

# Una selva tan infinita

*La novela corta en México (1891-2014)*



EL  
ESTUDIO

# Una selva tan infinita

*La novela corta en México (1891-2014)*



COORDINACIÓN  
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE

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

ÍNDICE ONOMÁSTICO  
SALVADOR TOVAR MENDOZA

APOYO ACADÉMICO  
MILENKA FLORES, AMÉRICO LUNA Y GUADALUPE MARTÍNEZ GIL



**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, 2014

Diseño de portada: Gabriela Monticelli

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

Primera edición: Diciembre de 2014

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: 978-607-02-6185-5**  
**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

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

## UNA EXPLORACIÓN

ALBERTO CHIMAL

La primera vez que traté de escribir una novela corta fue en un 1987, cuando tenía 16 años y aún vivía en Toluca, mi ciudad natal. De haber podido completarla, la hubiera integrado a un libro de cuentos que preparaba entonces, el primero que efectivamente logré publicar. No tenía aspiraciones muy elevadas: la única razón por la que intentaba una narración extensa era que mi libro iba a quedar demasiado delgado, demasiado parecido a los de varios autores locales que conocía, y que rara vez pasaban de las cincuenta, las sesenta páginas.

No terminé jamás esa novela corta, que hubiera tenido que ver con la aviadora Amelia Earhart y con su desaparición misteriosa, una de muchas en la historia de la aviación (y de la narrativa de “lo insólito”: ovnis, misterios indescifrables, etcétera). De hecho, luego de ese primer intento pasé otros diez o doce años intentando completar un texto de aliento largo, sin éxito. Ésta es una historia parecida a la de incontables escritores principiantes; lo que me interesa resaltar es que ya desde 1987 tenía claras ciertas ideas respecto de la novela corta, incluyendo la noción de que no era lo mismo que una novela a secas.

Lo que sabía, o creía saber, tuvo que venir de los ejemplos de novela corta que estaban a mi alcance en los librerías de la casa

de mi madre: una colección no muy completa ni muy ordenada pero sí muy diversa, sin estímulos para leer ciertos libros pero tampoco censura contra otros. En ese tiempo leí una selección bastante común, supongo, para una persona que se formaba en la clase media mexicana de los años setenta y se interesaba en la lectura: *La metamorfosis* de Kafka, *El perseguidor* de Cortázar, *Los cachorros* de Vargas Llosa, *El viejo y el mar* de Hemingway, *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* de Stevenson... Los más raros de esos textos deben haber sido novelas cortas como *La trama celeste* de Adolfo Bioy Casares (que he encontrado clasificada como cuento) o *Congreso de futurología* de Stanislaw Lem, un autor del que casi no se habla en México pero que para mí fue crucial. Como se ve, esos libros disponibles eran en su mayoría de autores hispanoamericanos o europeos; los estadounidenses se pusieron de moda y se volvieron centrales para escritores mexicanos más jóvenes (iba a decir “escritores mexicanos de ahora”, pero creo que puedo no hacerlo: no he muerto todavía).

Algo más que tenían en común esos textos era su extensión, más breve que la que muchos atribuyen hoy a la novela corta. *La subasta del lote 49* de Pynchon, que encuentro listada hoy en artículos sobre el tema, me habría parecido una novela sin adjetivos, al igual que *Rebelión en la granja* de Orwell o *La máquina del tiempo* de Wells. Más aún, el acento de mis lecturas no estuvo jamás en la extensión. Las definiciones que parecen populares entre muchos lectores mexicanos, y sobre todo entre muchos colegas, parten de establecer que la novela corta lo es sólo si tiene tal o cual extensión “meta” y obedecen, por tanto, a consideraciones mercantiles: provienen o de España (cuando se dice que la novela corta ha de medir un máximo de unas 120 páginas) o de los países de habla inglesa (cuando se habla de hasta 50,000 palabras), es decir, de las regiones cuyos mercados editoriales dominan al nuestro. Yo leía, por supuesto, en un tiempo anterior al colapso final de las editoriales latinoamericanas que habían

sido tan fuertes en los años sesenta, y también a la consolidación de los grandes consorcios editoriales que vemos hoy, y que de hecho –como sabemos– no tienen sus sedes en ningún país de lengua española.

En cuanto a mí, el número de páginas o de palabras no me parecía tan importante en sí mismo en aquel tiempo. Lo que contaba más en mis primeros contactos con la novela corta –y cuenta más hasta hoy– era la *experiencia* de su lectura, que sí podía distinguirse claramente de las de leer cuentos o leer novelas.

Primero, la novela corta permitía asomarse a su mundo narrado sin concentrarse únicamente en la anécdota, como el cuento “clásico”, ni dejar en la periferia los otros elementos de la narración. Las pausas reflexivas de *La metamorfosis* se parecían en este sentido a las consideraciones sobre “el barrio”, los compañeros de Pichula Cuéllar en *Los cachorros*: habrían sido imposibles en una narración más cercana a la forma tradicional del cuento, en la que el protagonista y el centro de la anécdota hubieran primado de manera mucho más notoria. De haber sido escrita como cuento “estricto” –como “En la colonia penal” o “Una confusión cotidiana”, digamos–, *La metamorfosis* habría llegado a la destrucción definitiva de Gregorio mucho más rápidamente y no se hubiera detenido tanto en el resto de la familia Samsa; *Los cachorros* como cuento, por su parte, habría podido terminar inmediatamente después del accidente de Pichula con los perros, que es justo donde la narración de Vargas Llosa empieza a crecer en potencia.

Segundo, la novela corta permitía la lectura sostenida, sin interrupciones, que se supone característica del cuento, con lo que las digresiones e interrupciones de la novela no dejaban de existir pero tampoco restaban fuerza a una atmósfera del mundo narrado que, aunque con asegunes, siempre era visible y consistente. El tedio y la extrañeza que marcan a *Las tumbas de Atuán* de Le Guin, la hosquedad y la pequeñez de *Jakob von Gunten* de Walser, la soledad y la conciencia de la destrucción inevita-

ble en *Salón de belleza* de Bellatin se mantienen incluso aunque los sucesos que subrayan estos ambientes son comparativamente escasos, y de hecho resultan –como en varios otros grandes ejemplos– imprescindibles para comprender los temas centrales a los que sus autores se están refiriendo. Y esto ocurre porque el lector puede mantenerse en esas atmósferas mediante una lectura sostenida; en especial los últimos dos autores –Le Guin no tanto porque su obra se ha desarrollado en un medio literario, el estadounidense, en el que hay constantemente presiones para pasar a la “novela larga” como una forma especial de validación– dedicaron porciones significativas de sus carreras a ensayar, de diferentes formas, la brevedad engañosa de la novela corta como una forma de manifestar una visión consistente y a la vez variada del mundo.

Tercero, la novela corta crea su representación del mundo narrado, por lo general, desde la experiencia de sus personajes. Rara vez había una voz autoral o un narrador externo que pudiera desligarse de ellos y comunicar impresiones “objetivas”, y mucho menos contextualizar la acción más allá de ella misma. En cambio, *Al Champaquí* de Gorodischer, *Señales que precederán el fin del mundo* de Herrera o *El amante* de Duras –en todos estos incisivos doy ejemplos de novelas cortas que me han parecido memorables– se anclan en la experiencia de sus personajes para comunicar el resto y sugieren, en todos los casos, mundos muy vastos y muy profundos, con grandes posibilidades para la experiencia sensorial y afectiva que aun si no se explicita está siempre en primer plano, creando un efecto análogo al de una perspectiva muy cerrada en una novela más extensa.

Cuarto, la novela corta permitía estructuras más complejas que las del cuento y más fáciles de aprehender (para un lector al menos) que las de la novela. La opinión dominante parece ser que la novela corta es obligatoriamente más “sencilla”, que favorece la creación de tramas más “directas”, y en cambio no permite la riqueza de referencias e hibridación de géneros que sí se logra en



la novela, pero yo encontraba (encuentro todavía) que no es así. Por ejemplo, *Aura* de Fuentes es, después de todo, una narración que le debe tanto a la tradición de la imaginación fantástica como a la del realismo, y ambas aspiraciones –la descripción creíble de un ambiente concreto y contemporáneo, y la sugerencia de lo inquietante y lo terrible, lo más allá de los límites de lo real– logran mantenerse en tensión precisamente porque no están juntas por demasiado tiempo. *Nick Carter (se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo)* de Levrero logra un efecto similar, con intención paródica, al fundir los elementos comunes de la novela negra con un humor surrealista al que la “trama” policial impide en todo momento caer en el sinsentido absoluto. Ninguna fusión genérica de las que Fuentes intentó en sus novelas más extensas es tan afortunada como la de *Aura*, y en cuanto a Levrero, nunca las intentó, o al menos no de modo tan enfático como en *Nick Carter*... En cuanto a la presunta sencillez de la novela corta, debo decir que mis lecturas tempranas me permitieron aprender muy pronto el concepto de la estructura narrativa, y también descubrir varios de los experimentos e innovaciones más audaces y significativos para mí, respecto de la estructura narrativa, justamente en novelas cortas. *La callejuela tenebrosa* de Ray, con sus dos tramas paralelas, fuertemente ligadas y a la vez sin ninguna relación causal directa entre ellas; *Jinetes del salario púrpura* de Farmer, con su encadenamiento de escenas y episodios mediante juegos de palabras (en su mayoría perdidos en la traducciones disponibles, por cierto) que hacen las veces de falsos encabezados de capítulos; *Relato soñado* de Schnitzler, con su reverberación entre el mundo literal, físico de la acción y la manifestación en éste de las fantasías de Fridolin, su protagonista...

El descubrimiento de todas estas características de la *lectura* de la novela corta me llevó, desde luego, a intentar lograrlas a la hora de escribir: a descubrir los mecanismos (o los recursos, o las herramientas; la metáfora que se elija es lo de menos) por los cuales se podía llegar a provocar los efectos que encontraba. Como

cualquier otro aprendizaje que se emprende por cuenta propia, hacer esto fue (y aquí sí importa la metáfora) una exploración: la averiguación de lo previamente desconocido en un conjunto de saberes que puede entenderse como un campo, una extensión en la que hay ideas y posibilidades cercanas entre sí por afinidad o alejadas por contraste, y en la que lo mismo hay terrenos llanos: formas evidentes y fáciles de percibir y replicar, y otros agrestes: las porciones de la escritura difícil.

Esta imagen me importa porque, al menos en mi propia experiencia, una quinta característica esencial de la lectura de la novela corta es que invariablemente propone una exploración de sus ambientes, sus circunstancias, sus personajes. El cuento no puede permitirse la exploración de lo que está más allá de su anécdota (y en sus formas más condensadas, como la minificción, recurre a la insinuación y el sobreentendido para suplir incluso la enunciación completa de una anécdota). La novela, por su parte, puede dar la impresión de que la realiza incluso *antes* de comenzar a narrar, cuando dota a sus voces narrativas de lo que parece un vasto conocimiento *a priori* de todas las cosas. La novela corta, en cambio, necesita recurrir a otra estrategia: con espacio suficiente para asomarse a su mundo narrado, pero no para poner de manifiesto su plenitud desde el primer momento, no tiene otra opción que considerar cada suceso, cada parlamento, cada sensación como una oportunidad para revelar algún aspecto adicional del mundo que propone.

El poder de la novela corta es, pues, el de explorar el mundo a medida que se le crea; distanciarse de la anécdota, o mejor dicho, mantenerla como un centro al que se puede volver luego de hacer paseos por la vida previa de los personajes, por los sitios aledaños a aquellos donde ocurre la acción, por las impresiones sensoriales disponibles y sus consiguientes percepciones.

Así, el mundo de la novela corta se crea –casi invariablemente– por inducción, que es el mismo proceso por el que al menos un escritor aspirante emprendió el aprendizaje de la novela corta.

Con el tiempo, he podido completar no sólo una novela corta publicada de forma independiente (*Los esclavos*, que apareció en 2009) sino dos más que forman parte, como quería yo en 1987, de libros de cuentos: *Shanté*, que es uno de siete apartados en *Éstos son los días* (2004) y *Los enemigos*, que es la segunda mitad de *El último explorador* (2012). En las tres, así como en otra que preparo ahora, encuentro los mismos rasgos que hallé en mis primeras lecturas de la novela corta: el mismo interés de amplificar el mundo mediante la digresión, de sostener un ambiente, de utilizar la experiencia directa como punto de partida para crear y explorar el mundo, y de ensayar diferentes formas y estructuras. Éstas, por cierto, se han dado siempre como parte integral del proceso de crear y contar una historia, y hallar su forma —el sustrato sobre el que estará todo lo demás en la narración— ha sido una parte tan importante del proceso creativo como figurarse la lógica de una motivación o desarrollar una escena de modo consistente.

Más todavía, ninguno de esos proyectos que menciono ha comenzado siquiera con un asomo de su forma definitiva, ni (de hecho) la conciencia de que darían por resultado una novela corta. Uno quería ser una novela extensa que luego debió condensarse, apretarse; otros eran cuentos en los que la anécdota inicial resultó menos importante que otras, y que sus personajes. El azar y el riesgo de las exploraciones novelescas está (para mí, al menos) en que éste parece ser el proceso que me corresponde intentar siempre que me vea en la situación de escribir historias extensas. Para bien o para mal, no soy escritor de los que pueden hacer un plan previo y ceñirse a él, como para iluminar un camino recto y bien trazado, sino de los que deben lanzarse de cabeza en lo oscuro, a ver qué hay.