

### 3er COLOQUIO INTERNACIONAL LA NOVELA CORTA EN MÉXICO

Mesa 4. “Márgenes del canon” Martes 11 de noviembre, 11:15 horas

Américo Luna Rosales  
UNAM

#### *EL SOL* DE CARBALLIDO: SEÑAS DE IDENTIDAD GENÉRICA

En 1991, Emilio Carballido escribió un par de páginas introductorias a la edición que el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, hizo de tres de sus novelas cortas, *La veleta oxidada* (1ª. ed. 1958), *El norte* (1ª. ed. 1958) y *Un error de estilo* (ésta, 1ª. ed.). Aquí, el dramaturgo señala:

En italiano, hay *novella* y *romanzo*. En francés, *nouvelle* y *roman*. En español, sólo *novela* y lo son *Don Quijote* y las *Ejemplares*. Para la forma de veras corta existe el cuento. Y es que en verdad la diferencia no está en el número de páginas sino en la complejidad y dimensión de la concepción, que es más vasta en la novela.

No que lo anterior importe mucho, pero se ocupan los ociosos en querer que las novelas de 80 o 100 páginas no se las llame así. Éstas que se han reunido aquí son de esa dimensión discutida y se me ha pedido que las comente. Eso hago (1991: 9).

No estoy muy seguro de que a Carballido no le importe mucho el asunto, ya que, para presentar un volumen de novelas, el autor, que es sobre todo dramaturgo, toca una cuestión fundamental para los estudios críticos y teóricos que desde hace ya varios años vienen tratando de deslindar ‘novela’ de ‘novela corta’ y a ésta del ‘cuento’.

Entre *El norte* y *El error*, Carballido publicó *Las visitas del diablo* (Mortiz, 1965, y fechada en marzo de 1963) que es, sin duda, su novela más destacada y la única que, hasta ese momento, respondía a las características de una novela larga; cinco años más tarde publicó, también en la Serie del Volador de Mortiz, *El sol* (1970), que, como

veremos, representa un experimento afortunado en las estrategias narrativas que utiliza con respecto a las anteriores.

“El relato es una flecha. La novela breve es una flecha a la que le salen plumas en el camino” (Villoro 2011: 54). Juan Villoro, desde su experiencia de escritor de novelas, y a través de esta fórmula, similar a la que alguna vez Cortázar usó para definir al cuento (“la novela siempre gana por puntos, mientras que el cuento debe ganar por nocaut” [375]), señala un aspecto que resulta de suma importancia para definir el género novela corta más allá de los criterios puramente cuantitativos con que los editores y los convocantes a concursos suelen definirla. Villoro piensa más bien en estrategias narrativas que permitan desplegar, dentro de la novela corta, ideas, temas y personajes que la estructura más compacta del cuento no se permite. Otras zonas, otras rutas posibles, les llama, que surgen desde la exigencia misma de la historia que se cuenta. Frente al género como tal, señala que “todas las preceptivas son reductoras; es bueno tener cuidado al respecto; no hay instrucciones de uso para género. A lo más que podemos llegar es a disponer de intuiciones útiles” (53).

Posicionado también frente a la noción de género, Mario Benedetti, enfático, señala: “en el estado actual de los géneros narrativos, cualquier definición de tipo retórico se halla destinada al fracaso [...] En el presente los géneros se interpenetran, no existen ya fronteras”. Y respecto a la novela corta, que él prefiere llamar nouvelle, señala: “Así como la palabra que define al cuento es la ‘peripezia’, la que parecería definir la nouvelle es el ‘proceso’”, lo cual traduce como que “el cuento actúa sobre el lector en función de la sorpresa; la nouvelle recurre a la explicación [y] naturalmente, la perspectiva es otra”.

Ricardo Piglia, en su ensayo “Secreto y narración. Tesis sobre la nouvelle” (2006), propone la posibilidad de definir a la nouvelle a partir de su lectura del cuento, y de tres formas en las que se codifica la información en el interior de los cuentos: la distinción entre enigma, misterio y secreto.

El cuento es un relato que encierra un relato secreto. No se trata de un sentido oculto que depende de la interpretación: el enigma no es otra cosa que una historia que se cuenta de un modo enigmático. La estrategia del relato está puesta al servicio de esa narración cifrada. ¿Cómo contar una historia mientras se está contando otra? Esa pregunta sintetiza los

problemas técnicos del cuento [...]. La versión moderna del cuento que viene de Chéjov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson, y del Joyce de Dublinesees, abandona el final sorpresivo y la estructura cerrada; trabaja la tensión entre las dos historias sin resolverla nunca. La historia secreta se cuenta de un modo cada vez más elusivo. El cuento clásico a la Poe contaba una historia anunciando que había otra; el cuento moderno cuenta dos historias como si fueran una sola (Piglia, *Formas breves* [2000], citado en n. 1 de Piglia 2006: 187-188).

El misterio, en cambio, “sería un elemento que no se comprende porque no tiene explicación” (188). En cuanto al secreto, “se trata también de un vacío de significación, es algo que se quiere saber y no se sabe, como el enigma y el misterio, pero en este caso es algo que alguien tiene y no dice. Es decir, el secreto es en verdad un sentido sustraído por alguien” (190). Así, su tesis, ejemplificada con la novela de Onetti, *Los adioses*, sostiene que para la comprensión del funcionamiento de la nouvelle resulta fundamental considerar “enigma, secreto, misterio, suspenso y sorpresa, como formas de conocimiento que condicionan el desarrollo de las historias, quién sabe qué, qué es lo que cada uno de ellos va sabiendo. A veces el narrador sabe lo que sabe el lector, pero no lo que saben los personajes, a veces un personaje sabe algo que otro no sabe, y sobre esto se construyen las redes y relaciones que conforman las intrigas” (192). Una novela con estas características suele tener entonces un narrador al que llama “narrador débil”, “un narrador que vacila, que no sabe, que narra un acontecimiento que no acaba de entender, y que va construyendo un universo narrativo que él mismo, en cierto sentido, también trata de descifrar” (193-194). Por tanto una nouvelle nunca descifra por completo los enigmas que plantea. Así, para Piglia, el secreto, ese vacío de significación, “permite unir tramas narrativas diversas y personajes distintos que conviven en un espacio atados por ese nudo que no se explica [...] el secreto funciona como un mecanismo de construcción de la trama” (200). Porque si se tuvieran que explicar y desarrollar las diversas tramas unidas por el secreto, perdería dos características fundamentales de la propia construcción: la densidad y la concentración. Por lo que Piglia piensa a la nouvelle como una forma posterior al cuento y anterior a la novela, y la propone como un género incierto, “de articulación entre los campos bien distintos del cuento y la novela” (201).

Esta tesis me sirve muy bien para leer *El sol*. Se publicó en 1970 en la Serie del Volador de Mortiz; consta de siete capítulos; cada uno a su vez dividido en fragmentos separados sólo por una línea blanca; once en el primero, nueve en el segundo, ocho en el tercero, ocho en el cuarto, quince en el quinto, once en el sexto, y tres en el séptimo. Todo en 121 páginas.

Dos hermanos pasan las vacaciones en la casa de sus tíos, en un pueblo sin ningún atractivo especial, salvo un ermitaño que ocupa a sus habitantes en conjeturar sus dotes místicas; primero ha llegado el menor, Mario Escudero, 17 años, quien pasa sus horas de ocio en subir a un cerro desde donde se aprecia una vista panorámica del pueblo, donde se puede recostar en una piedra y pensar en la niña de quien se ha enamorado: Hortensia, ahijada de la tía Celia y quien vive con ellos realizando labores de sirvienta y ayuda a despachar una tiendita que les da para vivir no sólo a Celia y Jorge, los tíos, sino a otra vieja de nombre Juana y cuyo parentesco no está claro para nadie. Hortensia tiene una hermana, Liboria, y ésta un esposo, Efraín, quien es un bueno para nada que no ayuda al mantenimiento de las mujeres y por esto Hortensia debe vivir con la madrina.

Los dos primeros capítulos nos introducen a los escenarios principales donde se desarrollará la historia; nos presenta a los personajes y da inicio con la línea narrativa principal: el enamoramiento de Mario con Hortensia. La llegada de Ricardo, en el segundo, viene a romper ese primer estado de ánimo de Mario, al enterarse de sus sentimientos para con la chica y darle una serie de consejos (“lecciones” las considera Mario) sobre cómo se deben tratar los asuntos del amor y de las mujeres; esos consejos le rompen a Mario su esquema preestablecido (idealizado) sobre lo que es el amor y, lo más importante, viene un cambio en la visión que tiene de la chica. El narrador, focalizado principalmente en Mario, no nos dice en este primer momento el contenido de esas “lecciones”, que sabremos más tarde; se limita, por ahora, a establecer los cambios en el ánimo y en el comportamiento del personaje. Este narrador alterna perspectivas, alternando asimismo el origen vocal y focal a través de un discurso indirecto libre que, nos dice Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva* (1998), “permite formas de narración mucho más ágiles, ‘sin costuras’” (92). Esta primera desilusión es un punto de giro en el desarrollo del personaje, reflejado en un cambio en sus habituales relaciones con el hermano y con Hortensia. La narrativa nos transmite este estado de confusión en el cierre del capítulo segundo.

El capítulo tercero cuenta una salida, tipo *picnic*, de los tres jóvenes a las orillas de un lago, donde Ricardo propicia un encuentro de carácter sexual que no llega a consumarse entre Mario y Hortensia; éste no se da porque a Mario de pronto empieza a recordar aquellas lecciones de su hermano, que, en la novela, se textualizan de una manera interesante, ya que el narrador, al describir las acciones del encuentro, introduce, en letras cursivas, las palabras de Ricardo:

Eso al tocar una pierna, al besarla en la boca, su lengua entre los labios de ella, dientes, sabor de la saliva, y el recuerdo de la voz de Ricardo: Se separó de golpe. *Porque*

--Viene él.

*parecía dar lo mismo*

--No --dijo Hortensia.

*que fuera ella*

--Sí viene.

--No.

*o cualquiera otra. Un cuerpo*

--Deja asomarme.

*un cuerpo cualquiera, eso. No Hortensia. Para esto*

--Lo oí venir.

--No. Él va a...

-- ¿A qué?

*para esto no hace falta dar el corazón de plata. Para esto no hace*

*falta*

--Yo digo que haría ruido, chiflaría o...

--Deja ver --y lentamente, a gatas

*no hace falta sentir tanto, no hace falta*

*hacia la salida de la cueva*

*el amor, no hace falta el amor, no hace falta* y en ese momento oyó silbar a Ricardo, una melodía larga y vulgar, y salió sin hacer ruido, lo vio sentado de espaldas a la cueva, con un poco de leña al lado, silbaba y veía al lago como si fuera un centinela

*no hace falta, no hace falta*

*o un cómplice (52-53).*

Este pasaje representa claramente una intencionalidad de evolución por parte del novelista, en el uso de estrategias narrativas con respecto a novelas cortas anteriores. Al mismo tiempo, la configuración del relato propone una participación del lector para ir armando el contenido de la historia hacia una lógica que no es la del relato lineal donde los hechos y el discurso mismo sigue una línea causa-efecto en el tiempo de la historia.

En este capítulo tercero aparece un personaje que queda fuera, o al margen, de la historia principal de la novela, que es el ermitaño. Es una historia paralela que no conecta

con la principal, pero en un nivel de interpretación puede funcionar como una anticipación del final funesto de la historia de los jóvenes. El capítulo, sin embargo, termina con una información importante de la historia principal: Liboria y Efraín se han llevado a Hortensia de nuevo a su casa.

En el capítulo cuarto se da un cambio, ahora, en el desarrollo del personaje de Ricardo. De pronto se ausenta de la casa de los viejos por días enteros; va solo, según él al cerro o al lago, a hacer excursiones de las que llega por las noches unas de muy buen humor y otras de uno muy malo; se lleva una botella de aguardiente y en varias ocasiones regresa algo ebrio, sucio, como si se hubiera estado revolcando en la tierra; a través de la perspectiva sólo de Mario sabemos que algo extraño está sucediendo con Ricardo. Se teje un misterio que el narrador conoce pero no lo dice, sino sólo a través de pequeñas pistas que el lector tendrá que ir identificando: un día sale con una mochila y regresa sin ella; otro día la chamarra de piel negra de Ricardo desaparece; de las pérdidas Ricardo evita dar explicaciones; otro día llega mojado y enfermo y debe pasar varios días en cama; Mario sabe que algo no está bien pero Ricardo no dice nada. Sólo se le ve deprimido, ansioso.

En el quinto, después de la convalecencia de Ricardo, a Hortensia la regresan a casa de su madrina. La relación con Mario es ya muy distinta. Ella le insiste en que se la lleven los hermanos a México a trabajar en su casa. Mario va notando cambios importantes en la personalidad de ella. De nuevo se nos dan pequeñas pistas que posteriormente tendrán sentido: se lava constantemente el cabello, no sale de su cuarto; un día Ricardo sale con su hermano a comprar tequezquite, una piedra que se da mucho en ese lugar y que sirve para muchas cosas, entre ellas para limpiar metal manchado, porcelana, hasta ropa... Entonces aparece muerto Efraín, esposo de Liboria, cuñado de Hortensia. Lo han matado a puñaladas.

El sexto da cuenta del deterioro de Hortensia: demacrada, obsesionada con lavarse el pelo hasta que decide cortárselo. Mario la ve sufrir; cito: “Mario no sabe lo que le ocurre pero sabe que va a saberlo. Sufre así porque sabe que va a saberlo” (99). El narrador juega con la historia; él sabe y nosotros, lectores, a esta altura, también ya sabemos o al menos intuimos cuál es ese secreto que se traen Ricardo y Hortensia. Aparece la chamarra de cuero: despintada, como si la hubieran querido limpiar de algo pero la dañaron aún más. Este capítulo cierra con un encuentro nocturno entre Mario y ¿Hortensia? en la habitación

de ésta. Una marca de ambigüedad: “Hay una veladora parpadeante y ella está arrebujaada entre las cobijas. Le hace lugar pero él se sienta en el filo del catre. / --Encuérate --dice quedito la mujer desconocida que está en lugar de Hortensia. / La veladora parpadea. / -- Quiero que me lo digas todo. / “Ya sé”, piensa, “ya lo sé. Ya lo sé todo”. / --No --dice ella--. Después. / --No --dice él--. Ahora. / Ella niega. / --Todo. Todo. Quiero saberlo. / Entonces ella empezó a contar, con una voz pequeña, sin tonos, muy pareja” (107-108). El narrador juega su juego. Configura este cierre de capítulo para preparar al lector al cierre de la novela. Ricardo, antes, le propone a Mario ya irse de regreso a su casa, aunque las vacaciones aún no terminan. Mario acepta. Los viejos protestan pero aún así deciden irse. Hortensia, en cambio, logra que Mario posponga un día su partida. Ricardo se va. Lo acompañan a la parada del autobús. Se dan una serie de acciones entre Hortensia y Ricardo que denotan que algo falta por arreglar entre los dos. Saben que antes de separarse quizá para siempre deben dejar en claro algunas cosas, o al menos saber que entre ellos ya no podrá haber nada. Es una despedida titubeante por parte de ambos. Mientras, Mario los observa cada vez más seguro de sus sospechas. Las cuales se han de confirmar esa misma noche, como ya lo hemos visto.

El séptimo es el de la partida de Mario. Sólo son tres fragmentos, donde el hilo narrativo se rompe y dentro de la narración del ascenso de Mario al autobús y de las voces de los otros pasajeros se introducen referencias a la muerte del ermitaño, a la chamarra de cuero, al tequezquite que, dice uno de los pasajeros, limpia hasta las manchas de sangre, a la seducción de Hortensia por parte de Ricardo, y finalmente al hecho trágico de la muerte de Efraín, quien sorprendió en el cerro a Ricardo y a Hortensia teniendo relaciones sexuales y como él, antes, tenía una relación con ella, cercana al abuso, dadas las reacciones y comentarios de Hortensia, enfurece y pelea con Ricardo quien termina matándolo. Avientan el cadáver al lago. Hortensia tuvo a Efraín encima de ella, ya casi muerto, chorreando sangre y ensuciándole con ella el cabello; la mochila también se manchó con la sangre de Efraín y tuvieron que enterrarla. Al regresar al pueblo Ricardo tuvo un ataque de pánico que lo llevó a ser agresivo y rechazar a Hortensia e incluso apedrearla para que se fuera y no lo volviera a buscar. Todo esto se va narrando junto con las acciones de Mario al escuchar las voces del autobús que parecieran dirigirse a él, como un ataque esquizofrénico que lo hace bajarse del autobús y correr hacia el cerro donde terminará en el piso presa de

un ataque nervioso. El narrador pasa de una perspectiva a otra paratácticamente o con marcas tipográficas de cursivas para ciertas frases o con espacios en blanco tratando de crear una especie de collage que aglutine todas las líneas argumentales de la novela.

Así, podemos regresar a la tesis de Ricardo Piglia y ver que varias de las señas que él documenta a partir de su confrontación entre las estructuras del cuento, la novela y la nouvelle, y su lectura de la novela de Onetti, bien pueden aplicarse a *El sol* de Carballido. De todo lo expuesto es también claro que la novela del veracruzano posee una estructura sustentada en la densidad y concentración de su trama, donde tenemos más de una historia o argumento (además de la principal, el triángulo amoroso de los jóvenes, la de Liboria con Efraín, y la del ermitaño, argumento simbólico quizá pero desarrollado y completo); asimismo el funcionamiento del narrador, con sus diferentes perspectivas y focalizaciones es diferente al de un cuento o al de un narrador de novela de largo recorrido.

Por ahora considero estas señas suficientes para aceptar que estamos frente a una novela corta que, si bien no tuvo ni ha tenido una atención particular de la crítica y que por tanto quedó excluida del canon de la novela corta mexicana de nuestro siglo XX, nos ayuda a dimensionar la importancia que este género incierto y elusivo tuvo en un periodo de la historia de nuestras letras, y a reconsiderar la trayectoria literaria de uno de los dramaturgos más importantes que ha tenido nuestro país.