hacia un horizonte que conviene con la estructura de cada tipo de relato; el creador y el lector, al menos idealmente, concederían el interludio de una concretización ya estética o textual al ver el libro en su conjunto. La retórica de Ramos es enfática en la relación existente entre el autor y lector implícitos, es indudable que cuando escribe nunca pierde de vista este vínculo; la imagen de tal pareja es un hito que reaparece de forma singular en su narrativa, incluso puede corroborarse como motivo central en la novela anterior: *Ricochet, o los derechos de autor* (2007). Observando *a posteriori* la estructura de la novela citada, nos parece que la mirada del autor se sobreimprime fotográficamente en esta nueva propuesta cuyos personajes recrudescen la imagen caricaturizada. De aquí la mención que nos reenvía como lectores a la conjetura crítica de encontramos frente a un escritor en donde el origen de su mirada motiva y trasciende el continente que la enmarca.

La novela, genéricamente y antes de hablar de extensión o de características fundamentales, se ha encontrado a través del tiempo ante el prurito de la absorción de todos los demás —desde los géneros épico, trágico y lírico, hasta los ensayísticos o críticos—, y antes aún, dirían otros, ante la imposibilidad de distinguir y por ende nombrar, *eso* que se escribe. Para hablar del presunto límite (o zona fronteriza) entre la novela, el cuento y la novela corta, deberíamos considerar la ruta histórica de las tendencias, del ir y venir de los objetos escriturarios, que no se conforman sólo como una mera categoría editorial en respuesta a las condiciones culturales de una sociedad, sino ante el panorama cognoscible en la tradición del propio campo literario. Por una parte se nos dice que la finalidad estética y literaria (endógena), mediada por el contexto social (exógena), enmarca, aglutina y filtra las condiciones en las cuales se interpreta un texto literario (Bourdieu, *Las reglas*), por otro lado intuimos que la diferencia o el acto de diferenciar críticamente la intención de la escritura, sería el

resultado de conjeturar acerca de la introyección del otro a través del lenguaje literario como instancia primordial. Estas premisas interesan al considerar tanto la simulación o ilusión que se requiere para concebir a quien dice querer escribir una obra dentro del texto mismo, como el hecho de que el escritor persona haga un llamado especial para señalar una intencionalidad, que deberá confrontarse con la del texto y por ende con la del lector. Ramos en “Notas largas para novelas cortas”² dice *creer* en una absoluta intencionalidad genérica, una, que al poner en perspectiva la escena escritural de todo su imaginario, se extraña, deslinda y califica ese momento preciso, como un momento “epifánico”. Nosotros, con esa idea, iniciamos el trasunto de esta novela corta: *Mickey y sus amigos*.

LA FOTOGRAFÍA

Esta novela corta se divide en dos partes, la primera tiene el nombre del personaje “Nora Parhm” y la segunda, el de “Tobias S. Truman”. Un narrador que alterna entre la tercera y la primera personas les da vida a ambos; la exterioridad del narrador conviene a los hechos como un ojo cinematográfico que deja ver la historia de quienes ocuparon su sitio dentro de la botarga del famoso: Mickey Mouse en el mundo de Disneyland (Orlando, Florida). Para singularizar el relato de la primera parte, un *close up* apunta el objetivo de la cámara sobre el primer personaje, esta acción ya alude y condensa la idea del marco y del escondite, tenemos un

² Tomaremos en cuenta —con la distancia conveniente entre el creador y la crítica— las observaciones que Luis Arturo Ramos ha propuesto y que forman parte de la página que albergará esta participación, mismas que incluyen la motivación de la novela corta, *Mickey y sus amigos*: “Desde hace cerca de veinte años tenía en la cabeza una idea, que no un argumento, que sintetizaba sus alcances en un rotundo final. La protagonista, una negra de 1.30 de estatura, moría en brazos del narrador de la historia: un fotógrafo de un centro de atracciones...” (Ramos www.lanovelacorta.com).

nombre: Nora (Parhm), un seudónimo: Paula, y la denominación que anula y se sobrepone a su índole femínea: Mickey (no Minnie). La presencia del hombre que (la) mira y dispara el obturador detrás de la cámara sugiere otras figuras protagónicas: la suya, e inicialmente la del enano conocido por todos, con el nada casual diminutivo de Toby (cuya niñez se quebranta en el Asilo Harry S. Truman y empeora en la adultez al convertirse en un hombre alcohólico además de proxeneta), y que, antes de Nora, ocupara su lugar dentro del disfraz. Así pues, si la fábula del escondite progresa en su misma escisión, el ejercicio premeditado del autor debe aclararnos la necesidad de tal partición: la primera parte de la historia cierra con la mención de otro clic que, contrariamente a lo esperado, no proviene del hombre que mira. El cuadro escenográfico nos muestra una contingencia: Paula (Nora) se asfixia y muere dentro de la botarga del personaje Mickey, durante una mañana calurosa, rodeada de curiosos y sin escuchar la exclamación de un niño: “—Mira papá... Mickey Mouse es una negra... Clic, escuché después... Clic, clic, clic... Escuché muchas veces. Pero no era mi cámara. Lo demás alcanza la consistencia de los acontecimientos vistos a la distancia, como si le hubieran sucedido a alguien ajeno, que jamás fui yo” (103).

Pensamos que Ramos, entre la indecisión y la necesidad de una historia continuada en una segunda parte, decreta la incisión de un gozne discursivo: “Nueve meses después de la muerte de Nora, apareció una voz en su celular. *He resucitado. Descendí a los infiernos y estoy sentado en el bar de siempre. Mister M & M*” (107, las cursivas pertenecen al texto). Nuevamente la contingencia da lugar a otra anécdota, pero ésta ya pronostica un trasfondo que podemos calificar de “política del mal”, frente al cual se materializa el primer plano de la fantasía Walt Disney. La manifestación fársica en esa región del mundo que se proclama “infantil” se fractura con una muerte silenciada; la farsa se recrudece en la segunda parte para dar cuenta de una fisura más: Toby, en contubernio con el fotógrafo, maquina un soborno contra la empresa a partir de

las reveladoras imágenes de la muerte de Nora, pero, como es de esperar, será la empresa quien descubra e inculpe a los estafadores. En esta espectacular representación destaca más lo torpe y lo bufo de los personajes caracterizados que el hecho mismo del fraude. Cuando se cierra el telón, se consuma la postura del absurdo teatral recomponiendo los elementos rituales y mímicos, demenciales y alucinantes, al estilo de la comedia antigua o del teatro guiñol. Estamos ante la gran parodia del mundo representada ni más ni menos que en el paradójico marco de una “Ciudad Miniatura”, una en donde se esconden, recíprocamente, todas las “pequeñeces” de una cultura del espectáculo en donde el acontecimiento puede quedar como no acontecido en el círculo engañoso de la virtualidad.

Ramos, para mostrar corrosivamente la doble cara de la misma moneda: lo trágico y lo absurdo, o lo bueno y lo malo inherente al ser humano (Eros vs. Tánatos), manipula las anécdotas en paralelo, a través del narrador; el autor debe hacer coincidir el mecanismo del artefacto (la cámara) con el mecanismo de la trama; el artificio del clic celebra esta ejecución: quien se esconde debe salir a la luz, y quien se exhibe debe guardarse mediante el subterfugio, ya no del rostro en una fotografía sino de su deformación en la máscara. Así pues, el lector se encuentra ante un libro cuyo título es lugar para incautos, como cauto es el escritor que intenta llevarnos al sitio preciso en donde el absurdo exhibe su lógica ancestral.

Esta voluntad poética y retórica de caracterizar a los personajes mediante un código preciso, y mostrar así las paradojas del ser humano, precisa entonces de un narrador ante el dilema de no poder alienarse de la acción ni de la mirada. De aquí arranca la necesidad de continuar la intriga; el entrecruzamiento de verdades (Nora/Tobías) culmina en el sujeto que se pretendía testigo; la contingencia primero y la codicia después, lo ubican en esa encrucijada clásica, necesaria para revelar la mácula interna de la historia, al convertirse en la erupción ilustrada del verdadero

“enano” o la reducción humana más que física. Este fotógrafo, nombrado con diferentes apelativos: Jessie (por Jesús) o Wetty (por Wetback), actuando a veces como “ClarKent”, fiscaliza y es acechado por Toby, quien después de la muerte de Nora, lo espera (desde siempre, aunque ni él lo supiera) para exponerle el plan del chantaje en un lugar emblemático: una cantina de poca monta, ahí podemos mirar al enano resguardado por un “sombrecito a la Frank Sinatra; pero semejaba un Kojak pequeñito” (108). Si el espectáculo fuese sólo la plasmación de una parodia, ya podríamos adscribir la segunda parte de esta novela corta como un contra-canto, una metaparodia u oposición que inserta el segundo texto. La historia del hombre que mira la vida como asistir al teatro de marionetas y aquel quien recíprocamente es por nosotros mirado, nos invita a observar el acto escritural emulando la figura del grafógrafo de Salvador Elizondo.

EL FOTÓGRAFO

El movimiento lúdico —o el juego en donde el lector se implica— se establece gracias a los diferentes goznes de naturaleza irónica en donde el disimulo o la interrogante del engaño están previstos como estrategia textual: unos apoyan la caracterización de los personajes, otros el trazo escriturario y otros más el proyecto metaficcional. Los primeros goznes se destacan a partir de los acostumbrados paréntesis en la narrativa de Ramos —las “digresiones necesarias”—, que reaparecen aquí con su propia función retórica, “(lo consignaré más adelante)” (11) —el narrador advierte y elude (dice y no dice)— acerca de ciertas vicisitudes ocurridas a los personajes, incentivando la curiosidad del lector; la estrategia de los segundos es advertir el trazo de la mano que escribe, en donde se proclaman frases como la siguiente: “de eso escribiré más tarde” (34). Este tipo de intervenciones enfatizan el aspecto gerundial del escritor/fotógrafo/personaje, que al final necesita revestirse en el sujeto protagónico; mas el gozne en donde se consuma la

implicatura extrema y por ende metairónica, se revela a partir de declaraciones que señalan el matiz metaficcional que enunciamos arriba, y que ejemplificamos con este exhorto: “Hago esta aclaración para evitar que el lector me reproche una flagrante inconsistencia. Y el lector tiene razón: [las fotografías] son producto de un montaje a destiempo dominado y organizado por mi entera voluntad” (49).

Las marcas textuales de una literatura de “segundo grado”, cercanas a las tentativas ontológicas, proyectan gradualmente la (re) velada intención de la fábula. Al discurrir ostensibles instrucciones de lectura a través de las distintas formas del comentario, acotamos gráficamente los considerandos textuales que Ramos rubrica a raíz de su novela: *La mujer que quiso ser Dios* (2000), desde la aparición de esta larga historia acerca de la posibilidad del mito de los orígenes (con todas las implicaciones en torno a las diferentes caras del demiurgo: celestial y terrenal), la factura del testimonio —lúdico y transgresivo— deviene el rol mismo de la creación, una forma textual capaz de trascender la escritura misma al dotarla de una expresión adelantada, que transparenta ya pródigamente el proyecto metaliterario de Ramos.

Mickey y sus amigos, repite, exalta y restablece el sesgo irónico del autor incluso desde la consideración del procedimiento del citar(se) citando. La determinación de decir más de lo que se declara, de sobreponer comentarios, de empujar hacia adelante la historia que parece tan autónoma y que sin embargo, al conectar la atmósfera de la “Sonrisa de América”, somete al texto a la identificación de esas otras atmósferas ensayadas en su narrativa anterior, se somete asimismo a esas miradas (o lecturas) del otro, que fijan objetivamente la subjetividad de un posible yo incierto que se está fraguando dentro y fuera de la historia y que alcanza la triangulación irónica entre el objeto y el sujeto que mira y es mirado.

La necesidad del marco en la escritura de una novela corta (Sklovski), es eficazmente diseñado en la nominación de la

“Ciudad Miniatura”, la alegoría señala el escondite,³ el escondite señala tanto el encuadre del que manipula la cámara, como la misma grafía que enlaza las dos partes del libro. El fotógrafo presenta primero el marco de la anécdota de Nora/Paula como el personaje referido que anima a ese otro personaje: “Mickey Mouse”, y después el giro necesario en función de la acción próxima. Es decir, atendiendo a Schlegel, si de entrada la factura de la novela corta precisa de una idea fija, al reforzarse ésta, requeriría de un giro de función en la acción (Lacoue 125-7), así tenemos una detallada descripción de cómo el cuerpo se introduce y emerge de un puro disfraz, para con ello no sólo denotar y connotar el ahogo que significa habitarlo (un escondite real y un disfraz alegórico), también para indicar la necesaria saturación, o el matiz, de la imagen descrita. Al reseñar las acciones intermedias que sin ser causales sí modelan un temperamento y funciones actanciales, se da también cuenta del evento próximo en esa segunda parte. En el gozne entre las dos partes se transparenta el matiz como resultado de impregnar la imagen (el acto de revelar el daguerrotipo) del personaje dentro del disfraz que aquí reconvierte al agente que lo denuncia: el testigo narrador/escritor/fotógrafo es una auténtica vuelta de tuerca en el acontecer y en la atmósfera de la lograda: “Ciudad Miniatura”.

Al imaginar un sujeto Yo como agente presencial, que más que detestable es un yo incierto que juega a que se está fraguando en el estar siendo de la trama, se da la oportunidad de que el

³ La “Ciudad Miniatura” es alegóricamente un escondite (como anhelamos mostrar) en tanto se expanden ideas y procesos gráficos que no pueden reducirse en una sola metáfora. La alegoría proporciona movimiento a la interpretación en su búsqueda de sentido, así pues y a partir de esta convención, dicha miniaturización es una réplica y una crítica ácida del ser social y de la sociedad en su conjunto, autoriza el disfraz para silenciar los “malos olores” de este mundo, ergo: la fetidez de la botarga del personaje Mickey Mouse. Por otra parte, además de que todo acto fotográfico aspira a mostrar lo que es, permite también observar sin mostrar(se), ver sin conceder. La imagen del escritor, ahora fotógrafo, se autoriza como censor siempre y cuando permanezca detrás de la cámara/escritura, pero, ¿qué sucede al descubrirse? Éstos son algunos de los muchos significados que la espléndida factura de la “Ciudad Miniatura” concita —en tanto significante— para integrar el sentido del texto.

mismo personaje planteo la intriga como una paradoja entre lo que se silencia y lo que se denuncia. El oficio de tejer una malla en donde no sucumba la historia y hacer que el hilo de la trama funja como la materia prima, requiere de una especie de maquinaria con resortes que atraigan y suelten los diferentes hilos de un equilibrado movimiento, uno que muestre la inconsistencia del sujeto en su desvanecida identidad. Los actos de prestidigitación también responden al marco fantástico de aquel que llega al paraíso prometido, a la América del otro lado del río Bravo (o Grande), según las aventuras diseñen el acontecer que el narrador relata. Gradualmente, la videncia del fotógrafo se transforma en esa mirada que se introyecta al cobrar conciencia de que ya no todo consiste en observar, sino en encontrarse ante la mirada del otro; la ironía certera es la que lo constriñe en la encrucijada de dos niveles de valores. Es interesante observar que la escala de valores revelados en la historia sea equidistante a la supuesta preceptiva del género, la frontera que deslinde la zona de ambigüedades o indecisiones entre las polaridades literarias (novela/novela corta/cuento) resultará en aquello que contradictoriamente las une y las separa.

El afán de realismo y verismo en la historia reúne esas contradicciones, Ramos rodea a sus protagonistas con los antecedentes de vida imprescindibles para reflejar la atmósfera en donde éstos se mueven; en esta novela corta, a diferencia de los cuentos, el autor tiene que ensamblar tres elementos narrativos: anécdota, personaje y atmósfera.⁴ En la encrucijada de las vidas de Nora y Tobías, la figura de Jessie ensambla esos elementos al distinguirse en el juego donde él será el objeto y el sujeto que quería permanecer al margen de los acontecimientos:

Toby apareció en el pasillo apretando contra el pecho dos bolsas repletas de mercancías. Se detuvo al ver a Jessie recargado contra la

⁴ El cuento acentúa sólo uno de estos tres componentes, o es un cuento de personaje, de anécdota o de atmósfera.

ventana del pasillo [...] Era obvio que le costaba trabajo reconocerlo; pero Jessie no hizo nada para despejar sus dudas. Permanecieron inmóviles en la semioscuridad; cada uno sujeto a su propio papel [...] Jessie imaginó su decepción. Era él quien ganaba el papel protagónico en el escenario del pasillo y capitalizaba el efecto de su cuerpo apoyado en la ventana: una pierna sobre la otra a la altura de los tobillos; los brazos cruzados sobre el pecho, el estuche colgando libre desde el hombro, la tarde entera y los sucios cristales de la ventana, confabulándose para hacer de su presencia todo un espectáculo (138-9).

Atravesando la naturaleza de esa clase de fantasma de los otros dos (Nora/Tobías), Jessie hace que, en correspondencia con una imagen fotográfica, aquellos pierdan sus atributos para mostrar los propios como el único componente protagónico, que si bien se había librado del hecho de estar inmerso en una grotesca botarga, no se exime de soportarla en esta nueva investidura,⁵ su aparecer como imagen se mezcla entre el humor ácido y lo grotesco y por lo tanto resulta tan ilusorio como el personaje de Disney. El retrato del fotógrafo describe pomposamente su iconicidad, como si tal figura se deseara dejar al otro lado de un puente invisible que pudiese separarlo de la imagen de un sí mismo que quisiera exorcizar. Hay un territorio ominoso que quisiera pasar indefinible,⁶ escondido entre los rasgos aparentes de lo que se

⁵ Cuestión de transgresiones: Ramos hace que las figuras grotescas tengan una función especial como fenómeno límite de hibridación en el cual unas con otras se mezclan y enredan en una zona que más que heterogénea resulta peligrosa. Esta perspectiva la explica P. Stallybrass y A. White (*The politics*).

⁶ Julio Cortázar comenta acerca de lo ominoso y lo fantástico como características del cuento y la novela corta (él utiliza el término *nouvelle*), pero no así de la novela. Se puede confrontar la serie de afirmaciones al respecto en “Del cuento breve y sus alrededores”. Al calce de la cita, mencionar a Cortázar es importante cuando hablamos de Ramos, las coincidencias entre la estética y la ética en su proceder narrativo son evidentes; particularmente, al considerar las actitudes que caracterizan a sus personajes, pensamos que detrás de un ironista existe siempre un moralista. Por otro lado, las técnicas utilizadas para desarrollar la intriga y mantener el interés y/o el suspenso en el receptor se presentan de manera similar, considérese, por ejemplo, la colección de cuentos: *Los viejos asesinos* (1983) y en particular el relato “Cartas para Julia”.

representa, y que sin embargo, queda definitivamente expuesto al final del texto cuando el absurdo resuelve la trama y quedan integrados todos los fragmentos: las fotografías mismas dan fe del reverso de la historia cuando el fallido chantaje a la empresa reúne a Toby y a Jessie no como una amenaza, sino como la malograda imagen de un par de ladrones. De estafadores a embaucados, ambos forman parte de la representación que al principio decían querer denunciar.

La realidad de la “Ciudad Miniatura” se configura a manera de un álbum fotográfico que da cuenta de la ritualización de su universo. La siempre afortunada creación de imágenes hechas por Ramos, ahora se reconvierten a manera de clisés, éstos recrean gestos y movimientos que adquieren el valor propio de un nuevo encuadre dentro de los marcos escenográficos: si la idea del chantaje se fragua en una cantina, los movimientos finales del contubernio acerca de su “plan maestro”, suceden alrededor del cuarto de baño, así el propio sistema conceptual en donde gira la trama opera sobre una estructura de imágenes retóricamente definida. La nivelación del valor histriónico del burlador burlado, fija como centro de intercambio simbólico estampas de escenas que se pretenden escatológicas: segmentos de la parte inferior del cuerpo, recintos de uso tan común y privado como puede ser el retrete, transforman la vida cotidiana en metáforas y éstas en vida representada a partir del cuerpo. El cuerpo hace figura en la vida y en el arte, el cuerpo se aloja en los recintos, se exhibe en la plaza, se guarda en el aposento, pero es el punto neurálgico de miradas interiores y exteriores. El cuerpo física o genéticamente desproporcionado, o transformado a partir de la fatalidad, no escapa nunca a la mirada de Ramos que es proclive a mostrarlo con las reminiscencias de la mascarada barroca; reconocemos el acento irónico y ético de Quevedo, la correspondencia entre la realidad social y la figura deformante y deformada de Valle-Inclán (aunque surjan tras una veladura), en

esta retórica que enriquece su poética,⁷ pero ahora, mediante las nuevas imágenes de *Mickey y sus amigos*, se reconvierte y transforma el matiz de la llamada estética “posmoderna”.

El escorzo figura la inmersión en la cultura contemporánea en donde el hombre que antes sentía el impulso por buscar un momento vital, ahora se debilita y tiende a uniformizarse en una acción humana que no le beneficia. La sombra del grotesco roedor (Mickey) se reproduce por igual en el estafalario Toby y en el inerme Jessie; el ratón se entiende aquí en su reversibilidad, no es la ilusión ingenua que divierte a un público específico, sino la ilusión convertida en realidad maniquea, en el desvío de las cosas respecto de su existencia. La “Sonrisa de América” es el contrasentido que paradójicamente encadena la sonrisa con la mueca en los confines de lo real y de la fantasía. Ramos se ha decidido en esta ocasión por la violencia, ésta se vehicula a través de la imagen y su caída en lo real, en sí misma, y aunque la figura en tanto imagen no estaría ligada a la verdad ni a la realidad, como afirma Baudrillard: “La imagen es apariencia ligada a la apariencia” (85), siempre veremos que al afiliarse como mediación simbólica en un mensaje publicitario, los dispositivos ideológicos salen a la luz. La pertinencia de esta otra mediación ideológica a través de lo ficcional y sustentada por el acto fotográfico, revela que al final la imagen está ligada a una realidad al estilo de un *reality show*. La ilusión de la foto hacía de la imagen un acontecimiento singular, mostraba el “aquí ha sido” que afirma Barthes (*Cámara lúcida*) al destacar la sorpresa: el “punctum”, el testimonio de que algo había estado ahí y ya no estaba, provocaba una ausencia

⁷ Recordemos algunas imágenes: la ofuscación del protagonista y el aroma a pescado de su novia Paty en *Violeta Perú* (1979); Chicho y Felicidad en *Intramuros* (1983); la cuenca del ojo de Tirana en *Éste era un gato* (1987), la impotencia protagónica en *La casa del ahorcado* (1993); la indigente en “La señora de la fuente” (1996), Tiberiano y su vitiligo en *La mujer que quiso ser Dios* (2000); el disfraz del escritor, la sordera de su imperdonable lectora y el teporocho que se pasea fuera de la librería de viejo en *Ricochet o los derechos de autor* (2007).

cargada de nostalgia. Ramos, al decidirse por la violencia, ya no destaca la nostalgia, pero sí la sorpresa de la indiferencia.

El fotógrafo —*voyeur*— se convierte a sí mismo en imagen y es legible porque queda sobreexpuesto, contaminado, de su propio clic; la banalidad y la gravedad son mostradas al mismo tiempo para preguntarnos si nos damos cuenta de que no hay nada que ver o, por el contrario, tendríamos que ver detrás de cada espectáculo, que aquello que creíamos ser se desvanece.

EL CLIC FINAL A LA NOVELA CORTA

La imagen de una narrativa en plena zona fronteriza, requiere de esa distancia proveniente de una autarquía: el relato se desprende del autor y cobra importancia por sí mismo al mostrar una forma de vida, condición estética y mercado de bienes simbólicos, subrayados en ese traslado de la ilusión a la realidad y de la realidad a la ilusión. La traducción de una ideología cuyo criterio sociocultural expresa su necesidad de determinar al objeto estéticamente se infiere en la transacción discursiva del relato mismo. Acorde con el antropólogo Marc Augé (*El sentido*), existe un reconocimiento de la alteridad cultural, social, histórica y psicológica, cuando hay correspondencia entre la distancia del observador y lo observado, más la evidencia en sentido contrario de la interioridad del observador respecto a su objeto. La narración de Ramos, desde tal perspectiva, inserta esa alteridad a través de la presencia de los bienes simbólicos estadounidenses: el espectáculo de la empresa Walt Disney, pero también la actitud alerta y diferenciadora del que llega sin comprenderlos. Para mostrar el choque entre dos sistemas simbólicos a través de la palabra, los actos del habla deben ser muy selectivos. El contexto referido a partir de los registros idiomáticos impacta la forma de la novela corta, en tanto están presentes en la idea, en el marco específico y en el giro de la acción. En los tres casos los registros resultan coherentes al describir y vincular las figuras que

refuerzan la pura idea estrambótica del disfraz; así, el matiz del personaje Mickey se prolonga en las imágenes de los “Príncipes Encantadores”, en la silueta de las “Princesas”, en los “gnomos, *leprechauns*”, rodeados por “conejos, ardillas, cuervos y zorrillos con nombre propio, junto a brujas anónimas y merlines de lengua y blanquecina barba” (158); el lenguaje literario, codificado retóricamente, muestra la zona de influencias en donde se juega a rebasar el lugar del otro a través de una marca identitaria: “El arribo de la *green card*”. Éste es el objeto simbólico y crítico que condensa la situación del protagonista en esta historia. El relato, además, suscribe una conciencia epocal, un tiempo histórico situado mediante otra serie de frases que posiblemente recupere el lector, pero ahora desde uno de los tantos filmes norteamericanos, en este caso de violencia gansteril. La estrategia estriba en la presencia de imágenes virtuales que muestren la incautación de la vida real para destacar el puro espectáculo: cuando la realidad es absorbida en lo paradójico hiperrealista: “—*Are you talkin’ to me?* Desafiando al mundo con un amplio repertorio de timbres neoyorkinos. Toby no podía olvidar. —*Yes...You... talking to me...?* Travis Bickle cansado y aterido, luego de manejar a través de la podrida noche de la Gran Manzana [...] Jessie se sorprendió a sí mismo apuntando con su propia mano al espejo” (142).

El relleno del marco inicial y final coinciden en la zona en donde la cultura de la imagen previene la estructura narrativa, su representación se convierte en un parangón; no es fortuito que Ramos conecte las escenas fotográficas con las fílmicas, la constancia de lo que “es” o “ha sido” queda desvirtuado con la escena invocada del filme.

Algo más tendríamos que argumentar suponiendo que el relato fuese una gran fotografía en donde asisten espectadores preinformados del mundo Disney, a partir de la figura de Mickey Mouse: “M&M”, en tanto es un símbolo concreto que contiene el significante de la propia novela corta; a los lectores, dijimos antes, no les serán ajenos los mecanismos de su simbología, por consiguiente

admitirán o rechazarán lo culturalmente establecido. Podemos entonces afirmar que después de la creación de una expectativa de lectura delimitada ideológicamente, lo que faltaba era mover la mirada expectante hacia otro lado, hacia otra óptica pertinente sobre ese otro mundo posible que alberga el sentido del texto.

El aparente cambio de giro influye, con igual o mayor envergadura, en la postura del escritor que se afirma ahora dentro de una popularidad específica a partir de la expectativa abierta por el título del libro. Es decir, si bien la creación de cada obra —considerando el momento presente de su aparición en el cruce sincrónico y diacrónico— afecta tanto la poética del autor, como la inclusión de una forma narrativa específica, frente a otras novelas cortas de diversa autoría, no afecta menos la condición del autor frente al público lector de su obra. La condición lectora tiene ahora que aproximarse al subterfugio expuesto desde ese título, en donde cabría preguntarse sobre la identidad de los “amigos” de Mickey, más allá de la caracterización de los personajes involucrados.

Es así que el hecho de decidirse por un tipo de historia, un específico género narrativo y un título también (o tan-bien) “disfrazado”, coloca a Ramos en una situación comparativa dentro y fuera de su misma producción literaria; en la difusión de esta nueva propuesta un tipo de lector tendría que adecuar su participación en una tendencia más colectiva o popular, generada otra vez en un marco condicionado por dispositivos desde textuales hasta editoriales y mercadotécnicos, para conseguir que éstos se reacomoden en la posición correspondiente. Todo lo cual, suponemos, redundará en otro sistema comunicativo y finalidades estéticas a través del contexto histórico o sincrónico del campo literario. Finalmente, esta novela corta ya es presencia real que a igual tiempo disocia y agrupa las condiciones de su recepción; desde un punto de vista pragmático, toda nueva propuesta de un escritor experimentado como lo es Luis Arturo Ramos será valorada en tanto género, postura ideológica y recepción del público lector.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGÉ, MARC. *El sentido de los otros*. Barcelona: Paidós, 1996.
- BARTHES, ROLAND. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1989.
- BAUDRILLARD, JEAN. *El pacto de lucidez o la inteligencia del mal*. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.
- BOURDIEU, PIERRE. *Las reglas del arte —génesis y estructura del campo literario—*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- CORTÁZAR, JULIO. “Del cuento breve y sus alrededores”. *Ciudad Seva*. Web. 12 abr 2011. <<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz6.htm>>.
- DORRA, RAÚL. *La casa y el caracol*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Plaza y Valdés, 2005.
- LACQUE LABARTHE y JEAN-LUC NANCY. *L'absolú littéraire*. París: Seuil, 1978.
- MORAVIA, ALBERTO. *El hombre que mira*. Barcelona: Plaza & Janés, 2002.
- RAMOS, LUIS ARTURO. *Mickey y sus amigos*. México: Cal y Arena, 2010.
- _____. *La mujer que quiso ser Dios*. México: Castillo, 2000.
- _____. “Notas largas para novelas cortas”. *La novela corta: una biblioteca virtual*. Web. 1 abr 2011. <<http://lanovelacorta.com/nlpnclar.php>>.
- _____. *Ricochet o los derechos de autor*. México: Cal y Arena, 2007.
- SKLOVSKI, VIKTOR. *Sobre la prosa literaria*. México: Planeta, 1971.
- STALLYBRASS, PETER, y ALLON WHITE. *The politics and poetics of transgression*. Ithaca: Cornell, 1986.

ÍNDICE ONOMÁSTICO¹

- 18 para los 18 (colección), I: 9
Abe Kobo, I: 55
“A Circe” (Julio Torri), II: 144, 145
À rebours (Joris-Karl Huysmans), I: 158
Abdul Bashur, soñador de navíos (Álvaro Mutis), I: 89
Abreu Gómez, Ermilo, I: 284n, 305, 308
Los acantilados de mármol (Ernst Jünger), II: 79
Acapulco en el sueño (Francisco Tario), II: 89
“El acecho” (Álvaro Enrigue), II: 263
Actual número 1 (manifiesto), I: 228
Acuña, Manuel, I: 168
Acuña Méndez, Manuel, I: 168
Los adioses (Juan Carlos Onetti), II: 51, 55, 89, 222
Un adulterio (Ciro B. Ceballos), I: 120, 123, 138, 140, 141, 142
Las aguas derramadas (Severino Salazar), II: 159, 163, 164
Agüeros, Victoriano, I: 11
El águila y la serpiente (Martín Luis Guzmán), I: 246
Aira, César, I: 55, 78, 126
Akutagawa, Ryunosuke, II: 95

¹ Se incluyen nombres de autores y seudónimos; colecciones, premios y concursos de novela corta mexicana; publicaciones periódicas, así como títulos de obras literarias, cinematográficas, plásticas y musicales.

Al final, reCuento 1. Orígenes del cuento mexicano: 1814-1837 (Alfredo Pavón), I: 12; II: 155
 Al Siglo XIX. Ida y Regreso (colección), I: 26
 Alamán, Lucas, I: 198
 Alas, Leopoldo (Clarín), I: 88, 102
 “El albatros” (Charles Baudelaire), I: 309
 Albee, Edgard, II: 294
Albercas (Juan Villoro), II: 58
 Albin, María, II: 10
 “La alcoba dormida” (Juan Villoro), II: 295, 296
 Alcocer, Ernesto, II: 314 y n, 315 y n, 316 y n, 317, 318 y n, 320, 321, 322, 323, 324n, 325, 326, 329 y n, 330, 331, 332, 333 y n, 334, 335, 336 y n, 338
 Alemán Valdés, Miguel, I: 304
Alexis o el tratado del inútil combate (Marguerite Yourcenar), I: 123
 Alfaro Siqueiros, David, I: 301
 Allende, Isabel, I: 79
Almas que pasan (Amado Nervo), I: 179
La alondra (Mariano Azuela), I: 245n
 “Alrededor de *Return Ticket*” (José Gorostiza), I: 258
 Altamirano, Ignacio Manuel, I: 26, 30, 120, 139n
 Alva Ixtlilxóchitl, Fernando de, I: 199
 Álvarez Bravo, Dolores, II: 89
 La Amada Inmóvil: Ana Cecilia (Cécile Louise Dailliez Largillier), I: 187
 Amador, Armando C., I: 214
 Amicis, Edmondo de, II: 161
 “La amiga de Lilus” (Elena Poniatowska), II: 107n, 115
 “Las amistades efímeras” (Rosario Castellanos), II: 123n
Amores de segunda mano (Enrique Serna), II: 193
La amortajada (María Luisa Bombal), II: 216, 233
Ana Bermejo (Jorge López Páez), II: 217, 218, 219, 221, 222, 224
Andamios interiores (Manuel Maples Arce), I: 228
 Anderson, Sherwood, II: 20n
El ángel del porvenir (Justo Sierra), I: 130
 Anglería, Pedro Mártir de, I: 199
Los anormales (Michel Foucault), II: 328n
Lo anterior (Cristina Rivera Garza), II: 279

Antología de la narrativa mexicana del siglo xx (Christopher Domínguez Michael), I: 12; II: 178
Antología de la prosa en México (Julio Jiménez Rueda), I: 13
Antonia (Ignacio Manuel Altamirano), I: 30
El apando (José Revueltas), I: 10, 25; II: 25 y *n*, 26, 32, 35, 36, 37*n*, 38, 147, 148, 149, 150, 152
Apuntes del natural (Francisco Zamora), I: 218
Apuntes para un retrato de Alejandra (Daniel González Dueñas), II: 179*n*
Aquí abajo (Francisco Tario), II: 89, 90, 93
“Árbol entre dos muros” (José Emilio Pacheco), II: 53
Arciniega, Juan, I: 66
Arévalo Martínez, Rafael, I: 119
Los argentinos no existen (Luis Arturo Ramos), II: 154
Argüello, Manuel, I: 119
Arland, Marcel, I: 306
Arlt, Roberto, I: 55
La arquera loca (Severino Salazar), II: 163
Arreola, Juan José, I: 16, 23, 24, 25; II: 90, 103, 105, 106, 108, 109, 110, 119, 121, 145, 146, 147, 160, 161, 178, 179
“El arte narrativo y la magia” (Jorge Luis Borges), II: 12, 13, 14, 15, 16
Asís, san Francisco de, II: 235
Aspeé, Daniela, II: 10
Asunción Silva, José, I: 151
Atanor (Daniel González Dueñas *et al.*), II: 178
Atlántida (Platón), II: 271
Aub, Max, I: 29
Audiffred, Andrés, I: 214, 220
Augé, Marc, II: 357
Aura (Carlos Fuentes), I: 10, 25, 53, 55, 69, 89; II: 9*n*, 10, 11, 12, 13, 14, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 147, 148, 150, 152
Aurelia (Gérard de Nerval), II: 99
Autobiografía (san Ignacio de Loyola), I: 20
Autobiografía precoz (Salvador Elizondo), II: 76 y *n*
“Autor y personaje en la actividad estética” (Mijaíl Bajtín), II: 236*n*
Las aventuras de Arthur Gordon Pym (Edgar Allan Poe), II: 15
“Aventuras de la novela” (Bernardo Ortiz de Montellano), I: 256

“Aventuras de Manon” (Manuel Gutiérrez Nájera), I: 147, 151, 155
 Ayala, Francisco, I: 253
 “Azuela dijo...” (Gregorio Ortega), I: 270
 Azuela, Mariano, I: 13, 16, 21, 125, 238, 239, 242, 243, 244 y *n*, 245 y *n*,
 247, 248, 249, 254, 269 y *n*, 270*n*, 271, 272, 273, 274, 276, 277,
 278, 279 y *n*, 280 y *n*, 281 y *n*, 283, 284 y *n*; II: 199
 Azuela, Mariano (hijo), I: 270
 Azuela, Salvador, I: 270
Azul... (Rubén Darío), I: 176
El bachiller (Amado Nervo), I: 120, 122
 Bajtín, Mijaíl, II: 14, 15, 197, 236*n*
 “La balada de Bulmaro Zamarripa” (Luis Arturo Ramos), II: 154
 Balzac, Honoré de, I: 88, 172; II: 318
 “La banca” (Elena Poniatowska), II: 109*n*
 Bann, Stephen, I: 93*n*
Los banquetes (Renato Leduc), II: 199
 Baquero Goyanes, Mariano, I: 96, 101, 102; II: 137*n*
 Barbey d’Aurevilly, Jules-Amedée, I: 146 y *n*; II: 91
 Barrera Enderle, Víctor, II: 326*n*
 Barrera, Carlos, I: 215
 Barthes, Roland, II: 356
 Bassols, Narciso, I: 289
 Bataille, Georges, II: 262*n*
 “Las batallas” (Café Tacvba), II: 42*n*
Las batallas en el desierto (José Emilio Pacheco), I: 10, 17, 25, 55, 89; II:
 41, 42 y *n*, 43, 46, 47, 49, 51, 52, 53, 54, 56, 307
 Baudelaire, Charles, I: 95, 104 y *n*, 112, 148 y *n*, 149, 150, 158, 177, 181,
 185, 299*n*, 309; II: 101, 173*n*, 182, 330
 Baudrillard, Jean, II: 356
 Bayly, Jaime, II: 328
 Bazant, Mílada, I: 168
 Beale, Scott, II: 315*n*
 Becerra, Luzma, II: 314*n*
Un bel morir (Álvaro Mutis), I: 89
 Bellatin, Mario, I: 126; II: 277, 278, 279, 282, 283, 284, 285, 286, 287,
 288, 289
Belleza robada (Bernardo Bertolucci), II: 262

Bellmer, Hans, II: 319, 331
Benavente, Jacinto, I: 218
Bencomo, Anadeli, I: 307
Benedet, Sandra María, I: 227
Benedetti, Mario, I: 28, 93n, 96, 103, 104, 289, 297, 298 y n, 307; II: 63, 191, 211, 293n, 297, 310
Benítez, José María, I: 280, 281 y n
Benjamin, Walter, I: 114; II: 173n, 182, 264 y n, 265, 266, 267n
Benmiloud, Karim, II: 49
Bennett, E. K., I: 93n, 96, 97
Berger, Morroe, II: 317
Bermúdez, María Elvira, II: 175n
Bertolucci, Bernardo, II: 260, 262
Bestard, Joaquín, II: 160
La bestia humana (Émile Zola), I: 170, 171, 172
La bien amada (Thomas Hardy), I: 225
Biografía ilustrada de Mishima (Mario Bellatin), II: 277, 278, 280, 281, 282, 283, 286, 288
Bioy Casares, Adolfo, I: 55, 89, 146
Blanco, José Joaquín, I: 264
Bloom, Harold, II: 177
Bob Dylan, II: 262
Boccaccio, Giovanni, I: 91, 93, 101, 116
Bohemia sentimental (Enrique Gómez Carrillo), I: 189
Bolaño, Roberto, I: 11, 29, 55, 56, 57, 76
Bolero (Maurice Ravel), II: 113
Bolívar, Simón, II: 267n
Bombal, María Luisa, I: 88; II: 216, 233
Bontempelli, Massimo, I: 254
Borges, Jorge Luis, I: 10, 53, 57, 73, 79, 146, 178, 180, 222; II: 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 114, 178, 205, 211, 271
“La Borrega” (Elena Poniatowska), II: 107n, 115, 116
Boturini, Lorenzo, I: 199
Bourget, Paul, I: 88
Bowl, John E., I: 93n
Brainard, Joe, II: 50
Braudeau, Michel, I: 175

Brescia, Pablo, II: 116
Breve diario de un amor perdido (Francisco Tario), I: 24; II: 89, 90, 98, 99, 100, 101
 Broch, Hermann, I: 55
La bruja (Jules Michelet), II: 11
Brujas, la muerta (Georges Rodenbach), I: 115, 118
 Bruno, Giordano, II: 35
 Büchner, Carl Georg, I: 55
 “Los bufalitos” (Elena Poniatowska), II: 109n
 Burgos, Fernando, I: 235
 Burke, Kenneth, II: 189n
Burton’s Gentleman’s Magazine, II: 269n
 Bustillo Oro, Juan, I: 218
 Bustos Fernández, María José, I: 235
 Bustos Trejo, Alicia, I: 151
El caballo asesinado y otras piezas teatrales (Francisco Tario), II: 89
Los cachorros (Mario Vargas Llosa), I: 89
El café de nadie (Arqueles Vela), I: 211, 212, 216n, 225 y n, 229 y n
 Café Tacvba, I: 17; II: 42n
 “La caída de la casa Usher” (Edgar Allan Poe), II: 269
 Callas, María, II: 266n
 Calles, Plutarco Elías, I: 236, 239, 283
 Calvino, Italo, I: 111
La cámara lúcida (Roland Barthes), II: 356
El camarada Pantoja (Mariano Azuela), I: 272, 283, 284 y n, 285 y n
Cambio de piel (Carlos Fuentes), II: 16
 Camero, Carmen, I: 299n, 307
Camino de perfección (Rubén Salazar Mallén), I: 301
 Campo, Germán de, I: 302
 Campos, Marco Antonio, II: 178
 Campos, Rubén M., II: 315
 Campos Alatorre, Cipriano, I: 29n
 Camus, Albert, I: 55; II: 271
 “Canarios” (Elena Poniatowska), II: 109n
 “Canción de cuna” (Elena Poniatowska), II: 107n
La canción de las mulas muertas (Jesús Gardea), II: 241n, 248n
 “La canción del ajeno” (Bernardo Couto Castillo), I: 151n, 157

Cancionero Picot, II: 55
 “Canto quinto” (Elena Poniatowska), II: 107 y *n*
Caperucita roja, II: 266*n*
 Capote, Truman, I: 55
La cara de la desgracia (Juan Carlos Onetti), I: 89
Cara de virgen (Mariano Silva y Aceves), I: 196
 Carballido, Emilio, I: 23; II: 216, 217, 218, 221, 222, 223, 224, 225, 226
 Carballo, Emmanuel, I: 193; II: 76*n*
 Cárcamo-Huechante, Luis, II: 326, 328
 Cardona-López, José, I: 16, 28, 306
Cariátide (revista), I: 289, 290
Carlota Fainberg (Antonio Muñoz Molina), II: 190
 Carrere, Emilio, I: 119
 Carrington, Leonora, II: 106
Carroña social (Leoncio Espinosa), I: 217, 220
 “Carta sobre la novela” (Friedrich von Schlegel), I: 115
 “Cartas para Julia” (Luis Arturo Ramos), II: 354*n*
La cartuja de Parma (Stendhal), I: 73
La casa de cartón (Martín Adán), I: 55
La casa de las bellezas dormidas (Yasunari Kawabata), I: 55
La casa de los espíritus (Isabel Allende), I: 79
La casa del ahorcado (Luis Arturo Ramos), II: 153, 154, 356*n*
Casa del Tiempo (revista), I: 21*n*
La casa pierde (Juan Villoro), I: 52, 58; II: 295, 296, 298
 “La casa pierde” (Juan Villoro), II: 299
 “Casa tomada” (Julio Cortázar), I: 222
La casa verde (Mario Vargas Llosa), II: 16
 Casas, Manuel, II: 104
 “La casita de Sololoi” (Elena Poniatowska), II: 108*n*
 Castañeda, José Carlos, II: 334*n*
 Castañón, Adolfo, II: 77*n*
 Castellanos, Rosario, II: 123, 124, 125, 131 y *n*, 132, 160
 Castera, Pedro, I: 120, 122, 123, 124; II: 315
 “Castillo de Francia” (Elena Poniatowska), II: 108*n*
 “El castillo de lo inconsciente” (Amado Nervo), I: 182
 Castillo Solórzano, Alonso del, I: 101
 Castillo, Armando del, I: 213

Castillo, Guillermo (CAS), I: 216
 Castro, Américo, I: 248
 Castro, Eugenio de, I: 175
 Castro (Fidel y Raúl), I: 74
 Castro Leal, Antonio, I: 13
 Castro Pacheco, Fernando, II: 90
 “Catedral de cristal” (Severino Salazar), II: 163
 Cather, Willa, I: 55
 Cazotte, Jacques, I: 117
 Ceballos, Ciro B., I: 120, 123, 124, 125, 129, 130, 131, 137, 138, 139,
 142; II: 315
 “La celada” (Álvaro Enrigue), II: 263
La Celestina (Fernando de Rojas), II: 9
 Celorio, Gonzalo, I: 65
El cementerio de sillas (Álvaro Enrigue), I: 81
Cementerio de tordos (Sergio Pitol), II: 59 y *n*, 60, 61, 62, 63, 66, 67,
 69, 71
 “La cena” (Alfonso Reyes), II: 145
Cent nouvelles nouvelles (Antoine de la Sale), I: 298*n*
 La Centena (colección), I: 9, 17, 18, 19
 Ceriani, Giulia, II: 39*n*
Cerrazón sobre Nicómaco (Efrén Hernández), I: 293, 294, 297, 298,
 306, 307
 Cervantes, Miguel de, I: 20, 101, 114, 119
Cervantes o la crítica de la lectura (Carlos Fuentes), II: 11*n*
 Cetina, Gutierre de, I: 204, 205, 207
 Chabás, Juan, I: 257
 Chacón, Pablo, I: 52; II: 295, 297
 Chadourne, Marc, I: 248
 Chamisso, Adelbert von, I: 121
 Chaves, José Ricardo, I: 10*n*, 16,
 “*Che*” *Ferrati, inventor* (Carlos Noriega Hope), I: 218
 Chéjov, Antón, I: 58, 76, 172; II: 111, 216
 Chesterton, Gilbert Keith, II: 16
 Chimal, Alberto, I: 25; II: 314 y *n*, 315*n*, 319, 322, 323, 324 y *n*, 325,
 326, 330, 332, 333 y *n*, 336*n*, 338
 “Chocolate” (Elena Poniatowska), II: 109*n*

Chumacero, Alí, I: 292n, 293
 “El cielo” (Elena Poniatowska), II: 107n, 115
Cien años de soledad (Gabriel García Márquez), II: 16
 Cimarosa, Domenico, II: 50
Cinco horas con Mario (Miguel Delibes), II: 233
 “Cine prado” (Elena Poniatowska), II: 107 y n
Ciudad (José María Benítez), I: 280
La ciudad paroxista. Prosa mexicana de vanguardia (Yanna Hadatty Mora), I: 12, 217n
 Clark de Lara, Belem, I: 156
 Clavel, Ana, I: 28, 62n; II: 318, 319, 321, 322, 323, 324 y n, 325 y n, 326, 327, 329 y n, 330, 332, 333 y n, 334, 335n, 336 y n, 338
 Clavijero, Francisco Xavier, I: 71, 72, 199
 Cleopatra, I: 150
 “Coatlícué” (Elena Poniatowska), II: 109n
 Cocteau, Jean, I: 308
 Coleridge, Samuel Taylor, I: 73; II: 13
 Colín, Eduardo, I: 238n
 Colina, José de la, I: 24
 Colón Calderón, Isabel, II: 137
La comedianta (Gustavo Martínez Nolasco), I: 214
Como agua para chocolate (Laura Esquivel), I: 79
Cómo me hice monja (César Aira), I: 55
El complot mongol (Rafael Bernal), I: 22
 “El concierto” (Elena Poniatowska), II: 107n, 114
Concierto para oboe y orquesta (Domenico Cimarosa), II: 50
 Concurso Novela Corta Julio Ramón Ribeyro, I: 94
 Conde de Arriaga, Jesús Francisco, I: 21n
Confabulario (Juan José Arreola), II: 103
La confesión de Alma (Laura Méndez de Cuenca), I: 162 y n, 163, 165, 166, 167, 168, 173
Confesiones de un pianista (Justo Sierra), I: 29, 130, 131, 132, 142
 Conrad, Joseph, I: 222; II: 219, 222
Contemporáneos (revista), I: 242, 245, 246, 248, 256, 258, 259, 294n, 308
Los contemporáneos ayer (Guillermo Sheridan), I: 12
Contemporáneos. La otra novela de la Revolución mexicana (Rosa García Gutiérrez), I: 12, 236

Contemporáneos. Prosa (Domingo Ródenas de Moya), I: 12
Contes d'Angoisse (Guy de Maupassant), I: 146n
 Contreras García, Irma, I: 147
 “El convento” (Elena Poniatowska), II: 107n, 115, 116, 119
Conversación en la catedral (Mario Vargas Llosa), I: 76
Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida (1836-1848)
 (Johann Peter Eckermann), I: 97
Conversaciones de emigrados alemanes (Johann Wolfgang Goethe), I:
 91n, 116
Los convidados de agosto (Rosario Castellanos), II: 123n, 131
 “Los convidados de agosto” (Rosario Castellanos), II: 123n
Corazón (Severino Salazar), II: 165
 “El corazón de la alcachofa” (Elena Poniatowska), II: 109n
El corazón de las tinieblas (Joseph Conrad), I: 222; II: 219
Corazón joven (Rafael Ángel Troyo), I: 119
 Cornejo, Gerardo, II: 242n
El coronel no tiene quien le escriba (Gabriel García Márquez), I: 55, 79,
 89; II: 306, 307
El corsario beige (Renato Leduc), II: 189 y n, 190, 192, 193, 194, 195,
 196, 197, 198, 199, 206, 207, 208, 209, 210, 211
 Cortázar, Julio, I: 42, 51, 55, 89, 112, 146, 222; II: 20n, 354n
 Cortés, Busi, II: 131n
 Cortés, Hernán, I: 195, 199, 202, 204
 “Corto circuito” (Enrique González Rojo), I: 255
La costurera y el viento (César Aira), I: 78
 Couto Castillo, Bernardo, I: 151 y n, 157; II: 335n
 Cowdery, Lauren T., I: 100n
Crack Wars (Avital Ronell), II: 281
La cresta de Ilión (Cristina Rivera Garza), II: 277, 278, 279, 280, 281,
 283, 284, 285, 286, 287, 288
 “Un crimen provisional” (Arqueles Vela), I: 216n, 226
Crimen y castigo (Fiódor Dostoievski), I: 180
 “Los crímenes de la calle Morgue” (Edgar Allan Poe), I: 117
 Croce, Benedetto, II: 17
Crónica de una muerte anunciada (Gabriel García Márquez), I: 55, 63
 Crosthwaite, Luis Humberto, II: 160
Cruce de caminos (Juan García Ponce), II: 260

Cruz, Juan, II: 190
 Cruz, sor Juana Inés de la, I: 242
Cuadernos de BDSM (revista), II: 315*n*
Cuadernos de ejercicios (André Gide), I: 255
 Cuadernos del Unicornio (colección), I: 24; II: 104
Cuatro cuartetos (T. S. Eliot), II: 53
Cuatro novelas y otro cuento (Francisco Hinojosa), I: 19
 Cuddon, J. A., I: 216
 Cuenca, Agustín F., I: 168
 El Cuento Semanal (colección), I: 188, 213
Cuentos completos (Thomas Mann), II: 216
Cuentos crueles (Philippe-Auguste Villiers de l'Isle-Adam), I: 146*n*,
 176, 177, 181, 188
Cuentos de lo grotesco y lo arabesco (Edgar Allan Poe), I: 181
Los cuentos de Tepetongo (Severino Salazar), II: 159, 162, 163, 164
Cuentos frágiles (Manuel Gutiérrez Nájera), I: 147*n*, 154
Cuentos misteriosos (Amado Nervo), I: 182
Cuentos románticos (Justo Sierra), I: 130
 "El cuervo" (Edgar Allan Poe), I: 298; II: 101
 Cuesta, Jorge, I: 239, 262, 289, 290, 301
Los culpables (Juan Villoro), I: 58; II: 295, 297, 298
 D'Annunzio, Gabriele, II: 91
 D'Aquino, Alfonso, II: 76
 Dailliez Largillier, Cécile Louise (la Amada Inmóvil), I: 187
 DallaCort Zilli, Bruno, II: 315*n*
Dama de corazones (Xavier Villaurrutia), I: 234, 237*n*, 240, 241 y *n*, 242,
 245, 247, 251, 253, 255, 256, 257, 258, 260, 263, 264; II: 177
La dama del mar (H. G. Wells), I: 221
Damas chinas (Mario Bellatin), II: 288
Dantón (Francisco Monterde), I: 215, 216, 220, 221, 223
 Darío, Rubén, I: 175, 176, 177, 181, 189, 309
 Dávila, Amparo, I: 278, 280, 283, 285, 286, 287, 288
De anima (Juan García Ponce), II: 261
Una de dos (Daniel Sada), II: 242
 "De Gaulle en Minería" (Elena Poniatowska), II: 108*n*
De iuramento fidelitas (Francisco Suárez), I: 71
De la causa, principio y uno (Giordano Bruno), II: 36*n*

“De la marimba al son” (Eraclio Zepeda), II: 147, 148, 151, 152
 De los Ríos, Francisco Giner, I: 248
De noche vienes (Elena Poniatowska), II: 108, 119
 “De noche vienes” (Elena Poniatowska), II: 108n
De obscuras extranjerías (Yolanda Oreamuno), I: 20
Debería caérsete la cara de vergüenza (Sergi Pàmies), II: 199
 Debord, Guy, II: 334n
Decamerón (Giovanni Boccaccio), I: 91, 98, 101, 146
Decencia (Álvaro Enrigue), I: 81, 82
 Defoe, Daniel, II: 318
 “Del cuento breve y sus alrededores” (Julio Cortázar), II: 354n
 Delibes, Miguel, II: 233
El delito (Ciro B. Ceballos), I: 138, 140
El Demócrata (periódico), I: 227
 Derrida, Jacques, II: 185, 279, 281, 284
Desayuno en Tiffany’s (Truman Capote), I: 55
Descaro de la máscara (Daniel González Dueñas), II: 179n
El desfile del amor (Sergio Pitol), II: 63
La deshumanización del arte: ideas sobre la novela (José Ortega y Gasset), I: 64n, 238, 250n
Desiertos intactos (Severino Salazar), II: 165
Desnudo bajando la escalera (Marcel Duchamp), II: 265
El desquite (Mariano Azuela), I: 13, 270n, 271, 276, 277, 279, 281, 282
 Dessau, Adalbert, I: 245n
Los detectives salvajes (Roberto Bolaño), I: 76
La diablesa (Amado Nervo), I: 176
El diablo desinteresado (Amado Nervo), I: 178, 182, 184
El diablo enamorado (Jacques Cazotte), I: 117
Las diabólicas (Jules-Amedée Barbey d’Aureville), I: 146n
 “Diálogo sobre la poesía” (Friedrich von Schlegel), I: 115
Diálogos con mis fantasmas (Alberto Ruy Sánchez), II: 176
El diamante de la inquietud (Amado Nervo), I: 184
Diario (Jules Renard), II: 91
Diario de un hombre humillado (Félix de Azúa), II: 323n
 Díaz Arciniega, Víctor, I: 270n, 272n, 280n, 284n
 Díaz del Castillo, Bernal, I: 199
El dibujante de sombras (Ana Clavel), I: 63

Diccionario de la lengua española, II: 77, 270
Die Entstehung modernistischer Ästhetik und ihre Umsetzung in die Prosa in México (Andreas Kurz), I: 156n
Die Erzählung Der Magd Zerline (Hermann Broch), I: 55
 Díez Canedo, Enrique, I: 244n, 248
Los diez sueños y otros cuentos (Natsume Soseki), I: 215
 “El dinosaurio” (Augusto Monterroso), II: 144, 145
Dios es redondo (Juan Villoro), II: 299
Discusión (Jorge Luis Borges), II: 10, 11, 14, 15
El disparo de Argón (Juan Villoro), I: 57
Disputationes metaphysicae (Francisco Suárez), I: 71
Domínguez (Luis Arturo Ramos), I: 89
 “El domingo de Canela” (Juan Villoro), II: 296
 Domínguez Cáceres, Ernesto, II: 318 y n, 332
 Domínguez Michael, Christopher, I: 11n, 301, 302; II: 176, 177, 178, 314n
Domitilo quiere ser diputado (Mariano Azuela), I: 125; II: 199
 Don Querubín de la Ronda (S. de Victoriano Salado Álvarez), II: 313
El donador de almas (Amado Nervo), I: 111, 122, 180, 187
Donde deben estar las catedrales (Severino Salazar), II: 159, 162, 163
 Donoso, José, I: 55
 “Doña Herlinda y su hijo” (Jorge López Páez), I: 17
La Dorotea (Lope de Vega), I: 82
 Dorra, Raúl, II: 345n
 Dörrie, Doris, II: 203
 “Dos augurios” (Philippe-Auguste Villiers de l’Isle-Adam), I: 183
Doscientos años de narrativa mexicana (Rafael Olea Franco), I: 156
 Dostoievski, Fiódor, I: 55, 167; II: 322, 323n
 Doyle, Arthur Conan, I: 121
 Duchamp, Marcel, II: 265
 Dumas, Alexandre, I: 176; II: 45
 El Duque Job (S. de Manuel Gutiérrez Nájera), I: 147 y n, 149, 150, 152, 156, 158
 Durán, Diego, I: 199
 Echevarría, Ignacio, II: 298, 300
 Echeverría, Manuel, II: 227, 229, 234
 Eckermann, Johann Peter, I: 97n
 Ecclesiastés, II: 210

Eco, Umberto, I: 79

Eduardo II de Inglaterra, I: 71

La educación sentimental (Jaime Torres Bodet), I: 260

Eggelte, Brigitte, I: 91

Eichenbaum, Boris, I: 95

Ejercicios espirituales (san Ignacio de Loyola), I: 82; II 331

“Las elecciones” (Elena Poniatowska), II: 107*n*, 115, 116

Eliot, T. S., II: 53

“Elisa la Écuyère” (Manuel Gutiérrez Nájera), I: 147, 149, 155

Elizondo, Salvador, I: 23; II: 73, 74, 75, 76 y *n*, 77 y *n*, 78 y *n*, 79, 80, 81, 83, 84 y *n*, 85, 350

Elizondo Elizondo, Ricardo, II: 160, 242*n*

Elsinore: un cuaderno (Salvador Elizondo), 74, 75, 76 y *n*, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85

En busca del tiempo perdido (Marcel Proust), II: 173 y *n*

“En el Hipódromo” (Manuel Gutiérrez Nájera), I: 147, 149, 155

En las ruinas (Manuel de la Parra), I: 216, 221

En los albores (Marcel Arland), I: 306

En los labios del agua (Alberto Ruy Sánchez), II: 183

La enana (Mario González Suárez), I: 19

Encuentros (Juan García Ponce), II: 256

“Encuentros con Jorge Cuesta” (Gilberto Owen), I: 239

El enemigo (Efrén Rebolledo), I: 120, 124, 134, 135, 136, 137

“La enfermedad” (Elena Poniatowska), II: 107*n*, 115

Enrique, Álvaro, I: 21, 28; II: 255, 262, 263 y *n*, 264, 265, 266, 267, 268, 269*n*, 270, 271, 272

Enríquez Hernández, Gabriel M., I: 220

“En torno a Jean Giraudoux” (Xavier Villaurrutia), I: 252

“Entre tus dedos helados” (Francisco Tario), II: 101

Un episodio en la vida del pintor viajero (César Aira), I: 55

Equinoccio (Francisco Tario), II: 89, 92, 93

Un error de estilo (Emilio Carballido), II: 217, 221, 222

Los errores (José Revueltas), II: 25*n*

Escalante, Evodio, I: 224, 229, 237*n*

“El escarabajo de oro” (Edgar Allan Poe), I: 117

Escher, M. C., II: 283, 284

La esclava (José Fabio Garnier), I: 119

Los esclavos (Alberto Chimal), II: 314, 323, 324 y *n*, 325, 326*n*, 333, 337, 338 y *n*
 Escutia, Juan, II: 287
Esmeralda (Amado Nervo), I: 176, 185
 Esopo, I: 59, 74
 “El espejo” (Jorge Luis Borges), II: 205
 “Esperanza número equivocado” (Elena Poniatowska), II: 107*n*
 Espina, Antonio, I: 239, 251, 252, 253, 259
 Espinosa, Leoncio, I: 217, 220
 Esquivel, Laura, I: 79
 “Estado de sitio” (Elena Poniatowska), II: 108*n*
 “La estatua descubierta” (Juan Villoro), II: 295, 296
Éste era un gato... (Luis Arturo Ramos), II: 356*n*
Esthelle (Franz Hellens), I: 306
 Estrada, Genaro, I: 195, 196, 200
Estrella distante (Roberto Bolaño), I: 55
Ética a Nicómaco (Aristóteles), I: 299
Eugenio Oneguín (Alexander Pushkin), II: 15
 Eurípides, I: 270*n*
El evangelista (Federico Gamboa), I: 30, 125
 “Evocación e invocación de la infancia” (Salvador Elizondo), II: 80
Examen (revista), I: 248, 289, 291
Excelsior (periódico), II: 160
El extranjero (Albert Camus), I: 55
El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde (Robert Louis Stevenson), I: 55, 115
 Fadanelli, Guillermo, I: 29*n*
La Fanfarlo (Charles Baudelaire), I: 299*n*
El fantasma blanco (Froylán Turcios), I: 122
Farabeuf (Salvador Elizondo), I: 73, 74, 78, 85
 Farrell, Carmen, II: 99
 Faris, Wendy, II: 10
 “La farmacia de Platón” (Jacques Derrida), II: 281
 Faulkner, William, II: 38, 161, 233
 Fazio, Carlos, II: 315*n*
 “La felicidad” (Elena Poniatowska), II: 107 y *n*
 Fernández, Ramón, I: 247

Fernández Bravo, Álvaro, II: 326
 Fernández de Lizardi, José Joaquín, I: 10n, 20, 26, 119, 161; II: 137
 Fernando VII, I: 216
Fervor de Buenos Aires (Jorge Luis Borges), II: 178
 Fetherling, George, I: 100
 Ficción (colección), I: 18, 23
Ficciones (Jorge Luis Borges), II: 20
 Fichte, Johann Gottlieb, I: 110
 Fielding, Henry, II: 318
Las figuras de Julio Cortázar (Daniel González Dueñas), II: 179n
 “Film de ocasión” (Gilberto Owen), I: 254
 “Films” (Jorge Luis Borges), II: 15
 “Filosofía de la composición” (Edgar Allan Poe), I: 180; II: 101
 Fincher, David, II: 268
 Flaubert, Gustave, I: 117; II: 79
La “Flor de Lis” (Elena Poniatowska), II: 117, 119
Las flores del mal (Charles Baudelaire), I: 148
 Flower, Dean S., I: 91, 95, 99n
 Fonda, Jane, II: 301
 Fondo Editorial Tierra Adentro (colección), I: 23, 25
Formas breves (Ricardo Piglia), I: 63n; 302
 Foucault, Michel, II: 26, 328, 329, 336n
 Fougère, Jean, I: 298
 Fourier, Charles, II: 264
 France, Anatole, I: 185
 Franco, Jean, II: 294
Frankenstein (Mary Shelley), II: 61
 Franzen, Jonathan, I: 75
Fräulein Else (Arthur Schnitzler), II: 180
 Freedman, Ralph, II: 174
 Freud, Sigmund, I: 136, 257, 258
 Frías, Heriberto, II: 315
 Fuentes, Carlos, I: 23, 25, 53, 55, 89; II: 10, 11n, 16, 147, 150, 233, 323
 Fuentes, Víctor, I: 253n
 Gabin, Jean, II: 50
El gabinete del doctor Caligari (Robert Wiene), II: 28n
 Galindo, Marco Aurelio, I: 218

Galindo, Sergio, I: 20, 23, 89; II: 123, 124, 125, 126, 128, 132, 134, 307
Galindo y Villa, Jesús, I: 194
Gallegos, Rómulo, I: 213
El gallo de oro (Juan Rulfo), II: 147, 148, 150, 152
Gálvez, Manuel, I: 75
Gamboa, Federico, I: 21, 30, 74, 124, 125, 169; II: 314, 315
García, Daniel, II: 178
García Barragán, María Guadalupe, II: 315*n*
García Bergua, Ana, I: 29*n*; II: 318 y *n*
García Gutiérrez, Rosa, I: 240, 261
García Icazbalceta, Joaquín, I: 194, 198
García Lorca, Federico, I: 79
García Márquez, Gabriel, I: 11, 29, 55, 79, 89; II: 164, 306, 323
García Monge, Joaquín, I: 119
García Ponce, Juan, I: 23, 89; II: 76*n*, 210, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 270, 271, 272
Gardea, Jesús, II: 160, 241 y *n*, 242 y *n*, 243, 247, 248*n*, 250 y *n*, 251, 252, 253
Garduño, Salvador, II: 104
Garnier, José Fabio, I: 119
El gato (Juan García Ponce), II: 256 y *n*, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 271, 272
“El gato” (Juan García Ponce), II: 256
Gauguin, Paul, II: 270
Gautier, Théophile, I: 104*n*, 122
Genette, Gérard, II : 249*n*
Giardinelli, Mempo, I: 89; II: 294, 307
Gide, André, I: 123, 239, 247, 255, 257, 261, 262 y *n*; II: 113
Gillespie, Gerald, I: 92*n*, 100 y *n*
Giménez Siles, Rafael, II: 76*n*
Giraudoux, Jean, I: 239, 251, 252, 260; II: 176, 177
Goethe, Johann Wolfgang, I: 55, 91*n*, 95, 97 y *n*, 110, 114, 116
Gómez Carrillo, Enrique, I: 189
Gómez de la Serna, Ramón, I: 230
Goncourt, Edmond-Louis y Jules-Alfred, I: 133
González, Emiliano, I: 19, 25, 29*n*
González, José Luis, I: 11, 24

González, Manuel Pedro, I: 279*n*
 González Boixo, José Carlos, II: 326*n*
 González-Casanova, Henrique, II: 90
 González-Casanova, Pablo, II: 90
 González de Mendoza, José María, I: 272*n*, 285 y *n*
 González Dueñas, Daniel, I: 13; II: 174, 175, 178, 179 y *n*
 González Eguiarte, Laura Adriana, I: 280
 González Obregón, Luis, I: 193*n*, 194
 González Peña, Carlos, I: 13, 200*n*; II: 315
 González Rojo, Enrique, I: 254, 255
 González Suárez, Mario, I: 19
 Gordon, Samuel, II: 314*n*
 “Gorostiza y la situación de las letras mexicanas” (Febronio Ortega), I: 261*n*
 Gorostiza, Celestino, I: 248, 249; II: 93*n*
 Gorostiza, José, I: 240, 252, 258, 259, 260, 261, 262 y *n*, 263, 264, 282, 308; II: 175*n*, 176, 177, 234
 Gourmont, Rémy de, I: 258
 Goya y Lucientes Francisco de, II: 205
 Goyet, Florence, I: 113, 121, 125
Gran sertón: veredas (João Guimarães Rosa), II: 323*n*
La grande ilusión (Carlos Noriega Hope), I: 215, 216, 220
 Grau, Maurice, I: 154
 “Un grifo” (Mariano Azuela), I: 245, 271
 Gropius, Walter, II: 255, 272
 Grosz, George, II: 68
 “El guardagujas” (Juan José Arreola), II: 145, 146
El guardián entre el centeno (J. D. Salinger), I: 55
La Guerra de Tres Años (Emilio Rabasa), II: 199
La guerra y la paz (León Tolstoi), I: 73
 Gugliotta, Sandra, I: 59
 Guimarães Rosa, João, II: 247
 Gutiérrez, Federico, I: 218
 Gutiérrez Cruz, Carlos, I: 239
 Gutiérrez de Velasco, Luzelena, II: 90
 Gutiérrez Nájera, Manuel, I: 14, 20, 147*n*, 148 y *n*, 149, 150, 151*n*, 152, 153, 154, 155, 157, 158, 176

Guzmán, Francisco, II: 178
 “H y C” (José Emilio Pacheco), II: 53
 Hadatty Mora, Yanna, I: 12, 217*n*, 237, 240
Hamlet (William Shakespeare), I: 56
 Hardy, Thomas, I: 225
 Hartley, Leslie Poles, II: 51, 52
 Hawthorne, Nathaniel, I: 117
 Hayashi, Kaizo, II: 59
 Heidegger, Martin, II: 271
 Heliodoro Valle, Rafael, I: 218
 Hellens, Franz, I: 306
 Hemingway, Ernest, I: 43, 55, 65
 Henríquez Ureña, Pedro, I: 194
 “Herbolario” (Elena Poniatowska), II: 107, 108 y *n*
Los hermanos Karamazov (Fiódor Dostoievski), II: 16
 Hernández, Efrén, I: 289, 291, 292 y *n*, 293, 294 y *n*, 295 y *n*, 296, 297,
 298, 299, 300, 304, 308, 309
 Hernández, Felisberto, II: 305, 315*n*, 325*n*, 330*n*
 Hernández, Luisa Josefina, II: 123, 124, 126, 128, 130, 132, 134, 159, 161
 Herrera, Jorge Luis, I: 315*n*
 Herrera, Yuri, I: 25, 29*n*
 Heyse, Paul von, I: 93*n*, 95, 98
 “La hija del filósofo” (Elena Poniatowska), II: 107 y *n*
El Hijo Pródigo (revista), II: 93*n*
 Hinojosa, Francisco, I: 19
El hipogeo secreto (Salvador Elizondo), II: 73, 74, 78, 85
Hipotermia (Álvaro Enrigue), I: 82; II: 263 y *n*
 “Historia de una corista” (Manuel Gutiérrez Nájera), I: 147, 149, 154
Historias filosóficas (Philippe-Auguste Villiers de l’Isle-Adam), I: 181
 Hitchcock, Alfred, II: 267
 Hoffmann, E.T.A., I: 116, 121, 122
 Hofstadter, Douglas R., II: 283
Hojas de bambú (Efrén Rebolledo), I: 133
 Hölderlin, Friedrich, II: 231
 “El hombre” (Juan Rulfo), II: 145, 146
 “El hombre muerto” (Horacio Quiroga), II: 233
El hombre que mira (Alberto Moravia), II: 345

El hombre rebelde (Albert Camus), II: 271
 “Los hombres huecos” (T. S. Eliot), II: 53
 “Hombres narrados por mujeres” (Ana Clavel), II: 131 y *n*
Homenaje a los Contemporáneos. Monólogos en espiral. Antología de narrativa (Guillermo Sheridan), I: 11
Las Hortensias (Felisberto Hernández), I: 65, 69; II: 305, 315*n*
 Hoyos y Vinent, Antonio de, I: 119
 Huidobro, Vicente, I: 253*n*
 Humboldt, Alexander von, I: 72
 Hutcheon, Linda, II: 196, 201, 202, 203, 211
 Huysmans, Joris-Karl, I: 151
Ícaro (Sergio Pitlor), II: 59
 Icaza, Xavier, II: 199
 “La identidad” (Elena Poniatowska), II: 107*n*
 “La Iglesia equipara el abuso sexual de un cura en Holanda con un accidente laboral” (Carlos Fazio), II: 315*n*
Ilíada (Homero), I: 81
Ilona llega con la lluvia (Álvaro Mutis), I: 89
Imaginaciones mexicanas (Carlos Fuentes), I: 23
 Los Imprescindibles (colección), I: 25
Impresiones de una mujer a solas (Laura Méndez de Cuenca), I: 162
El Independiente (periódico), I: 62*n*
 Infante, Pedro, II: 55
 “La influencia de la Revolución en nuestra literatura” (José Corral Rigan), I: 244
Infortunios de Alonso Ramírez (Carlos de Sigüenza y Góngora), I: 10*n*, 119
El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha (Miguel de Cervantes), I: 256; II: 9, 16
 “La insensatez” (Gabriel Wolfson), II: 338*n*
Interpretación de los sueños (Sigmund Freud), I: 136
Intramuros (Luis Arturo Ramos), II: 356*n*
El intransferible (Arqueles Vela), I: 212, 225*n*, 229
La invención de Morel (Adolfo Bioy Casares), I: 55, 89
Inventando que sueño (José Agustín), II: 110
 “El inventario” (Elena Poniatowska), II: 107 y *n*
Invitación a Gilberto Owen (Vicente Quirarte), I: 237*n*
Los irredentos (Félix Palavicini), I: 218

Isaac, Alberto, II: 42n
La isla del tesoro (Robert Louis Stevenson), II: 190
Islas a la deriva (José Emilio Pacheco), II: 53
 Ito, Keichi, I: 215
 Jagger, Mick, II: 301
 James, Henry, I: 55, 88, 95, 96n, 99, 100 y n, 117, 163, 164, 165, 166, 173; II: 56, 190, 191, 198
 Jaramillo Agudelo, Darío, II: 293n
El jardín de la señora Murakami (Mario Bellatin), II: 288
Jardín secreto (Francisco Tario), II: 89, 91n
Los jardines secretos de Mogador (Alberto Ruy Sánchez), II: 183
 Jarnés, Benjamín, I: 239, 245, 251, 253, 254, 258, 260; II: 176, 177
 “Jean Cocteau”, I: 255
 “Jesús que mi gozo perdure” (Severino Salazar), II: 163
 Jiménez, Guillermo, I: 308
 Jiménez Rueda, Julio, I: 13, 193n, 195, 196, 198, 200n
 “La jornada” (Elena Poniatowska), II: 107n
 José Agustín, I: 24; II: 103, 104, 105, 106, 109, 110, 111, 113, 118, 120, 121, 193
 José Corral Rigan (S. de Carlos Noriega Hope, Febronio Ortega Hernández y Arqueles Vela), I: 244, 270n
 Jouhandeau, Marcel, I: 239, 245, 254
El joven (Salvador Novo), I: 237n, 240 y n, 241 y n, 242
La joven Parca (Paul Valéry), I: 257
 Joyce, James, I: 55, 235n, 242, 245n, 247, 251; II: 16, 79, 80, 247
 “Los juegos de Lilus Kikus” (Elena Poniatowska), II: 107n, 114, 119
Juegos florales (Sergio Pitol), II: 60, 61, 63, 64, 65, 66, 71
El jugador (Fiódor Dostoievski), I: 55
El juguete rabioso (Roberto Arlt), I: 55
 Jünger, Ernst, II: 79
Junto al paisaje (Luis Arturo Ramos), I: 39, 45, 46
 Kafka, Franz, I: 55
 Kahlo, Frida, I: 54; II: 265
 Kandinsky, Wassily, II: 271
 Kant, Immanuel, I: 110
 Kawabata, Yasunari, I: 55
 Kipling, Rudyard, I: 88

Klahn, Norma, I: 89
Klee, Paul, II: 258, 271
Kleist, Heinrich von, I: 55
Klossowski, Pierre, II: 257, 270
Konigsberg, Ira, II: 198
Krauss, Werner, I: 92, 93
Krysinski, Wladimir, II: 322, 323 y *n*
Kurosawa, Akira, II: 95
Kyn Taniya (S. de Luis Quintanilla), I: 244
El laberinto de la soledad (Octavio Paz), II: 271
Laborde, Hernán, I: 302
Lacarra, Ma. Jesús, II: 137
Lacretelle, Jacques de, I: 247
Laddaga, Reinaldo, II: 326
Laera, Alejandra, II: 326, 327
Lamarque, Libertad, II: 55
Lamartine, Alphonse de, I: 148*n*
Lampa vida (Daniel Sada), II: 241, 242, 243, 244, 245 y *n*, 247, 249, 252
Lancelot (Walker Percy), II: 162
Lara Zavala, Hernán, I: 20; II: 256*n*
Larbaud, Valery, I: 245, 246
Conde de Lautréamont, II: 91
“Las lavanderas” (Elena Poniatowska), II: 107*n*
Lazarillo de Tormes, II: 9
Le Coeur d’Or (Philippe Soupault), I: 258
Le Temps (periódico), II: 173*n*
Leal, Luis, II: 114, 160, 165
Leconte de Lisle, Charles Marie, I: 148, 175
Lecturas Mexicanas (colección), I: 19, 20, 22
Leduc, Alberto, I: 124
Leduc, Renato, II: 189, 193, 194, 196, 197, 198, 199, 206, 207, 210, 211
Lefébure, Eugène, I: 181
Leibniz, Gottfried Wilhelm, II: 36
Leibowitz, Judith, I: 92*n*, 95, 100, 103 y *n*, 307; II: 304
Lenin, Vladimir Ilich, I: 302
Leñero, Vicente, II: 76*n*
León, Nicolás, I: 194

Letras de México (revista), I: 284n, 301
Letras Libres (revista), II: 77n, 288, 293n
Letras Mexicanas (colección), I: 18 y n, 23
El libro (Juan García Ponce), II: 210
El Libro Amarillo (periódico), II: 190
“Libro corazón” (Severino Salazar), II: 160, 164
El libro de los pasajes (Walter Benjamin), II: 265
El libro de Monelle (Marcel Schwob), I: 177, 188
Libro de nadie (Daniel González Dueñas), II: 179 y n
El libro vacío (Josefina Vicens), I: 55; II: 194
Lichtenberg, Georg Christoph, II: 205, 206
“Lilus en Acapulco” (Elena Poniatowska), II: 107n, 115, 116
Lilus Kikus (Elena Poniatowska), I: 24, 25; II: 103, 104, 105, 106, 107, 108 y n, 109, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121
“El limbo” (Elena Poniatowska), II: 108n
List Arzubide, Germán, I: 211, 228
“Literatura de la Revolución y literatura revolucionaria” (Bernardo Ortiz de Montellano), I: 246
La llama de aceite del dragón de papel (Daniel González Dueñas), II: 179n
La llama fría (Gilberto Owen), I: 226, 240n, 251
Llamadas de Amsterdam (Juan Villoro), I: 49, 50, 51, 52, 53, 54, 58, 59; II: 293 y n, 295, 296, 297, 298, 299, 301, 302, 303, 304, 305, 308
Llamadas telefónicas (Roberto Bolaño), I: 56
Llorar frente al espejo (Severino Salazar), II: 163
LoCicero, Donald, I: 93n, 94, 95, 96, 97
Lolita (Vladimir Nabokov), II: 315n, 330
Lomelí, Luis Felipe, II: 332
López Baralt, Luce, II: 183n
López de Gómara, Francisco, I: 199
López Mancera, Antonio, II: 42n
López Páez, Jorge, I: 17; II: 217, 218, 219, 221, 222, 224, 225, 226
López Velarde, Ramón, I: 49
López Villamar, René, II: 324n
Los de abajo (Mariano Azuela), I: 236, 237, 238 y n, 239, 242, 243, 244 y n, 245, 246, 247, 249, 250, 260, 271, 275 y n, 280, 282, 284 y n
Loti, Pierre, I: 133, 218

“Love story” (Elena Poniatowska), II: 108*n*
 Loyola, san Ignacio de, I: 20, 82; II: 331 y *n*
 Lubitsch, Ernst, II: 62, 70
Luces de bohemia (Ramón del Valle-Inclán), II: 205
La luciérnaga (Mariano Azuela), I: 13, 245 y *n*, 248 y *n*, 270*n*, 271, 272
 y *n*, 276, 277, 279, 282, 283
Lucinda (Friedrich von Schlegel), I: 116
El lugar sin límites (José Donoso), I: 55
 Lugones, Leopoldo, I: 120
 Lukács, Georg, I: 111
Luna caliente (Mempo Giardinelli), I: 89; II: 307
 Luna Chávez, Marisol, I: 280*n*, 284
Luna de copas (Antonio Espina), I: 259
 Lunes (colección), II: 90
El luto humano (José Revueltas), II: 38, 152, 153, 154
 Machado, Antonio, I: 62
El Machete (periódico), I: 290
 Maquiavelo, Nicolás, II: 271
 “Madame Venus” (Manuel Gutiérrez Nájera), I: 147, 149, 151
 Madero, Francisco I., I: 283
El madrigal de Cetina (Francisco Monterde), I: 196 y *n*, 202, 203, 206
Los maduros (Pedro Castera), I: 122
 Maggi, Beatriz, II: 195
El mago de Viena (Sergio Pitol), I: 78
 Mailer, Norman, II: 318
 Maldonado, Verónica, II: 42*n*
La Malhora (Mariano Azuela), I: 13, 242, 246, 247, 248*n*, 270 y *n*, 271,
 273, 274, 277, 279, 280, 281 y *n*, 282
 Mallarmé, Stéphane, I: 177, 181
 Manguel, Alberto, II: 183
Manhattan (Marcel Jouhandeau), I: 245
Manhattan Transfer (John dos Passos), I: 270*n*
 “Manifiesto simbolista” (Jean Moréas), I: 118
 Manjarrez, Héctor, I: 29*n*
 Mann, Thomas, II: 216
La mano del fuego (Alberto Ruy Sánchez), II: 183
 “Manos dibujando” (M. C. Escher), II: 283

Mansfield, Jayne, II: 145
El manuscrito encontrado en Zaragoza (Jan Potocki), II: 61
 Mañach, Jorge, I: 243n
 Maples Arce, Manuel, I: 211n, 219, 228, 244
El mar de iguanas (Salvador Elizondo), II: 77n
 Maradona, Diego Armando, II: 301
 Marco Polo, I: 259
Margarita de niebla (Jaime Torres Bodet), I: 234, 240, 241 y n, 242, 251, 252, 255, 258, 260; II: 177
 “*Margarita de niebla* y Benjamín Jarnés”, I: 251
 “*María Yarsilovna (falsa novela rusa)*” (Ramón Gómez de la Serna), I: 230
 “*Mariachi*” (Juan Villoro), II: 300
Mariana, Mariana (Alberto Isaac), II: 42
 Marichalar, Antonio, I: 251
 Marín Loya, Luis, I: 217
 “*Marlboro Light*” (Mario Bellatin), II: 282
 Marqués de Sade, I: 74, 202; II: 91, 261, 270
 Martí, José, II: 270
 Martín Adán, I: 55
Martín Fierro (José Hernández), II: 15
 Martín-Flores, Mario, II: 279
 Martínez, Eliud, I: 270n, 280n
 Martínez, Ghalí, II: 42n
 Martínez, José Luis, I: 11 y n; II: 90, 91 y n, 92, 94
 Martínez Arnaldos, Manuel, I: 88n
 Martínez Nolasco, Gustavo, I: 214
 Martínez Sotomayor, José, I: 13, 260, 261, 262, 263; II: 174, 175, 176, 177, 178
 Marx, Carlos, I: 302
 Massoudy, Hassan, II: 182
 Mata, Óscar, I: 10n, 12, 87n, 125; II: 137, 155
Materia dispuesta (Juan Villoro), I: 56, 57
 La Matraca (colección), I: 26
 Maupassant, Guy de, I: 88, 117, 118, 146 y n, 176
 Maurois, André, I: 263
 Maximiliano de Habsburgo, I: 125; II: 221

McBurney Mitchell, Robert, I: 93*n*
 McCullers, Carson, II: 161
 McNair, Brian, II: 329, 332
Me acuerdo (Georges Perec), II: 50, 51
Me acuerdo (Joe Brainard), II: 50
 Medina Portillo, David, II: 269*n*
 Medina, Manuel F., II: 183*n*
 Medrano, Guillermo, I: 217
 La Mejor Novela (colección), I: 213
Los mejores cuentos (Sergio Pitlor), II: 59*n*
 “Las mejores novelas mexicanas de los últimos 30 años”, I: 10, 17; II: 41
 Melo, Juan Vicente, I: 55; II: 76*n*
 Melville, Herman, I: 117
Memorias de Adriano (Marguerite Yourcenar), I: 123
Memorias del subsuelo (Fiódor Dostoievski), II: 323*n*
 Mendès, Catulle, I: 181
 Méndez de Cuenca, Laura, I: 21, 26, 142, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 172, 173
 Mendoza, Élmer, II: 160
 Mendoza, Mario, II: 10
El mensajero (Leslie Poles Hartley), II: 51, 52
Una mentira (Amado Nervo), I: 185
 Mérimée, Prosper, I: 95; II: 100
 Mester (colección), I: 24; II: 103, 104, 110, 112
La metamorfosis (Franz Kafka), I: 55
 “Métase mi prieta entre el durmiente y el silbatazo” (Elena Poniatowska), II: 108*n*
Mexican Folkways (revista), I: 258
 Meyer, Conrad Ferdinand, I: 95
 Meyer, Wilhelm, I: 90, 91
 Meyer-Minnemann, Klaus, I: 224
 “Mi deuda con Flaubert” (Salvador Elizondo), II: 78
Mi enemigo mortal (Willa Cather), I: 55
Michael Kohlhaas (Heinrich von Kleist), I: 55
 Michelet, Jules, II: 11
Mickey y sus amigos (Luis Arturo Ramos), I: 29; II: 347 y *n*, 351, 356
Mientras agonizo (William Faulkner), II: 233

Las mil y una noches, I: 146; II: 183, 184, 222
 Miller, Arthur, II: 204
 Miranda Cárabes, Celia, I: 10n, 12, 87, 125; II: 137, 155
 Miranda, Francisco de, I: 72
 Mishima, Yukio, II: 278, 280, 281, 283, 284, 285, 286, 287, 288
Misterio (Manuel Argüello), I: 119
 “La mitad de la verdad” (Ermilo Abreu Gómez), I: 284n
 Moctezuma II (Xocoyotzin), I: 202
 Mohedano Barceló, José, I: 216
 Molloy, Silvia, II: 294
Los monederos falsos (André Gide), I: 255
Monografía (Ciro B. Ceballos), I: 138, 139, 140
 Monroe, Marilyn, II: 204
 Monsiváis, Carlos, I: 9, 10, 18n, 26, 279; II: 76n
 Montaigne, Michel de, II: 199
 Montemayor, Carlos, II: 160
 Monterde, Francisco, I: 11, 21, 193n, 195, 196 y n, 198, 202, 203, 205, 206, 215, 216, 220, 223, 244, 248, 279n
 Monterroso, Augusto, II: 144, 145, 215
 Mora, Pablo, I: 162, 172
 Morand, Paul, I: 239, 254, 255, 259
 Moravia, Alberto, II: 345
 Moréas, Jean, I: 118
 Moreno, Pedro, I: 283
 Moreno, Toño, I: 220
Morirás lejos (José Emilio Pacheco), II: 20n, 41
 Morris, William, II: 15, 16
Mors ex Vita (Clemente Palma), I: 122
El moto (Joaquín García Monge), I: 119
 Motolinía (fray Toribio de Benavente), I: 199
El movimiento estridentista (Germán List Arzubide), I: 211, 228
La muerte de Artemio Cruz (Carlos Fuentes), II: 233
La muerte de Iván Ilich (León Tolstoi), I: 55, 63; II: 233
La muerte de un instalador (Álvaro Enrigue), I: 81, 82, 83; II: 255, 262, 263, 264 y n, 265, 266 y n, 267 y n, 268, 269, 270, 271, 272
Muerte en Venecia (Thomas Mann), II: 216
La muerte me da (Cristina Rivera Garza), I: 279

Muerte sin fin (José Gorostiza), II: 234
 “La muerte y la brújula” (Jorge Luis Borges), I: 222; II: 20
 “Mugre” (Álvaro Enrique), I: 83; II: 263
La mujer de la arena (Abe Kobo), I: 55
La mujer que quiso ser Dios (Luis Arturo Ramos), II: 351, 356n
El mundo alucinante (Reinaldo Arenas), II: 323n
El mundo es un lugar extraño (Severino Salazar), II: 165
El Mundo Ilustrado (periódico), I: 162, 168
 Muñoz, Jaime, II: 160
 Muñoz Camargo, Diego, I: 199
 Muñoz Molina, Antonio, II: 190, 191, 198
Los muros de agua (José Revueltas), II: 25n
 Musil, Robert, I: 55
 Mutis, Álvaro, I: 11, 29, 89
 Nabokov, Vladimir, I: 100; II: 315n, 330
Nacha Regules (Manuel Gálvez), I: 75
El Nacional (periódico), II: 161
 “Nada qué hacer” (Elena Poniatowska), II: 107n, 115
 Narrativa (colección), I: 25
Narrativa breve (Elena Poniatowska), I: 23
 Natsume, Soseki, I: 215
La náusea (Jean-Paul Sartre), I: 74
La Navidad en las montañas (Ignacio Manuel Altamirano), I: 30, 139n
 Negrín, Edith, II: 199
 Nemerov, Howard, I: 95
 Nerval, Gérard de, I: 117, 121; II: 99
 Nervo, Amado, I: 20, 21, 26, 27, 111, 120, 122, 123, 124, 125, 138, 139n,
 151, 162, 175, 176, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186,
 187, 188, 189, 218
Nexos (revista), I: 17; II: 41
 Niemeyer, Katharina, I: 12, 224, 234, 235, 253n
 Nietzsche, Friedrich, II: 257, 271
La nieve del almirante (Álvaro Mutis), I: 89
Las nieves del Kilimanjaro (Ernest Hemingway), I: 55
Nikko (Efrén Rebolledo), I: 133
No hay tal lugar (blog de Cristina Rivera Garza), II: 283
No pasó nada (Antonio Skármeta), I: 89

La noche (Francisco Tario), II: 89, 90, 91, 92, 93n
 “La noche de la gallina” (Francisco Tario), II: 92
La noche de las hormigas (Aline Pettersson), II: 227, 228, 229, 233
La noche del grito (Manuel Echeverría), II: 227, 228, 234
La noche navegable (Juan Villoro), I: 58
Las noches blancas (Fiódor Dostoievski), I: 167
Nocturnos (Salvador Elizondo), II: 77n, 84n
 “Nocturnos” (Salvador Elizondo), II: 77n
 “Nocturno” (Xavier Villaurrutia), I: 253
 “Nocturno a Rosario” (Manuel Acuña), I: 168
Nocturno de Chile (Roberto Bolaño), I: 55
Nombre falso (Ricardo Piglia), I: 55
Los nombres del aire (Alberto Ruy Sánchez), II: 174, 175, 178, 182,
 183 y n
 Noriega Hope, Carlos, I: 16n, 213, 214, 215, 218, 219, 220, 228, 244,
 270n, 271
El norte (Emilio Carballido), I: 23; II: 217, 223, 225
Nostalgia de la muerte (Xavier Villaurrutia), I: 253
 “Notas largas para novelas cortas” (Luis Arturo Ramos), I: 27, 28, 47;
 II, 347
Noticias del Imperio (Fernando del Paso), I: 17, 69; II: 42
Nouvelle Revue Française (revista), I: 239, 242, 247, 250 y n
 Nova Novorum (colección), I: 239, 250 y n, 252
 “La novela como género de incertidumbre” (Ana Clavel), I: 62n; II: 316
Novela como nube (Gilberto Owen), I: 234, 237n, 240, 241 y n, 242,
 243n, 245, 252, 253, 254, 255, 256, 258, 260, 261, 263; II: 177
 La Novela Corta (colección), I: 188
La novela corta en el primer romanticismo mexicano (Celia Miranda
 Cárabes), I: 12, 125; II: 155
La novela corta mexicana en el siglo XIX (Óscar Mata), I: 12, 125; II: 155
La novela corta: una biblioteca virtual (portal web), I: 9, 18, 21, 26, 28,
 125n, 134n; II: 137n, 155
La novela de Alicia (Federico Gutiérrez), I: 218
La novela de la Revolución mexicana (Antonio Castro Leal), I: 13
 La Novela del Día (colección), I: 213
 “La novela del tranvía” (Manuel Gutiérrez Nájera), I: 151n
Novela de los orígenes y orígenes de la novela (Marthe Robert), II: 313

La novela lírica de los Contemporáneos (Juan Coronado), I: 12
 La Novela Mexicana (colección), I: 241n
 La Novela Nueva (colección), I: 213
 La Novela para Todos (colección), I: 213
 La Novela Peruana (colección), I: 213
 La Novela Quincenal (colección), I: 15
La novela según los novelistas (Cristina Rivera Garza), I: 62n
 La Novela Semanal (colección, Buenos Aires), I: 15, 213
 La Novela Semanal (colección, Ciudad de México), I: 15, 16n, 29, 30, 212, 214, 215, 216 y n, 218, 219, 223, 226, 230
La novela y las ciencias sociales. Mundos reales e imaginarios (Morroe Berger), II: 317
Novelas breves (Juan García Ponce), II: 256
Novelas cortas (Juan García Ponce), I: 23
 Las Novelas Cortas (colección), I: 213
Novelas cortas de varios autores (Victoriano Agüeros), I: 11; II: 155
Novelas ejemplares (Miguel de Cervantes), I: 101, 114, 119; II: 9
 “El novelista y su ambiente” (Mariano Azuela), I: 278, 279, 285
La novia robada (Juan Carlos Onetti), I: 89
 Novo, Salvador, I: 239, 240, 241, 244, 250, 251, 252, 254, 258, 259, 263, 264, 289, 291, 292, 294n
Las nubes (Juan José Saer), II: 61
Nueve veces el asombro (Alberto Ruy Sánchez), II: 183
Nuevos cuentos para Ninon (Émile Zola), I: 156n
 “El número 479” (Benjamín Jarnés), I: 245
 O’Connor, Flannery, II: 161
La obediencia nocturna (Juan Vicente Melo), I: 55
Obras completas (Mariano Azuela), I: 269n, 280
 Obregón, Álvaro, I: 19
Odisea (Homero), II: 144
 Oé, Kenzaburo, I: 52
 “Los ofidios” (Mariano Azuela), I: 271
El ojo en el caleidoscopio (Pablo Brescia y Evelia Romano), II: 116n
 Olea Franco, Rafael, I: 156
 Olivier, Florence, II: 25
 Ollé-Laprune, Philippe, I: 58
 Olney, James, I: 257

Olvera, Alicia, I: 218
Onassis, Aristóteles, II: 266*n*
Los once de la tribu (Juan Villoro), II: 299
Onelio Cardoso, Jorge, I: 65*n*
Onetti, Juan Carlos, I: 51, 55, 88, 89, 222; II: 307
Ontiveros, José Luis, I: 290*n*, 305
“Orden suspendido” (Juan Villoro), II: 300
Ordiales, Gabriela, II: 90
Ordiz, Francisco Javier, II: 10
Oreamuno, Yolanda, I: 20
El orgasmógrafo (Enrique Serna), II: 189, 193, 201
Orozco, José Clemente, II: 68
Orozco y Berra, Manuel, I: 194, 198
Ortega Hernández, Febronio, I: 244, 261
Ortega, Gregorio F. (S. de Febronio Ortega Hernández), I: 270 y *n*, 272*n*,
273, 281*n*, 284
Ortega y Gasset, José, I: 64, 238, 239, 250 y *n*, 254, 257
Ortiz de Montellano, Bernardo, I: 245, 246, 256, 257
Osorio, Helena, I: 82
Osorio, Luis Enrique, I: 213
Osorio, Nelson, I: 235
Othón, Manuel José, I: 21, 123, 124, 125
La otra vuelta de tuerca (Henry James), I: 55, 163, 165
Ovidio, I: 123
Owen, Gilberto, I: 226, 236, 239, 240 y *n*, 242, 243*n*, 250, 251, 252, 253,
254, 258, 261, 262, 263, 264; II: 177
Pabst, Walter, I: 96, 101, 102; II: 137
“Las pachecas” (Elena Poniatowska), II: 109*n*
Pacheco, José Emilio, I: 17, 55, 56, 75, 89; II: 20*n*, 41, 42, 43, 50, 51, 52,
53, 54, 56, 147, 307
Paine, J. H. E., I: 100
El País (periódico), II: 190
Paisa (José Luis González), I: 24
Pájaro pinto (Antonio Espina), I: 252
“*Pájaro pinto*” (Gilberto Owen), I: 254
Palacio Valdés, Armando, II: 321
Palaversich, Diana, II: 279

Palavicini, Félix, I: 218
 “La Palma de Oro” (Enrique Serna), I: 19; II: 189 y *n*, 190, 192, 193, 194, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 207, 208, 209, 210, 211
 Palma, Clemente, I: 119, 122
Palmeras de la brisa rápida (Juan Villoro), II: 299
 Pàmies, Sergi, II: 199
Panchito Chapopote (Xavier Icaza), II: 199
Panfleto y literatura (Beatriz Maggi), II: 195
Los papeles de Aspern (Henry James), I: 55
Para una tumba sin nombre (Juan Carlos Onetti), I: 89
 Pardo Bazán, Emilia, II: 321
 Parra, Eduardo Antonio, II: 160, 221
 Parra, Manuel de la, I: 216
Pascual Aguilera (Amado Nervo), I: 122, 139*n*
 “Los paseos de la Verdad” (José Joaquín Fernández de Lizardi), I: 10*n*;
 II: 137
 Paso, Fernando del, II: 42
 Pasolini, Pier Paolo, II: 37
 Passos, John dos, I: 270*n*; II: 38
El pastor Corydón (Manuel José Othón), I: 123
 “Paul Morand”, I: 254
 Pavón, Alfredo, I: 10, 12; II: 137, 155
 Payno, Manuel, I: 120,
 Paz, Octavio, I: 242, 292, 302; II: 9*n*, 10, 183
 “Pedro Moreno el insurgente” (Mariano Azuela), I: 272
Pedro Páramo (Juan Rulfo), I: 55, 222; II: 153, 154, 307
 Peláez, Antonio, II: 90, 98
 Pellicer, Carlos, I: 289, 294*n*, 308
La penumbra inquieta [cuentos de cine] (Juan Bustillo Oro), I: 218
 “Pequeña autobiografía ilustrada” (Mario Bellatin), II: 288
 Percy, Walker, II: 161, 162
 Prec, Georges, II: 50, 51
 Pereda, José María, II: 321
 Pereyra, Carlos, I: 194
 Pérez Botija, Rafael, II: 189
 Pérez de Ayala, Ramón, II: 174, 176, 177
 Pérez Firmat, Gustavo, I: 235, 236*n*,

Pérez Galdós, Benito, II: 317
El Periquillo Sarniento (José Joaquín Fernández de Lizardi), I: 119, 161
Pero Galín (Genaro Estrada), I: 196, 200
 Pérouse, Gabriel, I: 298*n*
El perseguidor (Julio Cortázar), I: 51, 53, 55, 89, 222
Perversidad (Ernesto Alcocer), II: 314 y *n*, 318*n*
 Petite Vise (amante y musa de Marcel Schwob), I: 187
 Pettersson, Aline, II: 227, 229, 232, 233
 Pickford, Mary, I: 220
 PIERAL, Armand, I: 276, 277
 Pierini, Margarita, I: 212, 213, 214, 219
 “Pierre Menard, autor del Quijote” (Jorge Luis Borges), II: 271
 Piglia, Ricardo, I: 55, 63*n*, 221, 222, 223, 229, 230; II: 267, 295, 302, 322, 323, 325
 Pino, José M. del, I: 235
 Pino Suárez, José María, I: 283
El pintor de la vida moderna (Charles Baudelaire), I: 148
 Piña, Francisco, II: 105 y *n*
 Pitol, Sergio, I: 31, 78; II: 59 y *n*, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 76*n*
 Platón, II: 271, 279
La plaza de Puerto Santo (Luisa Josefina Hernández), II: 123, 124, 128
Un “pobre diablo” (Federico Sodi), I: 216, 218, 221
 “Pobreza” (Edmundo Valadés), II: 145
 Pocaterra, Rafael, I: 213
 Poe, Edgar Allan, I: 112, 117, 120, 121, 122, 170, 172, 176, 177, 180, 181, 182, 185, 188, 189, 298 y *n*, 299*n*; II: 15, 16, 101, 269, 270
 “La poesía gauchesca” (Jorge Luis Borges), II: 15
 “Poesía —¿pura?— plena” (Gilberto Owen), I: 253
Polvos de arroz (Sergio Galindo), I: 23, 89; II: 123, 124, 126, 128, 307
 Poniatowska, Elena, I: 23, 24; II: 103, 104, 105, 106, 109, 114, 117, 119, 121
Popol Vuh, I: 81
Por donde se sube al cielo (Manuel Gutiérrez Nájera), I: 20, 147, 156, 158
 “Por el camino de Proust” (Mariano Azuela), I: 248*n*
Por el camino de Swann (Marcel Proust), II: 173*n*
 Porchia, Antonio, II: 97

- Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* (Daniel Sada), II: 242, 247
- El portador de la fe* (Eusebio Ruvalcaba), I: 19
- “Un portal para la novela corta” (Jesús Francisco Conde de Arriaga), I: 21n
- Posdata* (suplemento de *El Independiente*), I: 62n
- “La postulación de la realidad” (Jorge Luis Borges), II: 15, 17
- El pozo* (Juan Carlos Onetti), I: 55, 88; II: 307
- Prado, Gloria, II: 124, 230n, 233
- Praz, Mario, I: 109
- Preciado, Beatriz, II: 328, 329n, 336n
- Premio Clarín de Novela, II: 327
- Premio Cuento San Luis Potosí, II: 179n
- Premio de Novela Corta Juan Rulfo, I: 94
- Premio de Primera Novela Joaquín Mortiz, II: 263
- Premio Ensayo Literario José Revueltas, II: 179n
- Premio Hispanoamericano de Ensayo Casa de América-Fondo de Cultura Económica, II: 179n
- Premio Juan Rulfo para Primera Novela, II: 159
- Premio Nacional de Novela Breve Rosario Castellanos, I: 15, 94
- Premio Nacional de Novela Corta Juan García Ponce, I: 15
- Premio Novela José Rubén Romero, II: 179n
- Premio Poesía Ciudad de La Paz, II: 179n
- Premio Poesía Joven de México, II: 179n
- Premio Sonora de Poesía, II: 179n
- Premio Tusquets de Novela Corta, I: 15
- Premio Xavier Villaurrutia, II: 178
- La presencia lejana* (Juan García Ponce), I: 89
- Los Presentes (colección), I: 16, 23, 24, 29; II: 90, 103, 104, 106
- Prieto, Valerio, I: 294n
- El príncipe* (Nicolás Maquiavelo), II: 271
- El principio del placer* (José Emilio Pacheco), I: 25; II: 43, 46 y n, 47, 53, 54
- “El principio del placer” (José Emilio Pacheco), II: 147, 148, 150, 152
- “El principio poético” (Edgar Allan Poe), I: 80
- Pro Juárez, Miguel Agustín (sacerdote), I: 283
- “La procesión” (Elena Poniatowska), II: 107n, 115, 116

El profesor inútil (Benjamín Jarnés), I: 258
 “Prólogo del director” (Carlos Noriega Hope), I: 218
 Proust, Marcel, I: 235*n*, 239, 241, 245*n*, 248, 251, 257, 260; II: 79, 80, 173 y *n*, 215, 247
La provincia de los santos (Severino Salazar), II: 159, 165
La puerta en el muro (Francisco Tario), II: 89, 90, 91, 92, 93, 95, 98, 101
Puerto de Sonilva (Juan Chabás), I: 257
 Punto de Partida (colección), II: 178
 Pupo-Walker, Enrique, I: 146*n*, 179
 Pushkin, Alexander, I: 172; II: 15
 Quemain, Miguel Ángel, II: 162
Querens (Pedro Castera), I: 122
Querido Diego, te abraza Quiela (Elena Poniatowska), I: 25
 Quevedo, Francisco de, II: 355
 Quincey, Thomas de, II: 330
 Quirarte, Vicente, I: 237*n*
 Quiroga, Horacio, I: 181; II: 233
 Rabasa, Emilio, I: 125; II: 199
La raíz eléctrica (Daniel González Dueñas), II: 179*n*
 Rama, Ángel, II: 326*n*
 Ramos, Luis Arturo, I: 27, 28, 29, 89, 298 y *n*, 306; II: 153, 154, 160, 306, 345 y *n*, 346, 347 y *n*, 348, 349, 350, 351, 353, 354*n*, 355, 356, 357, 358, 359
 Rangel, Asunción, II: 53
Los raros (Rubén Darío), I: 175, 189
Rashomon (Akira Kurosawa), II: 95
Rashomon (Ryonosuke Akutagawa), II: 95
 Ravel, Maurice, II: 113
 “El rayo verde” (Elena Poniatowska), 108*n*
Real Doll (portal web), II: 315*n*
La realidad esperpéntica (Alonso Zamora Vicente), II: 205
 Rebolledo, Efrén, I: 21, 30, 120, 123, 124, 125, 129, 130, 131, 133, 134, 136, 138, 140, 142; II: 335*n*
 “El recado” (Elena Poniatowska), 107 y *n*
Reconquista (Federico Gamboa), II: 313
Un redoble muy largo (Manuel Echeverría), II: 234*n*

“Reflexiones sobre la novela” (Jaime Torres Bodet), I: 235*n*, 243*n*, 245*n*,
 251, 257
 Reformatsky, A. A., I: 95
 Regalado López, Tomás, II: 334*n*
La región más transparente (Carlos Fuentes), II: 16
 “El regreso del caso Maciel” (Carlos Fazio), II: 315*n*
 Rejano, Juan, II: 161
 Relato Licenciado Vidriera (colección), I: 9, 18, 19, 20, 22
 Renard, Jules, II: 91
 Renoir, Jean, I: 170
 “El reojo del yo” (José Revueltas), II: 35
 Rescate (colección), I: 26
El resplandor del ocaso (Francisco Soler), I: 119
El retorno de África (Alain Tanner), I: 54
Retrato del artista adolescente (James Joyce), I: 55
Return Ticket (Salvador Novo), I: 241 y *n*, 251, 255, 258, 259, 263, 264
Revista Azul, I: 148 y *n*
Revista de Occidente, I: 239, 242, 250 y *n*, 253
Revista de Revistas, I: 261*n*
Revista Hispano-Americana, I: 168
 Revueltas, José, II: 25 y *n*, 26, 27, 35, 36, 37, 147, 153
 “El rey burgués” (Rubén Darío), I: 309
El rey de la máscara de oro (Marcel Schwob), I: 177
 Rey Rosa, Rodrigo, I: 78
 Reyes, Alfonso, I: 18*n*, 182, 194; II: 145, 147
 Reyes, Aurelio de los, I: 253*n*
 Richardson, Samuel, II: 318
Ricochet, o los derechos de autor (Luis Arturo Ramos), II: 346, 356*n*
 “Ridentem dicere verum, ¿quid vetat?” (José Joaquín Fernández de
 Lizardi), I: 10*n*; II: 137
 Rivas Iturralde, Vladimiro, II: 89, 101
 Rivas Mercado, Antonieta, I: 284 y *n*
 Rivera, Diego, I: 239, 244
 Rivera Garza, Cristina, I: 62; II: 277, 278, 279, 280, 282, 283, 284, 285,
 286, 287, 288, 289
 Robert, Marthe, II: 313
Roberte, esta noche (Pierre Klossowski), II: 257

Robinson Crusoe (Daniel Defoe), II: 61
Rodenbach, Georges, I: 115, 118
Rodríguez Castañeda, Rafael, II: 104, 110
Rodríguez Galván, Ignacio, I: 120
Rodríguez, Antoine, II: 49
Rodríguez, Juan José, II: 160
Rojo, Vicente, I: 17
Romano, Evelia, II: 116
Ronell, Avital, II: 281, 290
Rosa Blanda (Daniel González Dueñas), II: 174, 175, 178, 179, 185, 186
Roudinesco, Élisabeth, II: 316, 330, 332, 336
Rubén Salazar Mallén, subversión en el subsuelo (José Luis Ontiveros),
I: 290n
Rubín, Ramón, I: 29n
La rueca de aire (José Martínez Sotomayor), I: 13, 260, 261, 262, 263;
II: 174, 175 y n, 176 y n, 177, 178, 180, 181, 182
Ruiz Cortines, Adolfo, II: 46n
Ruiz de Alarcón, Juan, I: 305
Ruiz-Vargas, José María, II: 67
Rulfo, Juan, I: 55, 222, 309; II: 108 y n, 145, 147, 153, 159, 164, 250n,
307
“La ruptura” (Elena Poniatowska), II: 107 y n
Rushdie, Salman, II: 300
Ruvalcaba, Eusebio, I: 19
Ruy Sánchez, Alberto, I: 13; II: 174, 175 y n, 176 y n, 177, 178, 183 y n
Sábado (suplemento de *unomásuno*), I: 17; II: 42
Sábato, Ernesto, I: 89
Sada, Daniel, II: 160, 241, 242 y n, 243, 244, 245n, 246, 247, 252, 253
Safari accidental (Juan Villoro), I: 299, 300
Safo, II: 234
Saga de Sigrida la Blonda (Efrén Rebolledo), I: 133
Sahagún, fray Bernardino de, I: 199
Sainz, Gustavo, II: 76n
Salado Álvarez, Victoriano, I: 176, 193n, 238n; II: 313, 314
Salamandra (Efrén Rebolledo), I: 30, 124, 134, 136, 137, 142
Salazar Mallén, Rubén, I: 260, 289, 290 y n, 291, 301, 302, 304, 305,
306, 308

Salazar, Severino, II: 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 168, 169, 170
 Salgari, Emilio, II: 45
 Salinas, Pedro, I: 239, 251, 258
 Salinger, J. D., I: 55
Salón de belleza (Mario Bellatin), II: 288
San Gabriel de Valdivias (Mariano Azuela), I: 272, 283, 285
 Sánchez Prado, Ignacio M., II: 324*n*
 Sánchez Sánchez, Roberto, I: 162
 “Sangre romañola” (Edmondo de Amicis), II: 161
 Sans, Miguel, I: 213
Santa (Federico Gamboa), I: 74, 169
 Saramago, José, I: 80
 Sarduy, Severo, II: 183 y *n*
 Sartre, Jean-Paul, I: 74
 Schelling, Friedrich, I: 110
 Schlegel, August Wilhelm von, I: 95, 97, 98
 Schlegel, Friedrich von, I: 95, 113, 115, 116; II: 227, 352
 Schlickers, Sabine, II: 315, 319*n*, 324*n*, 328
 Schneider, Luis Mario, I: 211*n*
 Schnitzler, Arthur, I: 180
 Schwob, Marcel, I: 177, 182, 185, 187, 188
El secreto de la escala (Francisco Monterde), I: 196
El secreto de Romelia (Busi Cortés), II: 131*n*
 “Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*” (Ricardo Piglia), I: 221
 Sedgwick, Eve Kosofsky, II: 286
 Sefchovich, Sara, II: 334*n*
 “La semana escarlata” (Francisco Tario), II: 101
Semejanza del juego (Daniel González Dueñas), II: 179*n*
 Sender, Ramón J., I: 179
El señor de los anillos (J. R. R. Tolkien), I: 59
El señor de Palo (Efrén Hernández), I: 291, 308
 “La señora de la fuente” (Luis Arturo Ramos), II: 356*n*
La señorita Etcétera (Arqueles Vela), I: 30, 211, 212, 215, 216*n*, 218,
 219, 223, 225, 226, 227, 229*n*, 230, 233
Septiembre y los otros días (Jesús Gardea), II: 241
 Sepúlveda, Luis, I: 79
 Serna, Enrique, I: 19; II: 189, 193, 194, 201, 202, 203, 206, 207, 210, 211

La Serpiente Emplumada (colección), I: 25
 Serra y Causa, Nicolás, II: 314
 Serra, Edelweis, II: 66
 Serrano, Francisco (general), I: 283
Seven (David Fincher), II: 268
 Sheridan, Guillermo, I: 12, 234, 240; II: 175*n*
 Shklovsky, Viktor, I: 95
 Sicilia, Javier, I: 305
Las serpientes negras (Carlos Barrera), I: 215
 Sierra, Justo, I: 21, 29, 129, 130, 132, 140
 “La siesta del martes” (Gabriel García Márquez), II: 306
 Síguenza y Góngora, Carlos de, I: 10, 119
 “El silbido” (Juan Villoro), II: 295
 Silva y Aceves, Mariano, I: 193, 194, 195, 196
Simplezas y otros cuentos... (Laura Méndez de Cuenca), I: 162
 Sinatra, Frank, II: 350
Sindbad el varado (Gilberto Owen), I: 264
Siphros (Armando C. Amador), I: 214, 215, 216, 221
 “El sistema literario de Arqueles Vela” (Evodio Escalante), I: 224
 “El sitio” (Ignacio Solares), I: 225
 Skármeta, Antonio, I: 89
 Sobejano, Gonzalo, I: 96, 102
 “Sobre algunos temas en Baudelaire” (Walter Benjamin), II: 173*n*, 182
 “Sobre la novela, el relato y el novelista Mariano Azuela” (Xavier
 Villaurrutia), I: 246
La sociedad del espectáculo (Guy Debord), I: 334*n*
 Sodi, Federico, I: 216, 218
 Sófocles, I: 270*n*
El Sol (periódico), I: 244
El sol que estás mirando (Jesús Gardea), II: 241, 242*n*, 243, 247, 248 y
n, 251, 252
 Solares, Ignacio, I: 29*n*; II: 225
Soledad (Rubén Salazar Mallén), I: 303, 305, 307, 308
 Soler, Francisco, I: 119
El son del amor (Luis Marín Loya), I: 217, 221
Sor Adoración del Divino Verbo (Julio Jiménez Rueda), I: 193*n*, 196
 Souillier, Didier, I: 101

Soupault, Philippe, I: 258
 Spacey, Kevin, II: 268
 Speratti-Piñero, Emma Susana, II: 205, 208, 209
 Spielhagen, Friedrich, I: 95
 Springer, Mary Doyle, I: 89 y n, 92n, 95, 100, 297; II: 189n, 191, 192, 193, 211
 Stallybrass, Peter, II: 354n
 Stendhal, I: 73
 Stevenson, Robert Louis, I: 55, 115, 177; II: 330
Storia antica del Messico (Francisco Xavier Clavijero), I: 72
 Storm, Theodor, I: 95, 98
 Suárez, Francisco, I: 71, 72
Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana (Katharina Niemeyer), I: 12
 “El sueño de Magda” (Manuel Gutiérrez Nájera), I: 147, 149, 156 y n, 157, 158
Los sueños de la bella durmiente (Emiliano González), I: 19, 25
 “La supersticiosa ética del lector” (Jorge Luis Borges), II: 12
 Swift, Jonathan, I: 181
 Tabarovsky, Damián, I: 50, 58; II: 293n
 Tablada, José Juan, I: 176, 244
 “Tachas” (Efrén Hernández), I: 293
 “También hay inviernos fértiles” (Severino Salazar), II: 160, 164
Tan triste como ella (Juan Carlos Onetti), I: 89
 Tanner, Alain, I: 54
El tañido de una flauta (Kaizo Hayashi), II: 59
El tañido de una flauta (Sergio Pitol), II: 59
 “La tapia” (Elena Poniatowska), II: 107n, 115, 117
Tapioca Inn: mansión para fantasmas (Francisco Tario), II: 89, 101n
Tarde o temprano (José Emilio Pacheco), II: 53
 “Tareas para la historia literaria de México” (José Luis Martínez), I: 11
 Tario, Francisco, I: 24; II: 89, 90, 91 y n, 92, 93n, 95, 96, 98, 99, 101
 Teja Zabre, Alfonso, I: 270
El temor de Hernán Cortés y otras narraciones de la Nueva España (Francisco Monterde), I: 193n

Tennyson, Alfred, I: 161, 165, 170
Teoría literaria (René Wellek y Austin Warren), I: 92
Teoría y práctica de la nouvelle (José Cardona-López), I: 96n, 306
 “El tercer grado de obediencia perfecta” (Ernesto Alcocer), II: 314, 320,
 321, 322, 331, 335, 338
 Santa Teresa de Jesús, I: 136
Terra Nostra (Carlos Fuentes), I: 45
El terruño (Guillermo Medrano), I: 217
El tesoro de la juventud, II: 45
El testigo (Juan Villoro), I: 49, 50, 56, 57
 Thays, Iván, II: 281
The Art of the Novel (Henry James), I: 100n
The Complete Short Novels (Antón Chéjov), II: 216
 “The Skipping-Rope” (Alfred Tennyson), I: 161, 165
 Thomasseau, Jean Marie, I: 200, 201
 Tieck, Ludwig, I: 95, 97, 98, 113, 116
Tiempo transcurrido (Juan Villoro), II: 299
 Tirso de Molina, I: 101
Tlapalería (Elena Poniatowska), II: 109, 119
 “Tlapalería” (Elena Poniatowska), II: 109n
 Toledo, Alejandro, II: 178
 Tolkien, J. R. R., I: 59
 Tolstoi, León, I: 55, 73; II: 233
Torquemada en la hoguera (Benito Pérez Galdós), I: 88
 Torquemada, Juan de, I: 199
 Torres, Vicente Francisco, II: 90
 Torres Bodet, Jaime, I: 234, 235n, 236, 240, 242, 243n, 245n, 249, 250,
 251, 252, 253, 254, 257, 258, 260, 262, 263; II: 177
 Torri, Julio, II: 144
 Toscana, David, II: 160
Trabajos del reino (Yuri Herrera), I: 25
Trama de vientos (José Martínez Sotomayor), II: 175, 176
Trayectoria de la novela en México (Manuel Pedro González), I: 279n
La tregua (Mario Benedetti), II: 194
Tres cuentos (Gustave Flaubert), I: 117
 “Tres géneros narrativos” (Mario Benedetti), I: 28; II: 63
Tres noveletas de amor imposible (Severino Salazar), II: 163, 165

Las tribulaciones del joven Törless (Robert Musil), I: 55
 “El trofeo” (Álvaro Enrigue), II: 263
 Trotski, León, I: 302
 Troyo, Rafael Ángel, I: 119
La tumba (José Agustín), I: 10, 24; II: 103, 105, 109, 110, 111, 112, 113, 117, 118, 119, 120, 121
El túnel (Ernesto Sábato), I: 89; II: 323n
 Turcios, Froylán, I: 119, 122
 Turguéniev, Iván, I: 88
 Turrent Rosas, Lorenzo, I: 29
 Ulises (colección), I: 239, 240, 241 y n, 255, 263
 Ulises (James Joyce), I: 69, 235n, 242, 257; II: 16
Ulises. Revista de curiosidad y de crítica, I: 240, 241n, 242, 245 y n, 250, 251, 252, 254, 255, 256, 261, 263, 264, 271
La última escala del Tramp Steamer (Álvaro Mutis), I: 89
La última niebla (María Luisa Bombal), I: 88; II: 216
El último tango en París (Bernardo Bertolucci), II: 260, 271
 “Underwood portátil: Modelo 1915” (Mario Bellatin), II: 279, 289
El Universal (periódico), I: 218, 244
El Universal Ilustrado (periódico), I: 11, 15, 16 y n, 29, 30, 212, 214, 218, 219, 227, 228, 270 y n, 271
 “El universo narrativo de la sombra” (Ana Clavel), I: 62n
unomásuno (periódico), I: 17; II: 42
 Urbina, Luis G., I: 176
 “Vacaciones pagadas” (Enrique Serna), II: 201
Vagón fumador (Mario Bellatin), II: 282
 Valadés, Edmundo, II: 145
 Valdelomar, Abraham, I: 119
 Valenzuela, Jesús E., I: 176
 Valéry, Paul, I: 257
 Valle-Arizpe, Artemio de, I: 194, 198
 Valle-Inclán, Ramón del, I: 119; II: 205, 208, 209, 210, 355
 Vallejo, Fernando, I: 11
 “Vals Capricho” (Rosario Castellanos), II: 123n
 Van Gogh, Vincent, II: 255, 270
 Vargas Llosa, Mario, I: 75, 89; II: 206
 “Varsovia” (Sergi Pàmies), II: 199

Vasconcelos, José, I: 19
 Vedda, Miguel, I: 114
 Vega y Carpio, Félix Lope de, I: 82, 101
 Vela, Arqueles, I: 30, 211 y n, 212, 216n, 220, 223, 224, 225, 227, 228, 229, 233, 244, 270n
La veleta oxidada (Emilio Carballido), II: 217, 221
 “La venganza de *Milord*” (Manuel Gutiérrez Nájera), I: 147, 149, 155
La Venta del Chivo Prieto (Laura Méndez de Cuenca), I: 162 y n, 168, 169, 170, 171, 173
 Verani, Hugo J., I: 235; II: 42n, 47, 55
 Verlaine, Paul, I: 177
 Verne, Julio, II: 45
Los Vernovov (Francisco Tario), II: 91n
 “Las versiones homéricas” (Jorge Luis Borges), II: 11
 “La vertiente del sueño en *La rueda de aire*” (Alberto Ruy Sánchez), II: 176
 Viajes al Siglo XIX (colección), I: 26
 Vicens, Josefina, I: 55
La vida perdurable (Juan García Ponce), I: 89
La vida y muerte de Jasón (William Morris), II: 15
Vidas perpendiculares (Álvaro Enrígue), I: 77, 82
 Viegnes, Michel, I: 90n, 93n
Un viejo que leía novelas de amor (Luis Sepúlveda), I: 79
El viejo y el mar (Ernest Hemingway), I: 43, 45
Los viejos asesinos (Luis Arturo Ramos), II: 354n
El viento distante (José Emilio Pacheco), II: 43
Los viernes de Lautaro (Jesús Gardea), II: 241
 Vila-Matas, Enrique, I: 78
 Vilanova, Antonio, II: 316, 317n
 Villaurrutia, Xavier, I: 236, 240, 243n, 244, 245n, 246, 247, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 257, 262, 263, 264, 289, 291, 292, 294n, 308; II: 177
 Villiers de l’Isle-Adam, Philippe-Auguste, I: 146 y n, 175, 176, 177, 181, 182, 183, 185, 186, 188, 189; II: 91
 Villoro, Juan, I: 25, 28; II: 293 y n, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 305, 310
Una violeta de más (Francisco Tario), II: 89, 101n

Violeta Perú (Luis Arturo Ramos), II: 356n
Las Violetas son flores del deseo (Ana Clavel), I: 63, 66, 67; II: 314, 318n, 319, 320 y n, 325n, 329, 330, 331n, 332n, 335 y n, 338
Visionario de la Nueva España (Genaro Estrada), I: 200
Las visiones del hombre invisible (Daniel González Dueñas), II: 179
Víspera del gozo (Pedro Salinas), I: 258
La viuda alegre (Ernst Lubitsch), II: 62, 70
“El viudo Román” (Rosario Castellanos), II: 123 y n, 124, 131, 132, 134
Volpi, Jorge, I: 25; II: 267n
La Voz Nueva (revista), I: 246n
W o el recuerdo de la infancia (Georges Perec), II: 50
Wagner, Richard, I: 115; II: 117
Warren, Austin, I: 92, 93
Weing, Siegfried, 91n, 93 y n
Wellek, René, I: 92, 93
Wells, H. G., I: 221
Welty, Eudora, II: 161
Werther (Johann Wolfgang Goethe), I: 55
Wertmüller, Lina, II: 203
White, Allon, II: 354n
Wilde, Oscar, I: 137, 172, 177
Wilder, Billy, I: 56
Williams, Tennessee, II: 161
Wilpert, Gero von, I: 145, 146, 147n
Winesburg Ohio (Sherwood Anderson), II: 20n
Woolf, Virginia, I: 247
Woyzeck (Carl Georg Büchner), I: 55
Yourcenar, Marguerite, I: 123; II: 182
Zaid, Gabriel, I: 14
Zamacois, Eduardo, I: 213
Zamora, Francisco, I: 218
Zamora Vicente, Alonso, II: 205
Los zapatos (Vincent van Gogh), II: 270
Zayas, María de, I: 101
Zepeda, Eraclio, II: 147, 160
Ziegler, Jorge von, I: 298n, 307
Zola, Émile, I: 156n, 170, 171, 172, 176, 275; II: 264, 316, 317 y n, 318, 324n

ÍNDICE

TOMO II

IV. INMEDIACIONES DEL CANON

<i>Bernal Herrera Montero. Aura: causalidad literaria y crítica de la lectura.</i>	9
<i>Rodrigo García de la Sienna. El apando como dispositivo distópico.</i>	25
<i>Edith Negrín. Del amor infantil en la novela corta: El principio del placer y Las batallas en el desierto.</i>	41
<i>Elizabeth Corral. La experiencia de la escritura: Cementerio de tordos, de Sergio Pitol.</i>	59
<i>Norma Angélica Cuevas Velasco. Un sueño de escritura. Elsinore, el cuaderno.</i>	73

V. RUPTURAS Y CERCANÍAS

<i>Alejandro Toledo. Francisco Tario y la novela corta.</i>	89
<i>Sara Poot Herrera. Lilus Kikus y Gabriel Guía: de la mano y caminando con su editor.</i>	103

<i>Luzma Becerra</i> . De los inconvenientes de las buenas familias: <i>Polvos de arroz</i> , <i>La plaza de Puerto Santo</i> y “El viudo Román”.	123
<i>Alfredo Pavón</i> . Una gota de azogue (para un diálogo sobre la novela corta en México).	137
<i>Hernán Lara Zavala</i> . Las catedrales de Severino Salazar.	159

VI. CRUCE DE CAMINOS

<i>Elsa Rodríguez Brondo</i> . La memoria imaginada: <i>La rueca de aire</i> , <i>Rosa Blanda</i> y <i>Los nombres del aire</i> .	173
<i>Víctor Hugo Vásquez Rentería</i> . La aniquilación de las pretensiones: <i>El corsario beige</i> y “La Palma de Oro”.	189
<i>Federico Patán</i> . Tres de Carballido y una de López Páez.	215
<i>Martha Elena Munguía Zatarain</i> . Dos vidas ante el umbral: <i>La noche del grito</i> y <i>La noche de las hormigas</i> .	227
<i>Miguel G. Rodríguez Lozano</i> . Desbordar el lenguaje: <i>Lampa vida</i> y <i>El sol que estás mirando</i> .	241
<i>Raquel Velasco</i> . <i>El gato</i> y <i>La muerte de un instalador</i> : construcciones divergentes en el arte de la suspensión narrativa.	255

VII. PARAJES DE OTRO NUEVO SIGLO

<i>Emily Hind</i> . La novela corta ensayada: <i>Biografía ilustrada de Mishima</i> y <i>La cresta de Ilión</i> .	277
<i>Anadeli Bencomo</i> . Juan Villoro en prosa breve: <i>Llamadas de Ámsterdam</i> .	293

<i>Gabriel Wolfson</i> . Seducir en público: naturalismo y perversión en tres novelas cortas mexicanas recientes.	313
<i>María Esther Castillo G.</i> Del marco al escondite, <i>Mickey y sus amigos</i> , una novela corta de Luis Arturo Ramos.	345
Índice onomástico	361

TOMO I

<i>Gustavo Jiménez Aguirre</i> . Notas y claves para un ensayo sobre la novela corta en México.	9
---	---

I. NOTICIAS (IN)CIERTAS DESDE LA FRONTERA

<i>Luis Arturo Ramos</i> . Notas largas para novelas cortas.	37
<i>Juan Villoro</i> . La novela corta: noticias desde la tierra de nadie.	49
<i>Ana Clavel</i> . Ponerle la cola a la quimera (poética incierta de la novela corta).	61
<i>Álvaro Enrígue</i> . Nunca he escrito una novela larga.	71

II. TRAVESÍA DE LA MODERNIDAD

<i>José Cardona-López</i> . La elusiva “novela corta” o la <i>nouvelle</i> moderna.	87
<i>José Ricardo Chaves</i> . Huellas y enigmas de la novela corta en el siglo XIX.	109
<i>Christian Sperling</i> . Genealogías de la novela corta en la encrucijada del romanticismo y el decadentismo mexicanos.	129

<i>Andreas Kurz</i> . De la novela corta a la novela: apuntes sobre el taller literario de Manuel Gutiérrez Nájera.	145
<i>Mary Carmen Sánchez Ambriz</i> . Esperanza y muerte en Laura Méndez de Cuenca.	161
<i>Ana Vigne Pacheco</i> . En busca de una poética de las novelas cortas de Amado Nervo.	175

III. NOVELAS EN CAMPO ABIERTO

<i>Leonardo Martínez Carrizales</i> . Un reino próximo. Narración y enunciación en la novela corta mexicana de asunto virreinal.	193
<i>Rodolfo Mata</i> . La novela estridentista y sus etcéteras.	211
<i>Rosa García Gutiérrez</i> . Aventura y Revolución: el proyecto novelístico de los Contemporáneos.	233
<i>Víctor Díaz Arciniega</i> . Azuela entre dos corrientes.	269
<i>Gabriel M. Enríquez Hernández</i> . El crepúsculo de los Contemporáneos: Efrén Hernández y Salazar Mallén.	289

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

José Narro Robles
Rector

Sealtiel Alatríste
Coordinador de Difusión Cultural

Rosa Beltrán
Directora de Literatura

Víctor Cabrera
Ana Cecilia Lazcano
Editores

FUNDACIÓN PARA LAS LETRAS MEXICANAS

Miguel Limón Rojas
Presidente

Eduardo Langagne
Director General

Cecilia Varela
Enlace operativo

Una selva tan infinita.

La novela corta en México (1872-2011). Tomo II, editado por la Dirección de Literatura de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, se terminó de imprimir el 28 de diciembre de 2011 en los talleres de Navegantes de la Comunicación Gráfica S.A. de C.V., en Pascual Ortiz Rubio No. 40, Col. San Simón Ticumac, Del. Benito Juárez, C.P. 03660. México, D.F. Se tiraron 1000 ejemplares, en papel cultural de 90 g. Se utilizaron en la composición tipos Times de 11, 9 y 8 puntos. Lectura y cotejo de pruebas realizados por Francisco García. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Víctor Cabrera, Gustavo Jiménez, Gabriel Enríquez y Salvador Tovar.