

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

UNA MADEJA DE VARIOS HILOS: FICCIÓN Y VIOLENCIA EN *EL ÚLTIMO LECTOR Y EFECTOS SECUNDARIOS*

RAQUEL VELASCO
Universidad Veracruzana

En 1613, en el prólogo a sus *Novelas ejemplares*, Cervantes comienza —como si fuera una marca renacentista— ofreciendo el autorretrato del hombre que habrá de la narrar las historias que están en manos del lector. Apunta entonces sobre sí mismo:

“Éste, digo, que es el rostro del autor de *La Galatea* y de *Don Quijote de la Mancha*, y del que hizo el *Viaje del Parnaso*, a imitación del de César Caporal Perusino, y otras obras que andan por ahí descarriadas, y quizá sin el nombre de su dueño, llámase comúnmente Miguel de Cervantes Saavedra. Fue soldado muchos años, y cinco y medio cautivo, donde aprendió a tener paciencia en las adversidades” (*Obras* 9).

Se trata de una declaración interesante por las implicaciones narrativas que rescataremos para iniciar una conversación sobre los tiempos actuales, desde la lectura de dos novelas cortas contemporáneas, donde pueden identificarse no sólo los ecos literarios de la tradición cervantina en la narrativa mexicana, sino una serie de rastros para comprender la lógica dislocada de dos obras que surgen en el contexto de la soterrada guerra que atraviesa México a principios del nuevo milenio: *El último lector* (2005) de David Toscana (Monterrey, Nuevo León, 1961) y *Efectos secundarios* (2011) de Rosa Beltrán (Ciudad de México, 1960).

Si bien no son novedad las clasificaciones literarias emprendidas por la crítica, que retoman el umbral geográfico desde el cual un autor habla, en la pasada década de los noventa menudearon los estudios que resaltaban el surgimiento de un grupo de escritores ocupados en una serie de temáticas que hasta entonces eran inherentes al norte de México y tenían como inspiración la estética rulfiana. Jóvenes y no tan jóvenes autores estaban llevando a la página los sonidos del río Bravo, los silencios del desierto, el estruendo de la violencia y la variedad de una lengua que se ajusta al español, pero suena distinta por las irrupciones de vocablos que enfatizan la percepción en el lector de estar frente a una frontera, aunque reconocible. Así también, en una zona metropolitana extendida cuyo reto es conquistar a las editoriales españolas, ha surgido otro grupo de autores con pretensiones de carácter cosmopolita, empáticas con una ficción cuya base se encuentra en la particularidad de los individuos en un ámbito global, digitalizado, con preocupaciones que atañen al hombre abrumado por los miedos que refuerza la cultura de masas. Pero sin importar dónde se desarrolle la producción del autor, en el mar editorial contemporáneo pocos escritores y obras han alcanzado un sitio entrañable entre los lectores a causa del exceso de esfuerzos literarios, en los cuales se deterioran los alcances de la imaginación por la irrupción de un narrador pretencioso y poco hábil, cercano a las modas temáticas, como ha ocurrido con varios representantes de la llamada novela del narcotráfico, el neopolicial, o las inmediaciones de la crónica periodística, híbridos que prometen revelar — muchas veces recurriendo a reportes oficiales y mediáticos — las verdades del ya no tan oculto mundo del hampa; un escenario doliente, no sólo por la triste imagen que de México se ofrece, sino por el escaso valor literario del argumento y la forma de obras que alejan sin remedio a los lectores.

Hacer una lista de autores por generación, regiones escriturales y temáticas es arbitrario y excede el propósito de estas pá-

ginas, pero quiero detenerme en las novelas cortas referidas al principio, pues parecen contemplarse y dialogar entre sí respecto a los gastados temas que exhibe la saturación editorial, pese a surgir en distintos umbrales de enunciación. Dos novelas cortas que a partir de las peculiaridades de este género, subvierten un orden caracterizado por el vacío existencial y el miedo, y proponen un regreso a lo literario como ese lugar que alberga el principio de incertidumbre donde es posible convocar soluciones para corregir el rumbo.

El último lector tiene lugar en la frontera norte de México y responde a una estética que bien podría emparentarse con la narrativa del desierto o con el auge de algunas literaturas de corte regionalista, aunque su autor supera bien tales etiquetas literarias. En cambio, *Efectos secundarios* se desarrolla en un ambiente más capitalino, y desde ahí su protagonista va aprehendiendo una realidad que se vuelve avasalladora conforme extrae durante un viaje al norte del país, una prolongada reflexión sobre cómo en todo el territorio nacional puede apreciarse el ir y venir de una sociedad automatizada a causa del bombardeo mediático de ideas que se contraponen al abordar una violencia que avanza desmesuradamente.

En ambas piezas aparece el apremio por recuperar el inagotable oficio de la literatura en la vida cotidiana, a la vez que —paradójicamente— se evidencia la crisis que experimenta este quehacer en México: lectores en peligro de extinción, banalidad en las obras y un mercado editorial repleto de moldes caducos y comerciales que confunden a las nuevas generaciones de cómplices literarios y pervierten el sentido del arte, precisamente porque relegan eso que Beltrán y Toscana intentan resucitar: el olvidado afán de la literatura por recuperar los vericuetos de la condición humana en una experiencia estética de largo alcance.

Cervantes solía clarificar desde el principio los objetivos de sus obras; sin embargo, no debemos perder de vista que como autor pudo ser mentiroso y emplear desde el prólogo los artificios suficientes para trasladar a la obra códigos de interpretación en clave, que han trascendido el paso del tiempo pese a las restricciones que sufría cualquier publicación del siglo XVI, cuando la Inquisición española endureció su posición frente a los argumentos de la Reforma protestante de 1517, la cual expuso los abusos de la Iglesia católica e iba a poner en jaque la religión que llevó a miles de hombres —como el propio Cervantes— a pelear por la defensa del catolicismo en la guerra contra los turcos.¹

Quizá por ello el autor castellano en sus prefacios empieza una conversación que sirve a la vez de advertencia para los presuntos lectores sobre lo que deben buscar en sus obras, apelando ante todo a que durante la lectura se rescate la originalidad de su estilo como valiosa cualidad. Esta vanguardista incorporación de la figura del lector como elemento partícipe en el proceso atemporal de comunicación que abren los libros, muestra también la inclinación humanista de Cervantes y su habilidad para integrar distintos planos de interpretación en su construcción narrativa, lo cual devela la contemporaneidad de un escritor consciente de que cada alma es un mundo y su certeza de que —a pesar de los esfuerzos por no dejar cabos sueltos en la obra— la multiplicidad de sentido se extenderá como lo hace la luz en un caleidoscopio.

Este cuidado cervantino por establecer la relación entre el autor, la obra y las ilimitadas proyecciones de la lectura, es recuperado tanto en *El último lector* como en *Efectos secundarios*, y

¹ La información consignada sobre la vida de Cervantes y el momento de producción de sus *Novelas ejemplares* fue consultada en *Las Novelas ejemplares de Cervantes* de Estandislav Zimic y el volumen colectivo *A Companion to Cervantes's Novelas Ejemplares*, editado por Stephen F. Boyd, específicamente el artículo del mismo autor, "Cervantes's Exemplary Prologue" (47-68).

se vuelve el hilo conductor de estas dos novelas cortas que, como corresponde al género que las reúne, al ser de compleja estructura y tras dejar vacíos abiertos a la interpretación, exigen un papel activo del lector y lo obligan a emplear todos sus recursos para completar eso que el escritor prefiguró en su obra pero que no está dicho de forma tácita, para accionar el dinámico vínculo de interacción entre la historia personal de cada uno de nosotros y la historia del mundo que nos rodea, y mediante la coincidencia o el rechazo de ciertas temáticas decida por su cuenta el carácter de esos silencios intencionales, que en el caso de ambas novelas cortas adquieren sugestivas resonancias.

En la obra de Toscana hay constantes referencias a cómo los lectores a partir de su convivencia con las obras literarias repiendan su existencia y la manera en que los clásicos sostienen su rango de inmortales en una poética apropiación de los sentimientos que han acosado a la humanidad. Según el protagonista, la literatura debe encontrar una forma particular de retomar los embrollos de la vida mientras se le dota de nuevo significado. Probablemente por ello Toscana no enuncia su canon literario y —al contrario— juegue con la ficcionalización de títulos de libros y nombres de autores en *El último lector*, tal vez con el afán de esbozar una crítica —casi corporal— de las obras que condena a una muerte lenta y tormentosa al convertirlas en alimento para las cucarachas por no encerrar lo esencial; acción que hubiese deseado realizar Beltrán en *Efectos secundarios* con los libros más vendidos del año, los cuales su protagonista se ve en la obligación de elogiar pese a la pobreza de ideas que se consume en sus páginas.

Tal preocupación por una literatura que habrá de sucumbir frente a las agotadas fórmulas ya estaba presente en Cervantes. En el prólogo a *Don Quijote de la Mancha* (1605), por ejemplo, el escritor explícitamente se niega a reproducir una novela más de caballería, género tan gastado que había deformado el gusto literario de la gente y comenzaba a adquirir tintes grotescos,

lo cual alentó al autor a superar mediante la ironía los excesos de esos libros que —pensaba— ya no eran capaces de expresar nada. Asimismo, en sus *Novelas ejemplares*, publicadas ocho años después, se puede apreciar cierta reformulación de otros géneros en boga durante el siglo XVI y una crítica a los mismos, como la que expresa Berganza en *El coloquio de los perros* sobre la novela pastoril.

Cervantes es enfático al afirmar que no va a reproducir los códigos literarios de su tiempo. Pretende crear algo nuevo que termine con una imaginería que consideraba nociva para la conformación de individuos que vivían tiempos convulsos, entre otras circunstancias por el encono en curso entre los pobladores de un mismo espacio y la compleja negación a aceptar lo diferente, que en el caso hispánico involucraba no sólo la confrontación de las ideas que difundía el protestantismo, sino la intolerancia religiosa frente a judíos, musulmanes e indios de América. Así también, hartado de la falta de una literatura escrita en castellano que no fuera traducción, novelas de caballería o pastoriles, u obras que recuperaban historias de pícaros o vidas de santos, Cervantes reacciona con una obra original por la subversión de los límites de la ficción.

Toscana y Beltrán, a pesar de la distancia geográfica que separa a sus obras, tienen en común el contexto: el México de las últimas dos décadas. Como ocurrió con el periodo histórico que le tocó en suerte a Cervantes, esos dos autores han compartido generacionalmente diferentes situaciones en la transformación del país y la concepción del mismo, pues de la década de los sesenta del siglo XX a los días que corren, ha habido un vertiginoso trayecto que subterráneamente contienen sus novelas cortas, pero que sólo me gustaría abordar en relación con las expresiones literarias que, a partir de esa brevedad de largo aliento que define a la novela corta, ambos autores trascienden.

La anécdota de *El último lector* gira alrededor de un crimen. Toscana da vida a un pueblo del norte de México, Icamole, per-

dido en medio de la nada como tantos lugares del país donde ni siquiera la necesidad de tener agua ha movido el espíritu nómada de sus pobladores, habituados a la escasez y la miseria existencial. En este ambiente aparece el cadáver de una niña proveniente de la ciudad, lo que subraya la dualidad entre el campo y las nuevas metrópolis. Es una niña distinta a cualquiera de Icamole, de dorados cabellos y ojos azules, que aparece en el único pozo del pueblo con un poco de agua, el pozo de Remigio, quien no sabe qué hacer con el cuerpo del delito y acude a Lucio, su padre, en busca de consejo.

Así, desde la fórmula de dos personajes que discuten —ejercitada por Cervantes en las contrapuestas figuras del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha y su fiel escudero Sancho Panza—, la relación entre Lucio y Remigio se sostiene por el contrapunto que abre el vínculo de la paternidad. Lucio es el bibliotecario de un pueblo desértico y falto de lectores, de ahí que este protagonista encarne a un héroe problemático por su imposibilidad de actuar, pues en él la lectura funciona como puente que lo aparta de un mundo que le es completamente desconocido y está más allá de su percepción inmediata. Pero Lucio no es limitado por esta condición de extremo sedentarismo, la supera mediante la interacción con la literatura, de donde extrae los conocimientos suficientes para la sobrevivencia, al hacer de aquélla un refugio en el cual olvida la satisfacción de las necesidades más elementales, como son comer, soñar o amar.

A Cervantes le interesaba representar las distintas comprensiones de un conflicto mediante la interacción de personajes que ofrecen una visión particular de cada aspecto de la realidad. Este perspectivismo, en *Efectos secundarios*, tiene lugar a través de los transitorios rostros de un protagonista cercano al Orlando de Virginia Woolf, el cual a veces desdoblado en una voz femenina y otras mediante una óptica varonil, comienza a percatarse de un estado de crisis; más allá de la violencia que al principio parece no afectarle, lo obsesiona la aridez de una oferta editorial prisionera del con-

sumismo, o volúmenes marchitos por un contenido sustentado en soluciones perentorias, estrategias generales para resolver complejas problemáticas, o frases muertas para calmar el desasosiego e impulsar la enajenación del cerebro en la lucha contra el fracaso personal, a través de quiméricos eslogans que harán de su lector el habitante ideal de una comunidad amorfa y desorientada, incapaz de acceder a experiencias trascendentales como las que consigue esa literatura en cuyo viaje interior se entra en conflicto para regresar transformado.

Beltrán exhibe en su novela corta la simulación no sólo de los lectores, sino de todo el entorno editorial, donde el éxito de una obra resulta de la suma del número de ejemplares vendidos y cuya herramienta publicitaria, a su vez, atrae esa mentira envolvente hacia la identidad del autor, quien ensimismado en los halagos puede incluso olvidar cualquier germen de calidad que hubiese tenido, tras convertirse en una víctima de la necesidad del elogio y la validación externa, situación tan repetida que comienza a homogeneizar el pensamiento. Tal vez por eso Lucio, el protagonista de Toscana, imagina la personalidad de los autores de obras literarias a partir del tratamiento que hacen de sus argumentos, y destierra de su biblioteca las novelas donde se moraliza o se habla de dios como un ser misericordioso que no distingue entre el color de la piel o la situación social, pues detesta a los creadores que tratan de simular que hay un orden correcto para el estado de las cosas y no uno que sucumbe cotidianamente a las injusticias que por condicionamiento genético reproduce el hombre.

No obstante el trayecto temático, en *Efectos secundarios* Rosa Beltrán articula un mecanismo narrativo similar al de Toscana. Como ya mencioné, a partir de la historia de un presentador/a de libros comerciales, la autora muestra cómo la distribución editorial ha adquirido las estrategias de mercado y la parafernalia habitual para vender el producto más superficial de forma masiva. Dicha estructura le permite ir estableciendo juicios sobre el mundo alrededor de la literatura y hacerse de varias identidades,

repensando las justificaciones editoriales en diferentes contextos, poniéndolos en perspectiva o dándoles la vuelta, actitudes aprendidas de la profundidad de contenido que la audacia de este recurso atrajo a las obras de Cervantes, para proporcionar mayor densidad a su narración.

Lucio considera que si la literatura fuera una religión, lo tratarían como sacerdote y recibiría las utilidades del clérigo, o por lo menos un buen plato de comida, en cambio se muere de hambre y ser un *voyeur* de historias le permite sólo entrar en trance y salir de éste cuando algo deja de ser verosímil, lo cual —simultáneamente y casi de forma metafórica— lo devuelve a la precariedad en la que vive, razón por la cual culpa al escritor de haber roto el contrato de credibilidad que se comprometió a cumplir con él. Lucio se vuelve un contador de historias, un juglar en el desierto que discute con los autores y los adoctrina sobre lo que debe contener una obra; de esta manera, Toscana intercede frente a nosotros como lectores y exhibe lo que le falta a las obras como si estuviera dando una lección de escritura: “imagina lo que pudo ser una novela de matadero: *cruda* en los sacrificios de cerdos de esos animales, *ligera* en la cotidianidad de los meseros que sirven la carne de esos animales, y *sutil* en su significado, con *el paso de inmigrantes africanos por la acera de enfrente*” (*Lector* 26).²

Con esta presentación de elementos, previa al desarrollo de la narración, Toscana asume características que pueden atribuirse a la novela corta: cruda por la condensación de una trama alejada de descripciones detalladas, pero concreta en la evocación de imágenes que buscan confrontar al lector; ligera por el efecto que provoca la combinación de ironía y umbrales filosóficos; sutil en cuanto a sus señalamientos, los cuales huyen de cualquier sesgo didáctico o moralizante, y desbordada por la irrupción de un elemento que resulta extraño e inexplicable, a veces absurdo en la propia lógica del relato y, sin embargo, indispensable porque

² Las cursivas son de la autora.

ayuda a resaltar la ambigua construcción en la que suele sustentarse la buena literatura.

El pícaro de Toscana se burla entonces de los escritores con la soberbia del aula desde un ambiente marginal, y a través de sus notas descarta la literatura superflua; sin embargo, con sólo un guiño discreto, paulatinamente comienza a hablar de la burocratización del crimen. Por otro lado, en *Efectos secundarios*, al narrar el mecanismo de las presentaciones de libros, florece un discurso otro, que se va multiplicando como ocurre con las capas de una cebolla, de forma imperceptible pero palpable, hasta que su protagonista se convierte “en un relator de historias del gusto de la plebe. En otras palabras: un actor de las historias de otros que toma fragmentos de aquí y de allá y los mejora. El presentador de libros que soy no puede inventar, pero en cambio, puede hacer vivir al resto del mundo las historias de otros” (45). Cuando este personaje recuerda la repercusión de la literatura en la conformación de su identidad, parece construir a un héroe esquizofrénico de múltiples facetas con referentes que a su vez el lector va recordando, y a pesar de hablar con piel de mujer en prolongados monólogos, convoca la capacidad de los lectores para habitar el cuerpo del Quijote, de Leopoldo Bloom, Gregor Samsa, el Dr. Jekyll y Mr. Hyde o Raskólnikov, una sutil alusión de Beltrán a su canon literario, el cual — a diferencia del que expresa Toscana en *El último lector* — es de fácil adquisición.

En la novela corta de Toscana hay dos historias paralelas que se multiplican conforme avanzan los argumentos de los libros y se relaciona a los habitantes de Icamole con algunos personajes de la interiorizada literatura, que el escritor no utiliza como referencias de sencillo reconocimiento, pues coherente con la composición de cualquier *thriller* que se respete, sólo deja pistas para captar la atención de sus lectores y que éstos busquen la identificación de los pares literarios en el universo editorial. Así, mediante un ejercicio de múltiple representación refuerza la am-

bigüedad del relato. Tal estructura, como hacía Cervantes con los géneros literarios que pretendía renovar, permite a Toscana indicar que su interés no está en descubrir quién fue el asesino de la niña, sino el efecto de esa muerte, aspecto notoriamente distinto al de la tradicional novela policiaca, cuyo propósito es descubrir al culpable del delito para que reciba el castigo correspondiente; tampoco recurre Toscana a la tensión que encierra la novela negra, en la cual no importa la reposición de la falta o la prisión del criminal —debido a que sería una petición ilusoria en el contexto de impunidad y corrupción en el que se desarrolla esta narrativa.

No obstante, en ambos modelos literarios, la novela de detectives y la novela negra, la información con la que cuenta el lector normalmente está sostenida en muchos supuestos que se multiplican por la ficción, encargada de codificar los datos y ubicarlos en un plano del contenido aparte, donde el autor presenta varias posibilidades para el progreso de la trama y el inminente desenlace de una historia construida con base en fragmentos a veces inconexos entre sí. Y lo mismo ocurre con la estructura de las mejores novelas cortas, por eso la crítica suele referirse a la presencia de un misterio en las historias que se cuentan bajo este género, sin importar la temática que las ocupe, pues la escasez de información o su aparición a cuentagotas en el transcurso del relato las vuelve más interesantes.

En *El último lector*, el sentido de verdad se bifurca aún más, pues la literatura a la que acude el bibliotecario de Icamole para obtener información sobre un hecho que acaba de ocurrir, funciona como recurso de antelación de la trama que está por venir. De hecho, Remigio comienza a escuchar la historia de *La muerte de Babette* de Pierre Laffitte, porque Lucio adivina que la pequeña niña aparecida en su pozo tenía un lunar en el rostro. Esta relación entre los personajes de la trama principal y los protagonistas de la ficción secundaria vuelve oscilante la función del espejo literario frente al cual comienza a observarse Remigio:

¿Y qué pasa con Babette? Está oscureciendo, Lucio va a la puerta y, tras comprobar que la calle se encuentra vacía, entra y corre el pasador. Todo ocurre en París, el 14 de julio de 1789, y no te voy a explicar por qué esa fecha es importante, pero en la calles había una multitud dispuesta para la violencia. Babette se ve sorprendida en medio de esta turba y se echa a correr, temerosa, porque esas personas no son de su clase. Cuando la ven con un vestido tan fino, ese vestido de fiesta que me contaste, algunos la persiguen. Traen palos y azadones y armas de verdad. Babette se apresura llorando hacia un portal y hace sonar la campanilla con desesperación; la puerta se abre y se cierra justo a tiempo, y nunca más se vuelve a ver a Babette (30).

Pero como ocurre en las novelas cortas, en *La muerte de Babette* lo que predomina son los silencios que no pueden ser completados, y eso a Remigio le resulta absurdo:

Una historia no puede terminar así, protesta Remigio. Claro que puede, y no hay duda sobre el final. Pierre Laffitte ya lo dice en el título, entonces evita repetirlo en la trama. Lo que importa es que ahora sabemos un poco más que el resto de los lectores, ahora sabemos que Babette terminó en un pozo de agua. ¿Y dónde voy a terminar yo? ¿Lo dicen tus libros? (31).

Lucio da a su hijo un par de opciones: morir colgado o hacer una fosa que se trague para siempre a Babette, tal como una puerta se cierra, y le entrega a Remigio otro libro en que se cuenta lo que vendrá a continuación. Entonces la literatura se convierte en un oráculo, donde la historia es una suma de factores que pese a repetirse nunca son idénticos, pues el juego de artes combinatorias permite intercalar argumentos para enriquecer una trama que en apariencia estaba cerrada. Esto es precisamente lo que sucede con la irrupción de los lectores en la vida privada de las novelas, las transformamos a partir de la actualización que ocurre durante la lectura, cuando los temas son repensados desde la óptica de un otro que, en el punto donde están parados los autores, es imposible prefigurar. La literatura está ahí para nosotros, para interpre-

tarla, acaso para darle nueva vida y recibir un aprendizaje que se queda grabado en la memoria y nos permite reconocer lo que hay de humano en la cotidianidad y la manera en que los pequeños detalles graban los significados más profundos.

Así, la literatura es también el único puente que se tiende entre Lucio y Remigio y permite explicitar el convenio que se establece entre padres e hijos, ese convenio incondicional que evita que uno delate a otro, a pesar de conocer la naturaleza de la familia y pese a la contraposición de valores medulares que los separan; es una aceptación de la responsabilidad de ser padre, sin que por ello haya un olvido del ser que cada uno es. Un pacto que tiende a repetirse en la visión de la madre de Anamari-Babette que acepta, como Lucio, el destino de su hija, que adivinó cuando tiempo antes ella lee *La muerte de Babette* y, sin saber que la perdería, descubre las similitudes que existían entre su hija y el personaje de novela.

Se cuenta que el padre de Cervantes perdió el oído y esto obligó a su hijo a actuar como su traductor, lo cual le permite desarrollar una notable capacidad para escuchar y comunicar lo que la gente quería decir; una habilidad que recuperó en la confección de sus novelas, por la cual podía exhibir los distintos puntos de vista alrededor de un asunto mediante la contraposición de diversas voces narrativas. Beltrán aprovecha esta enseñanza en *Efectos secundarios*, donde además —al igual que Toscana— consigue reformular otro género literario: el testimonio. Esta expresión, que tiene su mayor auge en el ámbito latinoamericano durante las décadas de los sesenta y setenta en textos sobre todo de corte indigenista, en las últimas dos décadas del siglo pasado, luego de la ola de violencia que envolvió a Colombia como consecuencia de la tiranía delictiva de Pablo Escobar, cambió el sentido de marginalidad que este tipo de obras requiere. Tal condición, que normalmente aludía a la ignorancia y desesperación asumidas por un testigo que se decide a hablar a favor de una colectividad asfixiada por la injusticia y la violencia, se trasladó del

ámbito rural al urbano, pues así como la crisis provocada por el narcotráfico en tanto poder corruptor del Estado fue inspiración para infinidad de novelas que hoy se agrupan bajo la denominada sicaresca (donde el pícaro es un delincuente sin escrúpulos) o neopoliciales que fusionan a detectives y criminales en una nueva novela negra cuyos alcances nos introducen desde la protección de la ficción en los territorios del hampa, luego de años de gobiernos corruptos protegidos por los medios de comunicación, llega a las ciudades una narrativa que cuenta en terribles historias la violación de las garantías individuales y la afectación de la población civil por conflictos que cobran muertos y asesinan el espíritu de familia enteras.

Dar testimonio de lo que está ocurriendo, porque la complicidad de los medios masivos de comunicación, el Estado y las propias fuerzas delincuenciales acallan, manipulan o simplemente ignoran una situación de emergencia social, se ha vuelto una forma de trinchera y la estructura que emula un yo colectivo mediante un narrador que expresa la crisis de una población es asumida por Beltrán en su novela corta, al ofrecer una espectral reunión de rostros cuyo principal testimonio es el sometimiento al silencio. Pero el mayor hallazgo de su narración es un punto de fuga, pues también está la voz de aquellos que no se consideran involucrados en el conflicto social por no asumir ninguno de los roles en esa historia, el de víctima o victimario, y de quienes ya no pueden simplemente cerrar los ojos frente a lo que sucede, pues la violencia trae una energía bumerang que contagia de apatía y escepticismo, e inhabilita por causa del miedo cualquier acción social de resistencia.

En esa revisión de la historia Beltrán encuentra que en un país donde no se lee, la violencia es una consecuencia casi dialéctica; sobre todo si la fuerza de la ficción es medida por el impacto en ventas y el autor se vuelve parte de un espectáculo literario que ha dejado de cumplir la función esencial de la literatura: confrontar a los lectores. Aquí está su entendimiento, en la trama simul-

tánea que compara la simulación entre las cifras de muertos y la presunción de calma y estabilidad social con la simulación que se da entre escritores y lectores, en la cual todos presumen que les interesa la literatura o el conocimiento pero muy pocos invierten el tiempo en abrir las páginas de un libro. Por eso, en parte, el grito desesperado de *Efectos secundarios* nos obliga a poner atención en cómo la vorágine del mundo contemporáneo tiene extenuada a la literatura, pues así como se acumulan volúmenes en las bodegas se llenan los individuos de frustraciones causadas por lo que es imposible adquirir pese al deseo a todas horas reforzado mediáticamente, un nuevo mecanismo para mantener a las sociedades esclavizadas y encadenadas al consumismo, con el cual se conservan sosegados los espíritus. Una espiral de banalidad y mentira que Beltrán encuentra culpable de la desaparición de cualquier intento de solidaridad y, por tanto, de la descomposición del país:

Y sé que cualquiera podría decir: te ahogas porque quieres. No eres más que un pez fuera del agua, empeñado en sumergirte en las vidas de otros, habiendo tanto horror y tanta violencia en casa. Porque tu casa es tu país, un sitio que diario cuenta cabezas cercenadas que salen como muñecos de sus cajas de sorpresa donde menos las esperas. Teniendo sufrimientos de sobra: ahorcados, mutilados, mujeres violadas, desmembradas, niños sometidos a un abuso sexual consuetudinario, gente que se ahoga entre amenazas y sangre. Y tú dando patadas de falso ahogado, pues ¿qué necesidad hay de ser el personaje de otra historia? ¿De una tragedia que no es la tuya? Y tendrían razón, no hay ninguna. De hecho, identificarse con el protagonista de una obra, según Nabokov, es sólo prueba de la propia incompetencia como lector, sólo confirma lo ingenuo que uno es. Lo dijo también Mallarmé, a su manera, y quienes hablaron de la palabra vacía, del libro sobre la nada, de la página en blanco. Pero yo pienso: ¡un momento! Tomar estas declaraciones al pie de la letra, ¿no es exactamente caer en la ingenuidad citada? (33).

Si bien en Toscana, como ya mencioné, estamos frente a un crimen individual que recupera los elementos del *thriller* (un ase-

sinato, un cadáver, un testigo, un cómplice, la búsqueda de la verdad, y cierta dosis de necrofilia), con Beltrán lo que tenemos es la reelaboración literaria del crimen colectivo que vive México, donde un viaje al norte del país da la oportunidad a su protagonista de oír testimonios, los cuales aunque son públicamente conocidos le resultan ajenos.

Vivimos en un país poblado de muertos, parece gritar Beltrán al exponer cómo las víctimas de esas ausencias —las familias, la sociedad—, no han sido suficientes para los ciegos voluntarios; sin embargo, no lo dice directamente, eso sería moralizar. Lo hace como Rulfo en *Pedro Páramo*, creando el ambiente de confusión que priva en la novela corta, donde los muertos no saben que lo están y, desde esta imagen, habla de la urgencia de paz y de recordar a los lectores para intentar controlar la tortura silenciosa de una violencia encrudecida, y desde la literatura analizar qué pasa cuando lo que solía ser escandaloso se vuelve común.

LA NOVELA CORTA: UNA MADEJA DE VARIOS HILOS

Hay otras instrucciones para dejar lista la madeja. La confección de la historia —con mayúscula— al interior de la novela corta también debe ser invisible. Ya sea mediante la recuperación de personajes históricos como Porfirio Díaz en *El último lector* o a través de una ambientación reconocible por su peso social, como sucede en *Efectos secundarios*, Toscana y Beltrán vuelven a las enseñanzas de Cervantes para hacer el retrato de un México desprevenido para enfrentar la violencia desbordada.

Quizá debamos reforzar sus hipótesis pensando que habitamos un contexto semejante al de la Edad Media, cuando la Iglesia, para intentar regular lo que consideraba un comportamiento distorsionado, hizo patentes los pecados capitales mediante la representación constante de la tortura eterna y el infierno. Así se conseguiría combatir la lujuria, gula, avaricia, pereza, ira, envidia y soberbia, debilidades que han poblado la gran literatura universal,

pues en ellas y sus variaciones pueden verse los matices —a veces siniestros— de los alcances de la humanidad. Incluso si sólo nos quedamos con los siete pecados capitales y quitamos su orientación religiosa —que en *El último lector* y *Efectos secundarios* aparece también reformulada, pues Lucio se piensa a sí mismo como un sacerdote capaz de hacer de su biblioteca una iglesia que lleva a los demás las lecciones de la literatura para aprender lo que significa ser hombre, mientras que la protagonista de Rosa Beltrán se vuelve una predicadora de la relevancia de la literatura en la comprensión del mundo— incluso si aceptamos que esas listas arbitrarias de la Iglesia no sirven para nada, estas dos novelas cortas, como lo hace la mejor literatura, parten de ese modelo tipificado de la conducta para argumentar desde la ficción la necesidad de propiciar un renacimiento, en los mismos términos que lo sustentaron en la Europa del siglo XVI: desde el arte hacia la sociedad. Para ello, los autores refieren con nostalgia un mundo antiguo y la necesidad de regresar a la convicción propia de esos tiempos en que los individuos por sí mismos podían cambiar su entorno. Tal añoranza también aparece en Toscana cuando Lucio piensa en la idílica Atlántida de Platón o el personaje de Beltrán combate el deseo compulsivo que emana del consumismo mercadotécnico aplicando soluciones socráticas.

Pero más allá de esto, la lección de Cervantes consiste en cómo los hilos de la madeja que tejerán la novela corta pueden unirse no sólo temáticamente, sino vinculando las distintas trayectorias que se marcan en su interior: la de los lugares, la de los objetos, las de las razones; así, una historia de trama aparentemente sencilla se vuelve profunda y compleja precisamente por el detalle y sutileza con que se entrelazan los pequeños elementos que la integran. Esto permite a la novela corta decir cosas de forma transversal y no dictar sentencia, además de mostrar que los aprendizajes que provienen de la literatura nos dan la oportunidad de presagiar el futuro (el tiempo del autor) o por

lo menos impulsar un entendimiento del presente (el tiempo del lector). Aunque la literatura debe ser siempre ahistórica para que esta amalgama se complete, indeterminación que aparece en la novela corta y logra la convergencia de los periodos que ha ido atravesando la humanidad en el tiempo literario. De hecho en el prólogo a las *Novelas ejemplares*, Cervantes escribe:

[...] y yo he quedado en blanco y sin figura, será forzoso valerme por mi pico, que, aunque tartamudo, no lo será para decir verdades, que dichas por señas suelen ser entendidas. Y así, te digo (otra vez, lector amable) que de estas novelas que te ofrezco en ningún modo podrás hacer pepitoria, porque no tienen ni pies ni cabeza, ni entrañas, ni cosa que se les parezca; quiero decir que los requiebros amorosos que en algunas hallarás son tan honestos y tan meditados con la razón y discurso cristiano, que no podrán mover a mal pensamiento al descuidado o cuidadoso que las leyere.

Heles dado el nombre de Ejemplares, y, si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas como de cada una de por sí [9-10].

Claro que esta aseveración estaba lejos de prejuicios morales. Vale la ironía para revelar el rumbo oculto de sus frases. Cervantes pretende poner al lector frente a un espejo —y para ello apela a su atención de forma directa— a fin de ver si es capaz de reconocer en él algo de lo que la ficción revela mediante el vicio al que sus personajes sucumben: reflexionar y argumentar sobre lo que observan en el espacio anímico de las ciudades.

En este sentido, la forma breve le parecía a Cervantes la más directa y explícita para resolver lo que pretendía con sus *Novelas ejemplares*: dar una visión de los comportamientos negativos que se presentan en la sociedad para censurarlos y exhibir sentimientos nocivos para el bienestar común como el encono, la venganza, el orgullo mal entendido, la traición y la falta de valores en la aniquilación de la convivencia. Esto pierde al hombre y lo hace

olvidar otras emociones que también lo definen, como el amor, la amistad, la solidaridad, expresadas incluso en momentos de desesperación. Pero hay que tener paciencia —dice Cervantes—, y probablemente complete de manera subyacente: hay que dejar actuar a la literatura. El escritor español siguió de cerca el Renacimiento italiano y observó problemas semejantes a los que hoy tenemos, lo que funciona como un reflejo en perspectiva de la acción de los siete pecados capitales en la época global. El Renacimiento surge por la urgencia de rescatar al hombre de la mecanicidad de las identidades que provoca el miedo, un contexto reconocible en la actualidad, según Zygmunt Bauman:

Hemos tenido que esperar al dramático auge del terrorismo global para darnos cuenta de la inseguridad que sentimos viviendo en un planeta negativamente globalizado y del modo en que nuestro “retraso moral” (responsable de la contradicción cada vez más profunda entre nuestra distancia con respecto a los efectos de nuestras acciones y el reducido ámbito de las preocupaciones e intereses que les dan forma y las motivan) hace que nos resulte inconcebible la posibilidad de escapar al estado de incertidumbre endémica en el que vivimos (y a la inseguridad y el miedo que éste genera). “Lo inconcebible, lo inimaginable, se han vuelto brutalmente posibles”: así resumió el significado de ese impactante descubrimiento Mark Danner, profesor de política y periodismo de Berkeley [*Miedo* 132].

Cervantes decía que sus *Novelas ejemplares* se pueden leer solas o en conjunto. Lo mismo ocurre con *El último lector* y *Efectos secundarios*. Juntas y separadas hacen de la novela corta una madeja de varios hilos que cuando se trenzan con la imaginación del lector, lo invita a soñar con su habilidad en tanto hombre para transformar el mundo. Ése es el renacimiento que conlleva la abstracción, la condensación y el despliegue de audacia narrativa de influencia cervantina en el tratamiento de los temas.

Europa atravesó cientos de masacres para comenzar a cambiar su perspectiva de emancipación del pensamiento por encima de la voluntad del otro, sin importar cuán justificables fueran o

no sus argumentos. La literatura ofreció durante el Renacimiento una estrategia infalible para controlar la violencia en las ciudades, y Cervantes la recupera en su obra: la búsqueda del individuo en singular. Su escritura intentaba restablecer el sentido de la verdadera literatura y borrar las malas enseñanzas de obras que carecen de esa vida que ha sido carne; porque nada de lo que sucedía en las novelas de caballería hablaba de hombres ordinarios, ni tampoco las vidas de santos o las historias de pícaros delinquentes. Tal vez por eso los protagonistas de *El último lector* y *Efectos secundarios* reconocen la necesidad de hacer una crítica literaria en el desierto: para desechar las obras que carezcan de lo humano y memorizar voluntariamente aquellas que consiguen otorgarnos una interpretación de esos sentimientos que pueden llegar a gobernarnos y que son universalmente cíclicos, como los círculos de un infierno dantesco; o concéntricos, como los de Borges, quien solía verse a sí mismo como Pierre Menard, autor del Quijote.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUMAN, ZYGMUNT. *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Barcelona: Paidós, 2007.
- BELTRÁN, ROSA. *Efectos secundarios*. México: Mondadori, 2012.
- BOYLE, STEPHEN F. "Cervantes's Exemplary Prologue". Stephen F. Boyle, edición. *A Companion to Cervantes's Novelas Ejemplares*. Nueva York: Tamesis Woodbrige, 2005: 47-68.
- CERVANTES, MIGUEL DE. *Obras completas*, t. II. México: Aguilar, 1991.
- TOSCANA, DAVID. *El último lector*. México: Mondadori, 2004.
- ZIMIC, STANISLAV. *Las Novelas ejemplares de Cervantes*. México: Siglo XXI, 1996.