

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

IV. LECTURAS TRANSVERSALES

RASGOS AUTOBIOGRÁFICOS EN DOS FORMAS DE NOVELA CORTA: *ANTES Y EDUCAR A LOS TOPOS*

BERENICE ROMANO HURTADO

Universidad Autónoma del Estado de México

Cuando el nombre de un autor es parte de la obra y una referencia extratextual al mismo tiempo, se revela que el escrito tiene la intención particular de construirse sobre un entramado biográfico. El discurso de la subjetividad, más allá de que exista un “pacto autobiográfico”¹ o no, se presenta cubierto de recursos que establecen relaciones de identidad dentro del texto. La novela autobiográfica supone un género híbrido que se mueve entre los elementos que ofrece la ficción, por un lado, y el contrato autobiográfico, por otro. Sin embargo, cada espacio literario se confecciona de forma específica, lo que reorganiza y propone otras maneras de leer cada género.

La amalgama que resulta de concebir una novela autobiográfica en el espacio de la novela corta, implica una serie de rasgos que no sólo define cada género, sino que explica vasos comunicantes que los determinan y que sostienen anécdotas particulares. Hacer de la propia vida materia de un escrito tiene una intencionalidad; quizás, como escribió Paul de Man, no tanto el que un yo produzca esa materia textual, como el hecho de que la propia

¹ Phillipe Lejeune acuña el término para referir a aquellos textos que se anuncian como autobiografías, es decir, como textos reales; a diferencia de las novelas autobiográficas, que son propiamente una ficción.

escritura autobiográfica construya ese yo (*Alegorías de la lectura*). La novela corta con matices autobiográficos, por el espacio de escritura, se concentra en narrar sólo un fragmento de la vida del personaje-autor. En este sentido, ese momento del yo toma relevancia dentro de la narración, y bajo la perspectiva ficcional supone la paradoja de revelar la historia *real* de una existencia y, al mismo tiempo, de trabajar la emoción sujeta al artificio literario.

En “Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*”, Ricardo Piglia argumenta que la distinción entre enigma, misterio y secreto, que sostiene el armazón del cuento, puede explicar la construcción de la novela corta (187). El enigma, según Piglia, “encierra un sentido que es necesario descifrar”, el misterio supone “un elemento que no se comprende porque no tiene explicación” o lógica, y el secreto “es algo que se quiere saber y no se sabe [...], algo que alguien tiene y no dice” (188-90).

El tiempo y el espacio de la novela corta abrigan una “intriga de ritmo palpitante” que confiere al narrador un papel sustancial (Pujante 1). La focalización determina el tratamiento de la historia, no sólo en el *tempo* de la narración y en las variantes de la trama, sino en el tono y la atmósfera que hacen particular cada texto a pesar de su proximidad genérica. Estos recursos específicos se vinculan de forma armónica con la autobiografía cuando lo que se quiere es escribir un texto de memoria, uno que busque lo que sentencia el crítico Michel Beaujour: “Je ne vous raconterai pas ce que j’ai fait, mais je vais vous dire qui je suis” (9).

Aunque el interés por delimitar la novela corta no es reciente, de alguna forma las reflexiones que se enfocan en sus leyes de construcción sí lo son. Si bien se revelan coincidencias en cuanto a la forma narratológica y a la organización del tiempo y del espacio, lo que se puede subrayar es que la imposibilidad de caracterizar por completo al género radica en que parte de su naturaleza es ser autorreferencial. Es decir, el espacio que tiene la novela corta da para condensar una anécdota y al mismo tiempo dilatar el efecto, en una apretada red donde todos sus elementos

se determinan. El propósito narrativo se ajusta a la medida del relato, pero siempre en correlación con la propia estructura, que es original en cada texto.

En este sentido, es una propuesta productiva contrastar dos novelas cortas que representan caminos distintos dentro de la narrativa y que, por ello, dan prueba de que la organización de sus elementos estructurales responde en parte a la anécdota, en cada caso, así como al interés por seguir distintos derroteros dentro de la ficción.

Antes (1989), de Carmen Boullosa (1954), es una novela que se apega a lo que se conoce como literatura fantástica, ese espacio donde el orden de lo real literario da paso a otro plano de ficción. *Educación a los topos* (2006) de Guillermo Fadanelli (1964), en el otro extremo, supone un texto que dentro de la ficción juega a ser un escrito autobiográfico. El enfoque de esta revisión pretende mostrar cómo un argumento doblemente representado, como es el de literatura fantástica, vuelca sus formas de construcción hacia una anécdota que se construye dentro de unas mismas leyes ficcionales; mientras que el texto autobiográfico, aunque sigue siendo una novela, dirige su construcción argumentativa hacia fuera de la ficción. Lo importante es que en ambos casos el espacio de la novela corta permite cumplir con las dos líneas narrativas.

Así, aunque la de Boullosa tiene algunos visos autobiográficos, estos no poseen el protagonismo que los del texto de Fadanelli. El recurso parece el mismo, pero la forma y la intención es distinta en cada caso. Sobre esas diferencias y sus aproximaciones se puede decir que hay una correspondencia especular que vincula ambos textos en el campo de la novela corta, con sus respectivos reflejos específicos, y al mismo tiempo formas de construcción que en este caso se vincularán con la propuesta de Piglia para explicarse. En lo que se refiere a *Antes* se entenderá su composición como resultado de una atmósfera sumida en el *misterio*; en cuanto a *Educación a los topos*, se revisará una anécdota entramada y sostenida en el *secreto*. De tal manera que el análisis señale que

los rasgos de la novela corta responden en gran medida a la intención de incluir en el proceso del argumento a un lector. Es éste el que da cuenta del misterio y del secreto y quien, finalmente, recupera las peculiaridades del género.

Acerca de la novela corta, Luis Arturo Ramos considera que “no es ni una ‘novela chiquita’ ni un ‘cuento largote’. Su categorización no puede caer bajo el rigor de una simple suma de palabras o de una arbitraria cuantificación de páginas” (39). De ahí que la revisión de la novela corta merezca reconocer la potencialidad de sus cualidades, ya que si se va a nombrar como forma literaria, esto sólo puede hacerse desde el rigor en su análisis; es decir, desde la caracterización del género.

EL MISTERIO COMO ELEMENTO DEL RELATO FANTÁSTICO
EN *ANTES* DE CARMEN BOULLOSA

*[Los niños] como un sepulcro habitado
y abierto, como un cuerpo pudriéndose y
sonando a que se está pudriendo. ¿Mueren?
No sé. ¿Pasean muertos por la casa? No sé.*
CARMEN BOULLOSA

En 1989 Carmen Boullosa ganó el premio Xavier Villaurrutia por su novela *Antes*. Anna Reid reconoce en esta historia una serie de escenarios hechos de “evocaciones desconcertantes de la infancia, donde los protagonistas limítrofes son perseguidos y atrapados por sus miedos más profundos” (205). En el texto quedan representadas situaciones que reflejan la soledad y los temores de una niña que, se revela al final, está muerta. La motivación para contar su pasado es precisamente explicar esa muerte que difícilmente queda esclarecida. Lo que domina la narración es lo siniestro y la angustia que vive el personaje por lo incierto de lo que sucede.

Este *antes* del título no sólo alude a los recuerdos; no supone nada más el momento temporal previo a un *ahora* que se quiere narrar para entender el desenlace. Es, sobre todo, la línea que separa a la narradora de la vida y la coloca del lado de la muerte; es ese espacio-tiempo anterior en el que aún estaba viva. Toda la historia que se cuenta cabe en esa línea, aglutina ese *antes* y explica los fragmentos narrativos, las situaciones grotescas, el miedo y la desvinculación familiar, que son los que anteceden y desembocan en la muerte final.

La caracterización, que se hace de la narradora conforme avanza la historia, la mueve desde las líneas que le confiere una aparente locura, hasta la muerte que la deja desprovista de todo rasgo. La realidad aparece filtrada por la mirada infantil y se presenta como imposible en muchas situaciones; por ello hay una especie de descreimiento del narrador, porque quien cuenta es una niña que duda. El final de la novela, a pesar de que revela la muerte del personaje, ordena la anécdota de la historia y restaura los elementos más desconcertantes, para descansar la trama en el espacio inquietante de lo sobrenatural.

En “El canto de las sirenas” Amparo Dávila señala que la realidad tiene dos caras, una externa y lógica, y otra interna y oscura, y que el texto fantástico es el espacio para exponer los miedos y horrores de la vida cotidiana —la parte oscura—, en una forma ficcional que los expresa desbordados y reprimidos al mismo tiempo. En el marco de esta idea, los elementos autobiográficos de Boullosa en *Antes* encuentran su razón de ser. Aunque en un escrito distinto y con un tratamiento particular, los intereses de *Mejor desaparece* (1987) se repiten. Se narra la infancia de una niña que vive la falta de su madre; la orfandad de la propia autora se explora en estas dos novelas donde la muerte conforma y determina la narración.

En *Antes*, la pérdida se reduce al miedo. No se trata de contar el episodio ni de tomar la voz del narrador para “explicar” lo que pasó. Lo que se busca es definir una emoción: escarbar en el sen-

timiento que una pérdida así deja en una niña. El dolor constreñido en la voz de la protagonista resulta en una historia sobre el miedo que se cuenta en el espacio suficiente para decirse. La novela corta, en este caso, refuerza la intensidad de la angustia en la atmósfera, con un tiempo limitado y una narración condensada.

El texto comienza con un nocturno de Rubén Darío como epígrafe; las primeras estrofas abren el sentido de la novela y aluden al espacio narrativo: “Los que auscultasteis el corazón de la noche, / los que por el insomnio tenaz habéis oído / el cerrar de una puerta, el resonar de un coche / lejano, un eco vago, un ligero ruido... / En los instantes del silencio misterioso, / cuando surgen de su prisión los olvidados, / en la hora de los muertos, en la hora del reposo, / sabréis leer estos versos de amargor impregnados...”.

Abrir la novela con el poema introduce al lector a un plano de la realidad distinto. No sólo es la noche con sus formas particulares de experimentar el mundo, sino una que acecha, y que habitan seres específicos. Como suele ser, el yo poético de los nocturnos representa un ser que no vive la noche como el resto, que no duerme, que tiene sentidos “especiales” que le permiten percibir partes de la realidad que para la mayoría están ocultas. En el poema de Darío, Boullosa encuentra la voz que configura la atmósfera de la novela. Pone a su personaje en el centro mismo de la noche, lo provee de sentidos con los que es capaz de percibir otros planos del mundo.

En ese espacio, la niña de *Antes* se mueve “en la hora de los muertos” del verso de Darío. En el “silencio misterioso”, que aglutina la imposibilidad de una *nada* inquietante, una falta de ruido que sume en lo inexplicable. El lector no sabe sino hasta el final de la historia que la niña que narra está muerta; sin embargo, a lo largo de la novela el personaje se construye en una especie de involución que la lleva a desaparecer: no tiene nombre y a veces parece que incluso no posee presencia. Los retazos de anécdotas que va hilvanando la ubican al margen de los acontecimientos;

todo le sucede a ella y es a partir de ella que se entera el lector, no obstante da la impresión de que le falta importancia dentro de la historia porque el trato que recibe siempre es desdenoso. Es un cuerpo sin peso que mantiene al margen una existencia que no puede compartir: la de las noches y el miedo que vive en ellas.

El epígrafe, en este caso, no sólo introduce a los tópicos más importantes del texto, sino que contiene en sí mismo la estructura: una atmósfera condensada en pocas páginas, repetida en cada anécdota, que gira en sí misma e incluye en su espiral personajes y sucesos. Así funciona el relato fantástico: rompe el orden conocido para imprimir lo que antes parecía próximo de un misterio turbador que nunca llega a develarse. La misma propuesta de anécdota inquietante, en suspenso, requiere de momentos inconclusos, de personajes apenas perfilados y de situaciones sin desarrollar. En este sentido, la novela corta funciona como el crisol con las dimensiones precisas para contener una narración de esta índole. Esta intriga “engendraría una temática vinculada a la propia naturaleza de su objeto [...], como sería el hecho de contar una experiencia consumida en el propio espacio textual (lo que [como se ha señalado] se comprobaría mejor en un relato fantástico)” (Pujante 18).

En *Antes*, los XVI capítulos se organizan en círculos concéntricos que parecen independientes entre sí, pero que en conjunto son la suma de la tensión dramática. Es decir, cada círculo representa el cuadro de una escena que describe algún episodio de la infancia. El recorrido por estos momentos muestra una serie de situaciones desfavorables, pero sobre todo inquietantes, en las que la narradora da cuenta de su propio deterioro. La espiral que es la novela, y que carga en una misma figura todos los eventos, señala el drama de la protagonista: el miedo a la noche, a la voz y a sí misma.

De acuerdo con esta estructura especular, donde cada parte representa una arista del dolor de la niña, el primero y último capítulos enmarcan un espacio elástico por la cantidad de situa-

ciones que se narran, pero a la vez comprimido en la extensión de la novela corta. Podría decirse que la historia comienza cuando la protagonista advierte: “Nací en la ciudad de México en 1954. Recuerdo con precisión el día de mi nacimiento. Claro, el miedo” (12). Antes de este inicio hay una página entera, como al margen, que sirve de especie de introducción a la obra; una serie de preguntas, exclamaciones y reclamos. Una página, la primera, que despliega la inquietud e incertidumbre que cruzarán toda la narración. La pugna consigo misma representa la emoción en la que quedó convertida la protagonista después de la última línea del texto, es decir, después de morir. Este inicio lanza directamente hacia un *antes* de la página, hacia un afuera que hace una elipse en torno a la historia, para vincular este comienzo con la última frase del libro. En este sentido, cabe lo que Celia Fernández Prieto señala acerca de la autobiografía, que “es un regalo prospectivo, basado en la facultad de la memoria humana para conservar y reelaborar el pasado” (127). En la novela estas dos puntas temporales se unen para repetir continuamente la historia.

“¿En qué estábamos antes de llegar?” (11), pregunta la niña a alguien que podría ser ella misma. El tono es de reproche, un reclamo por algo que no se esclarece. Domina una voz que se ha vencido al cansancio —al final de la historia—, al miedo y a la muerte. Este comienzo está hecho de frases que parecen sin sentido; de palabras que vienen de un momento anterior, de un *antes*, que paradójicamente es el después de toda la trama. Sólo al final se sabe que esa voz es la de la protagonista, que se llama a sí misma, que lastimeramente trata de exigirse relevancia, existencia: “¡Querría que fueras lo que fueras! Bastaría un poco de sustancia cálida, un poco de masa ni siquiera ardiente para tocar, para rozar... con rozar de vez en cuando en esta soledad me bastaría, rozar un poco, acariciar sin lastimar ni arañar, ni quedarme nada nada nada en las manos... nada... ni una huella...” (11).

La narración comienza con la “advertencia” de la niña de que ya no es lo que era; sin embargo, lo que se va a revelar es que ella

nunca fue lo que parecía. Ya no es una niña con vida al comenzar la historia, pero en las anécdotas lo que se narra, sobre todo, es cómo ella no *es*. Desde que nació parece no cumplir con las expectativas: la madre, demasiado joven, trasluce que no la deseaba en absoluto; la abuela, quería un varón; el padre no se dio cuenta de su existencia hasta que ella fue un poco mayor. En estas desilusiones importa sobre todo la de la madre, que en el momento del parto no es otra cosa que miedo, ella es “*la* miedo”. Y esa investidura se la heredará a la niña y será la emoción, el traje, que portará toda su vida.

Aunque el desenlace de la novela llega con la muerte de la narradora, y por ello parece que toda la trama se dirige a explicar ese momento, lo que en verdad detona los miedos y la sensibilidad particular de la niña es la muerte de su madre. A Esther, que tiene el mismo nombre que la madre de la autora, la niña la ubica fuera y lejos de ella. Habla del parto, de cómo esa mujer joven la arropó en sus brazos y la miró con ternura, y sin embargo se pregunta: “¿Cuánto tiempo tardé en darme cuenta de que ella no era mi mamá? Siempre lo supe, pero hasta el día en el que ellos llegaron por mí, todo funcionó como si ella lo fuera” (12). Ahí se suma la angustia de la novela: no fue su madre porque no era para ella. La mamá también iba a morir y, por eso mismo, siempre fue un ser inalcanzable, inconsistente: una presencia borrosa.

La niña dice que tiene otras cosas, como tiene palabras, pero no tiene a la madre. El drama de la pérdida se explora así bajo el discurso del texto fantástico. Es el mismo vacío que el de *Mejor desaparece*, la misma ausencia real en la vida de la autora, esta vez representada bajo el tono de lo inverosímil. *Ellos* suponen la persecución, la cacería que a lo largo de la infancia van a hacer de la niña, hasta que se cumpla la muerte de la madre; después viene un declive, la familia que se disuelve y, finalmente, la desaparición de la niña. El miedo es por llegar a ese día, que ya se recuerda, cuando la madre se va. “Estoy mal. [Dice la protagonista.] Tengo tanto miedo. Tengo tanto miedo y no hallo cómo gritar *mamá*” (13).

El final de la historia parece tener sentido en esta línea; no se entiende cómo muere, pero empieza a sangrar, y se empapa de la cintura para abajo. ¿De dónde provino la sangre? No se resuelve esta muerte como no se entendió tampoco la de la madre, pero una interpretación puede llevar a pensar que, quizás, se trata de la muerte de la infancia en el cuerpo de la niña. El cierre, finalmente, de ese capítulo tormentoso que se corona y se gobierna con la pérdida de la madre.

Sobre *Antes*, Carmen Boullosa ha afirmado que: “La solución está en el personaje que ni está vivo ni aún salta al mundo de los muertos [...] Me gustaría aclarar que no traté sólo de contar anécdotas de fantasmas sino plantear ante todo un estado de zozobra, de dolor de una conciencia que no alcanza a una realidad que pueda compartir con los demás, pero que está absolutamente despierta al grado que pasa por real” (Aranda 19). Esa conciencia camina a través de la trama con el estigma de la orfandad. Su dolor es un dolor anticipado, porque ya ha sucedido; ese *antes* que parece remitir al pasado es el tiempo y espacio de la vida. No sólo lo que sucedió antes del momento presente de la narración, sino el antes de *ser* muerta: “El momento en que el antes se tronchó para quedar sin retoño” (101).

EL NARRADOR AUTOBIOGRÁFICO COMO RECEPTÁCULO DEL SECRETO

El sueño del reloj no tendría que estar incluido en estas hojas que planeé comenzar de una manera distinta, pero ha sucedido justo hace unas noches cuando pensé que la pesadumbre había disminuido. [...] Soy flojo y prefiero aprovechar estas hojas: y no se puede hacer ya nada al respecto.

GUILLERMO FADANELLI

La novela de Guillermo Fadanelli se desarrolla en el registro de lo real, por lo tanto los rasgos autobiográficos toman un sentido diferente que en la novela de Boullosa. En este caso el narrador

coincide en más de un aspecto con el autor —nombres del niño, de los padres y de las escuelas en las que estudió, entre otros aspectos—, y lo que se cuenta es sólo un periodo de la vida. La historia se concentra en la etapa de secundaria del narrador; su padre decide que al terminar la primaria continúe sus estudios en una escuela militar, así que la intención es describir sólo ese episodio en unas cuantas páginas.

De forma similar que en la novela de Boullosa, en la de Fadanelli hay un marco que encierra la narración. El comienzo y el cierre de la historia, en este caso, aluden a la muerte de los padres del protagonista. El texto abre con sus reflexiones alrededor del padre, de cómo ya no está con él y el pesar que eso le causa. El final está en un presente que describe el funeral de su madre.

En este texto, el espacio restringido de la novela corta hace que el autor recurra a un detalle de la infancia para hacer una analogía a partir de un sueño. Así comienza la historia, cimbrada en el recuerdo de los trece relojes que el protagonista recibió de su papá. Ese comienzo en el que el autor parece dilatar la historia, en realidad teje los hilos que correrán a lo largo de todo el texto. En esta especie de introducción, empieza a caracterizar al personaje del padre y a marcar las diferencias que lo separan del hijo, y que son las que problematizan su relación.

En este punto radica el secreto, en lo que el narrador parece querer explorar en el texto autobiográfico: la figura de su padre. Empezar con la historia de los trece relojes no sólo habla de la personalidad complicada del progenitor, sumido en sus propias ideas respecto de la vida, sino de lo inútil que al final fue todo eso. De lo absurdo que resulta querer “almacenar el tiempo en un reloj de oro” (9), cuando el tiempo, en realidad, se detiene en la muerte.

De este modo, igual que en una maquinaria de reloj, Fadanelli acomoda cuidadosamente los rasgos que hablan de un padre que no termina de comprenderse. El recuerdo de su muerte y el presente del funeral de la madre encuadran lo que parece ser la historia central: la vida del protagonista en una secundaria militar; sin

embargo, en realidad el detonante de esta novela autobiográfica es el no saber por qué tuvo que ser así. En el mundo familiar del narrador no era posible interrogar al padre; por ello, a pesar de los reclamos de su mamá y de la abuela, no cambia de decisión respecto del colegio militarizado. Sólo su voz cuenta en las decisiones importantes, por lo que la responsabilidad de la educación de sus hijos fue exclusiva de él.

El narrador señala:

No podría asegurar si detestaba a mi padre por haberme arrojado a esa mazmorra de perros rabiosos, pero cultivaba hacia él un velado resentimiento: ¿acaso el resentimiento encontraría sus propias palabras muchos años más tarde? No tengo la menor idea. No sé cómo trabaja el cerebro ni cuáles líquidos dejan de caer o qué conexiones se interrumpen cuando las emociones afloran. Y no quiero saberlo. Sin embargo, sólo era cuestión de realizar sumas elementales para concluir que no había hecho nada tan malo como para merecer que se me tratara a gritos, o se me pateara para obligarme a marchar correctamente. [...] Me estaba castigando, mi padre, por un hecho del que yo todavía no tomaba conciencia (55).

La inquietud por no saber la razón de su padre para meterlo en una escuela militar se mantiene durante toda la narración. El protagonista cuenta, como una forma de explorar ese resentimiento, esos *líquidos del cerebro*, que no termina de entender porque no sabe hacia dónde dirigirlo. Desconoce el fondo de su padre, su manera de leer el mundo. En este sentido, el secreto se cuele por diversos puntos de la anécdota: está en cierta medida en el papá, porque no alcanza a ser comprendido y explicado por el hijo; pero también está en el protagonista, que parece enigmático al narrar lo que sucedía en el colegio, porque a pesar de contar situaciones que dan cuenta de la crudeza y cerrazón de los militares, siempre queda la sensación de que mucho queda por decirse. Ricardo Piglia señala que “la novela corta [...] nunca descifra por completo los enigmas que plantea. [...] El narrador se coloca en una posición de incertidumbre y trata de avanzar en la historia a

ver si puede descifrar lo que está pasando. Es un narrador que no sabe lo que pasó, que narra a partir de intentar descifrar lo que pasó” (194-5).

El género autobiográfico determina este discurso narrativo, así como lo hace la intención de configurar una voz que indaga en los recuerdos la emoción que los reproduzca. Cuando lo que se quiere contar es sólo un pasaje de la vida del personaje, no hay espacio para decirlo todo, así que muchas situaciones quedarán apenas en bosquejo. Parte del ser de la novela corta radica en sugerir, en no decirlo todo y dejar *en suspenso* su sentido.

El narrador de *Educación a los topes* define su escrito como crónica, una que empieza con la decisión de su padre de enviarlo a una escuela que lo paralizará y lo cambiará por el resto de su vida. Al decir crónica, más allá de que el texto no coincida con los rasgos del género, se alude a la extensión de la historia. Será apenas el recuento de cómo sucedió un hecho concreto; sin embargo, el encuadre y la división en capítulos, ponen al lector frente a un modelo de novela corta íntimamente vinculado con el género autobiográfico. Cuando la intención no es narrar la historia completa de un personaje ya mayor, sino destacar un momento particular de la vida, sin importar en qué punto actual se encuentre el sujeto que narra, el mejor espacio es el de la novela corta.²

El título de la novela alude a la escuela militar. A la serie de objetivos y principios que un colegio suele tener. En este caso, las reglas y metas que los estudiantes deben alcanzar son muchas y cotidianas. El infinitivo del verbo, *educar*, alude a esa cadena de lineamientos normativos que se deben cumplir bajo un régimen militar. Los topes son los estudiantes que se mueven *por debajo*.

² En 1990 la UNAM y la Editorial Corunda publicaron una colección de pequeñas autobiografías que se llamó *De cuerpo entero*. Aunque la intención entonces fue la de invitar a escritores a participar en un proyecto de escritura biográfica y no a uno de novela, cabe señalar que la brevedad y el fragmento fueron el común denominador de esos textos. De aquí se puede señalar que no es casualidad encontrar novelas cortas que tengan como objetivo narrar algún evento autobiográfico —sin entrar en las honduras de los grandes relatos de vida—, como la de Boullosa y la de Fadanelli, respectivamente.

En el *subterráneo* de la sociedad, en un plano más hondo donde todos han perdido la categoría de humano: unos por escupir en la sopa de otro y creer que eso los hace superiores, y otros por permitirlo y pensar que así debe ser. No son los perros, como peyorativamente se nombra a los de nuevo ingreso en cualquier modelo militar, sino animales distintos que, al fin y al cabo, están determinados por la misma condición: la degradación. “Siento angustiosos deseos de volver a poner las cosas en su lugar [dice el narrador], pero es demasiado tarde porque sé que no lo haré, que las horas que han pasado después de cubrir el catafalco de tierra son ya intransitables, puentes caídos, túneles de topos sin salida” (162).

Sin embargo, el protagonista aprende a sobrellevar la vida en el colegio; lo que no es capaz de admitir sin rebeldía es que su padre haya sido quien lo determinara a una posición tan vulnerable. La muerte del padre que se menciona al comienzo de la historia pesa no sólo porque aún es reciente — apenas han pasado once meses —, sino porque su desaparición implica la clausura de la posibilidad de develar el secreto. Nunca podrá saber qué motivó a su padre en ésta y otras injusticias; no entenderá jamás la totalidad de un hombre al que extraña profundamente, pero con el que no encontró un vínculo firme.

Por encima de la descripción del abuso militar, que en apariencia domina en la historia, lo que resalta como más dramático es el abuso psicológico y la tensión familiar que vive el protagonista. Más grave y doloroso que entrar a una secundaria militar, está el estigma de haber sido, de algún modo, expulsado de la familia. No sólo porque está en casa menos tiempo que antes, sino porque la imagen militar que ahora debe portar lo aleja de sus hermanos y lo ubica a una distancia de la que no regresará nunca. Esta violencia psicológica marca al personaje de por vida: “Me es indiferente el color de las pastillas que ingiero antes de dormir porque los sueños insisten en recordarme, puntuales, que me he quedado solo en un mundo que me es imposible medir” (12).

El texto es una especie de novela de formación que se concentra en un periodo específico de la vida del protagonista. La anécdota se ajusta a la novela corta; a diferencia de otros escritos de Fadanelli en los que las descripciones son más crudas, en ésta se presenta una narración intimista que más que exhibir se preocupa por insinuar y crear expectativas en el lector. En este sentido, la historia deja hilos que no se cierran al final, no como una falla en la escritura, sino precisamente con la intención de representar un tono que emule el sentimiento de pérdida que ocupa todo el libro. Las pérdidas reales, como la muerte de sus padres, narradas cada una en distintos puntos de la historia; y las pérdidas simbólicas, que en parte nacen de las otras.

Con sus muertes también se pierde la posibilidad de ser justo con ambos; de encarar al padre que lo recluyó en la “prisión” militar, y de cumplir la voluntad de su madre de ser incinerada en lugar de enterrarla al lado de un esposo al que no quiso del todo. Ella que había tenido el valor de enfrentarlo para sacar a su hijo del colegio militar, e ingresarlo a una preparatoria pública.

De forma similar al texto de Boullosa, en *Educación a los topes* se elige la forma de novela corta porque lo que se quiere mostrar no son tanto las anécdotas como el sentimiento que las va hilando. De entre todas las emociones, el narrador admite el remordimiento que siente por no cumplir con su madre, pero que se remonta a todas las veces que injustamente dejó hacer a su padre. Recuerda las discusiones entre ellos, el personaje menor que parecía su papá frente a la belleza de su esposa; las ideas que, sin valor, solía repetir sobre ella. Memorias que han sido detonadas, como sucede con frecuencia en los textos biográficos, por la muerte. “No puedo poner un alto a mis ideas. Tampoco logro controlar los dolores que si bien se expresan bajo la piel del abdomen son originados en una mente que amenaza derrumbarse” (161). No puede, como ha dicho, “volver a poner las cosas en su lugar” (162).

El secreto, apunta Piglia, “funciona como un mecanismo de construcción de la trama porque permite unir sobre un punto ciego una red de pequeñas historias que se articulan, de una manera inexplicable, pero se articulan” (200); como en *Educación a los topos* donde confluye el tiempo del sueño de los relojes, el presente del funeral de la madre, el colegio militar y sus atrocidades, la ciudad de México en la colonia Portales, el absurdo matrimonio de los padres, la fascinante personalidad de la abuela, las primeras exploraciones sexuales. Todo desemboca en el padre, en la incompreensión de sus acciones y la forma en que determinaba el mundo alrededor. Por ello, porque no hay tiempo de desarrollarlo todo, se configura una voz que duda y que narra sobre indecisiones, que a su vez empujan al lector hacia diversos caminos de significación.

LAS DOS FORMAS

Otra cuestión importante es la función narrativa que tiene el secreto, ese nudo que une personajes distintos y tramas que coexisten en un mismo texto sin que se explique esa conexión. Es decir, el secreto sería un lugar vacío que permite unir tramas narrativas diversas y personajes distintos que conviven en un espacio atados por ese nudo que no se explica. Porque si se explica, hay que escribir una novela.

RICARDO PIGLIA

Como en cualquier género literario la elección de una perspectiva, medio de ficción o manera de narrar están determinados por la función del escrito. La novela corta tiene el espacio justo para el relato autobiográfico, que busca narrar sólo un fragmento de vida. De ahí la importancia de explorar novelas como *Antes* y como *Educación a los topos*, en las que los rasgos del texto autobio-

gráfico y los de la novela corta se amalgaman en puntos en los que la estructura de cada género converge. Lo que se presenta en ellas es una suerte de género híbrido que se anuncia como novela corta, pero que cumple con algunos rasgos de la autobiografía. La condensación, como requisito narrativo para contar sólo un periodo de la vida —en este caso la infancia—; la depuración del exceso descriptivo; la eliminación de desviaciones y rutas diversas de la historia; la concentración de la anécdota en sí misma; y el boceto de los personajes, son puntos que muestran cómo el texto se repliega sobre su propia anatomía y narración.

Entre más corta es una novela, los efectos de su estructura son más importantes. Dividir un texto corto en partes —tres capítulos en el de Fadanelli y dieciséis en el de Boullosa—, concentra su forma en una narrativa que se enfoca en ser breve. Pujante Segura, señala que “la reducción de brevedad y narratividad lleva [...] a enlazar cuento y también novela corta con la poesía [...] no sólo por la brevedad sino también por otro factor como el difuminado de la anécdota” (12). Dan cuenta de esto frases como: “Y sentí más miedo que nunca y los pasos se alimentaban de mi miedo, cebándose con él, de él creciendo, de él engrandeciéndose, volviéndose un monumento de la remordida carne de cañón en que no sabía que me había convertido” (22), en Boullosa. O en Fadanelli: “Listones y moños para el vestido, cintas para los brazos, peinetas para el niño rapado, adornos para la fiesta que comenzaría el año siguiente. Una fiesta sangrienta” (134). El plano poético se entreteje con el narrativo para hacer una urdimbre más apretada —más condensada—, sin que esto suponga perder el sentido, el fluir de la historia o la calidad en el argumento narrativo. Se “invita al lector, desde los primeros párrafos o mediante [estos] capítulos numerados o fragmentos divididos por blancos tipográficos, a ponderar el texto a profundidad y no sólo horizontalmente” (Ramos 42). Como dice Ana Clavel, es en la *vertical horizontalidad* de la novela corta, que se “conjunta ambos universos, se extiende en el eje temporal pero se adensa en el eje de la intensidad” (63).

El recurso poético, este uso de figuras retóricas, ayuda a crear una tensión semejante a la del drama; es decir, la que se da cuando se apuesta por una emoción cargada en personajes y acciones, y en la que se deja de lado la descripción. Esto no se refiere únicamente a la velocidad que dan los diálogos en el texto dramático, por ejemplo, sino también a la sucesión de hechos que van tejiendo una emoción contenida y cada vez más apretada conforme avanza la historia. El número de segmentos en cada novela ayuda en cierta medida a dar movimiento y ritmo; en Fadanelli, con tres partes, la tensión surge de una parsimonia aparente que se enfrenta con la violencia de las situaciones que cuenta. En Boullosa, con dieciséis partes más breves, la emoción parece convulsa y marca un *tempo* que inquieta al lector por el manejo de una atmósfera desconcertante. El *secreto* se elabora, entonces, en ese espacio que se teje con más medida, en una aparente templanza; mientras que el *misterio*, para vivirse como una amenaza, necesita una narración trepidante.

La escritura se concentra en el personaje principal, sin que sea necesario hablar de él; es decir, se caracteriza al protagonista a partir de sí mismo, lo que desemboca en una construcción psicológica más que física. En este sentido se apuesta por un discurso intranarrativo: uno que se dirige al detalle de la escritura misma, al cuidado por no excederse y a concentrarse en una narración lineal, depurada de cualquier discurso paralelo. En una estructura como ésta, el lector se engarza con la historia de principio a fin; se convierte en un elemento intrínseco de la forma, que aprehende la novela de una sola vez; porque tiene, como dice Juan Villoro, “el material entero a la vista” (50). Así, argumenta, Pujante Segura, “se podría apostar por una *esthétique du non-dit*: dada la economía propia al género literario en cuestión, éste buscaría espacios significativos fuera del texto, diciendo sin decir o por lo no-dicho, de manera que podría incluir varios discursos, el aparente y el latente” (18-9). Es decir, por un lado el escrito es *intranarrativo* en la medida en que se enfoca en una sola situa-

ción argumentativa y las estrechas relaciones con sus elementos y, por otro, sale del texto para que ese discurso latente sea puesto en marcha por el lector.

Esta parte de lo no dicho, si bien es un rasgo de la ficción, toma relevancia en la novela corta, en su configuración semántica y sintáctica, que está sujeta a la brevedad. Lo no-dicho, incluso cumple una función dentro de la estructura de cada texto; en *Antes* sirve para crear la atmósfera inquietante del relato fantástico: no decirlo todo es parte de su naturaleza y soporte del argumento; en *Educación a los topes*, lo no-dicho desvía la atención de lo que parece la anécdota central —la vida en el colegio—, hacia las relaciones familiares y los lazos que, en un sentido, se afianzan y, en otro, se rompen. En ambas novelas estos temas que se nutren de lo no-dicho abren su narración con lo que Piglia denomina el *marco anticipatorio*, es decir, una introducción que delimita lo que se va a narrar, tanto en su estilo argumentativo como en su anécdota.

En relación con su novela *Materia dispuesta*, Juan Villoro escribe que “el desenlace es un rito de paso, un tránsito hacia otra edad del personaje, sin que sepamos muy bien cuál es” (57). En esta misma línea, se puede decir que tanto la novela de Boulosa como la de Fadanelli terminan con *finales desplazados*, que están en otro lado, dice Piglia: la historia no se concluye ahí porque no termina de explicarse. Ni siquiera en Boulosa, por ejemplo, porque aunque acaba con la muerte de la niña, la novela comienza con la voz de este mismo personaje que quiere entender su muerte; es decir, no concluye nunca, por lo tanto el final no llega.

Lo que se tiene en estas narraciones es una anécdota que distrae de lo que realmente se dice. La novela corta —en su concisión y con la economía de sus medios— dirige al lector hacia puntos sugerentes que hay que desentrañar. De ahí que se pueda hablar de poesía y de textos elaborados como metáforas de fragmentos de vida. La lectura cuidadosa lleva a repensar los textos y a pronosticar distintos caminos de sentido; porque en los estrechos pasillos de la novela corta, no se debe confiar en lo que

se dice en la superficie. Contiene, en realidad, espacios elásticos que se repliegan y que, entre sus cualidades, está la de llevar al lector a terminar un texto preguntando: ¿cuál es, en verdad, la historia que se ha contado?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANDA LUNA, JAVIER. “Boullosa: la literatura es una aventura incómoda”. *La Jornada*. 24 jul 1989: 19.
- BEAUJOUR, MICHEL. *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*. París: Du Seuil, 1980.
- BOULLOSA, CARMEN. *Antes*. México: Vuelta, 1989.
- CLAVEL, ANA. “Ponerle la cola a la quimera. (Poética incierta de la novela corta)”. Gustavo Jiménez Aguirre, coordinación. *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Vol. I. México: UNAM-Fundación para las Letras Mexicanas, 2011: 61-9.
- DÁVILA, AMPARO. “El canto de las sirenas”. Fernando Burgos, edición. *Los escritores y la creación en Hispanoamérica*. Madrid: Castalia, 2004: 451-4.
- FADANELLI, GUILLERMO. *Educar a los topos*. México: Anagrama, 2006.
- FERNÁNDEZ PRIETO, CELIA. “La verdad de la autobiografía”. *Revista de Occidente* [Madrid] 154 (1994): 127-37.
- LEJEUNE, PHILLIPE. *Le pacte autobiographique*. París: Du Seuil, 1975.
- MAN, PAUL DE. *Alegorías de la lectura*. Barcelona: Lumen, 1990.
- 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.
- PUJANTE SEGURA, CARMEN M. “La *nouvelle* y la novela corta, entre narratividad y brevedad: ¿la historia de una infidelidad?”. *Orillas. Rivista D'Ispanistica*, [Padua] 2 (2013): 1-28.

- RAMOS, LUIS ARTURO. “Notas largas para novelas cortas”. Gustavo Jiménez Aguirre, coordinación. *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Vol. I. México: UNAM-Fundación para las Letras Mexicanas, 2011: 37-48.
- REID, ANNA. “El discurso anticatólico en la narrativa de Carmen Boullosa”. *Escritos*. Revista del Centro de Ciencias del lenguaje, 28 (jul-dic 2003): 205-22.
- VILLORO, JUAN. “La novela corta: noticias desde la tierra de nadie”. Entrevista de Anadeli Bencomo. Gustavo Jiménez Aguirre, coordinación. *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Vol. I. México: UNAM-Fundación para las Letras Mexicanas, 2011: 49-59.