

Una selva tan infinita

La novela corta en México (1872-2011)



EL
ESTUDIO

Una selva tan infinita

La novela corta en México (1872-2011)



COORDINACIÓN
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE

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

ÍNDICE ONOMÁSTICO
SALVADOR TOVAR MENDOZA

APOYO ACADÉMICO
CHRISTIAN SPERLING, MILENKA FLORES Y FABIOLA DEL VILLAR



f.l.m.
fundación para las
letras mexicanas

Textos de Difusión Cultural
Serie El Estudio
Universidad Nacional Autónoma de México
Coordinación de Difusión Cultural
Dirección de Literatura
Fundación para las Letras Mexicanas
México, 2011



Diseño de logotipo: Andrea Jiménez

Diseño de portada: Gabriela Monticelli

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

Primera edición: 13 de diciembre de 2011

DR © De la compilación: Gustavo Jiménez Aguirre y los editores.

DR © De los artículos: cada uno de los autores compilados.

DR © Universidad Nacional Autónoma de México

Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria,

04510, México, D.F.

DR © Fundación para las Letras Mexicanas

Liverpool 16, colonia Juárez,

06600, México, D.F.

ISBN: 978-607-02-2918-3 (Tomo I)

ISBN de la serie: 968-36-3758-2

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales

Impreso y hecho en México

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

LA NOVELA CORTA: NOTICIAS DESDE LA TIERRA DE NADIE

JUAN VILLORO

Entrevista de Anadeli Bencomo

Cuando se habla de novela corta se apunta en algunas ocasiones hacia el rol del editor como agente clave dentro de la distinción genérica. En otras palabras, algunos escritores han señalado que la decisión acerca del formato genérico de un relato que lo califica como cuento o como novela corta recae en la intervención editorial que justifica a partir de un determinado número de páginas, un interés particular o alguna otra razón, tal calificación. En tu opinión, ¿qué tan determinante es la razón editorial en la clasificación de un relato? ¿O es el juicio autoral el que cobra más peso a la hora de una (in)oportuna definición genérica?

En el caso de *Llamadas de Ámsterdam* no tenía muy claro el género al que pertenecía el texto. No fue algo que me preocupara en el momento de escribirlo. Supongo que todo comenzó con la necesidad de cambiar de perspectiva. Estaba trabajando en la novela *El testigo*, la obra más extensa que he escrito, y de pronto sentí la necesidad de contar una historia con una tensión distinta. *El testigo* mezcla muchas tramas; el pasado del país afecta la cotidianidad del personaje y la historia se escribe hacia delante y hacia atrás (lo que le está pasando a los personajes afecta el porvenir y lo que el protagonista recuerda de sí mismo y lo que investiga sobre la guerra Cristera y la vida de Ramón López Ve-

larde hace que el pasado marque el presente). A veces me sentía ante un mandala organizado de un modo esotérico, a veces ante el reverso de un tapiz donde tenía que arreglar hilos confusos para que la figura se destacara al otro lado. Escribir una novela extensa es un desafío de retentiva; tienes que tener presentes numerosos detalles que tarde o temprano deben vincularse o “rimar” en forma sosegada para que todo encaje en su sitio. Pasé cuatro años metido en esa tarea. Estaba por concluirla cuando decidí hacer una pausa. Vivía en Barcelona y desde hacía algún tiempo me rondaba una historia sobre una pareja que había querido vivir en Europa y que hipotecó toda su relación en ese hecho. Me sedujo escribir algo donde tuviera el material entero a la vista. Era una tentación de control después de la exploración, necesariamente divagatoria, de una novela extensa. En fin, buscaba una trama que fuera lo opuesto a la ramificación de *El testigo*. Curiosamente, no escribí un relato breve. El texto creció más de lo esperado. Cada historia tiene la escala que le corresponde. Resulta imposible decidirlo *a priori* y muchas veces te equivocas en las cosas que suprimes o en las que agregas. Las películas no pueden durar más de dos horas porque nadie las exhibiría. La narrativa no tiene ese límite externo, lo cual es un principio de libertad pero también una condena, porque las limitaciones estimulan a refundar la libertad dentro de una estructura.

Al terminar *Llamadas de Ámsterdam* se me ocurrió armar un libro con unas cuatro narraciones largas. Tal vez por estar inmerso en el gigantismo de *El testigo*, no pensé que pudiera tratarse de una historia autónoma. Un año después, el escritor y editor argentino Damián Tabarovsky me pidió un texto para editorial InterZona. Me preguntó qué estaba haciendo y le mandé *Llamadas*, como muestra de un cuarteto en proceso. Me dijo que la historia debía publicarse así. Como bien dices, la decisión editorial puede ser decisiva para definir un género limítrofe, a medio camino entre el cuento y la novela.

En cuanto autor de prosa breve, tu escritura ha incursionado en distintos registros de la economía narrativa (cuentos, crónicas y ensayos). Dentro de esta familia discursiva, ¿cómo concibes el caso de la novela corta? ¿Dirías que el parentesco de una novela como Llamadas de Ámsterdam hay que buscarlo dentro del conjunto de tu prosa breve o más bien del lado del ejercicio de la novela, género igualmente importante dentro de tu producción literaria?

La novela breve está condenada a cierta indefinición. Escribo esta respuesta desde Corea, donde una franja de tierra que divide las dos Coreas desde la guerra de los años 50 se conoce como Zona Desmilitarizada. Es una tierra de nadie, sólo habitada por animales salvajes, que se ha convertido en una reserva natural involuntaria. Me recuerda a la franja entre Berlín Oriental y Berlín Occidental. Viví tres años en esa ciudad y cada vez que me acercaba al Muro me gustaba ver a los conejos que corrían entre las minas y las ametralladoras automáticas. Los conejos y las liebres tenían el peso ideal para no activar los explosivos. Eran los dueños de la frontera. Creo que la novela corta se mueve en una zona similar; es una tierra de nadie conquistada por accidente. “El perseguidor”, de Cortázar, fue publicado como cuento pero podría haber aparecido como novela breve, y *Los adioses*, de Onetti, podría estar en un libro de relatos largos.

Sin forzar mucho las definiciones, creo que la novela breve requiere de la economía del cuento pero se permite cierta relajación. Aunque no opera, como la novela, por acumulación ni tiene zonas de trámite que sirven como pasajes para conectar rumbos distintos de la trama, admite devaneos descriptivos o introspectivos que estorbarían en el cuento. Las disquisiciones del Perseguidor sobre el jazz (“esto lo estoy tocando pasado mañana”) y su hondura psicológica le sobran un poco al cuento, pero tonifican la novela breve. En lo que toca a *Los adioses*, es un relato narrado por un maledicente, una historia contada desde el prejuicio, por alguien

que no entiende su entorno. Lograr esto requiere de cierta dilatación. Es necesario que el lector deje de creer en el narrador, que desconfíe de él y le niegue autoridad, y poco a poco advierta que la verdadera historia es otra. Sería difícil lograr esto en un relato breve.

Cuando publiqué *La casa pierde*, varios críticos dijeron que los relatos tenían algo de novelas condensadas porque se ocupaban de experiencias que, con cierta relajación, podrían alargarse. *Llamadas de Ámsterdam* se extendió de manera natural, hacia esa zona intermedia, el tenso paraíso donde los conejos pastan entre ametralladoras.

En alguna oportunidad te referiste a que los escritores indecisos tienden a las formas narrativas híbridas y en una entrevista con Pablo Chacón afirmaste que Llamadas de Ámsterdam era un texto híbrido. Según tu opinión, ¿es la novela corta un género propio de los escritores indecisos?

Llamadas es híbrido pero sólo respecto a la extensión. El cuento es un género tenso. *Llamadas* es un cuento que se relajó en novela breve. Sin embargo, no mezcla recursos formales de diversos géneros. En ese sentido, mis crónicas son más híbridas porque combinan el ensayo, las memorias, la entrevista, el reportaje, el relato y hasta la dramaturgia. Fiel a mi signo zodiacal, Libra, soy indeciso: buscar el equilibrio es la mejor forma de no tenerlo. Me interesan muchas cosas a la vez y me atrae enfrentar distintos estímulos y nerviosismos; por eso escribo en varios géneros.

Todo defecto tiene una virtud oponente (salvo la mezquindad, como dice Kenzaburo Oé). Probar distintas cosas por curiosidad o indecisión te puede llevar a un defecto ostensible, la dispersión, pero también a virtudes surgidas de ese defecto, como la versatilidad o evitar el tedio de repetirte. Los indecisos no son monotemáticos.

No creo que la incertidumbre o la vacilación tengan que ver con interesarse en la novela corta. Al contrario, se necesita mucha decisión para aceptar que un texto sin pasaporte definido puede viajar por su cuenta. Carlos Fuentes es el autor menos indeciso que conozco y escribió *Aura*.

Dentro de los géneros ficcionales, el cuento y la novela, los elementos narrativos se desarrollan de manera determinante: la trama, los personajes, la ambientación y el tema. A tu juicio, ¿hay un modo particular de funcionamiento de estos elementos dentro del modelo de la novela corta? ¿Podemos hablar de una particularidad narrativa o estructural específica al género de la novela corta? ¿Qué distingue a una novela corta de un cuento y de una novela?

Todas las preceptivas son reductoras; es bueno tener cuidado al respecto; no hay instrucciones de uso para género. A lo más a lo que podemos llegar es a disponer de intuiciones útiles. Borges dijo en forma muy sugerente que la novela es dominada por los personajes y el cuento por la trama. La novela breve sería, en ese sentido, un cuento que se dilata en torno a un personaje o un grupo de personajes (nunca demasiados). “El perseguidor” es un gran ejemplo al respecto. En *Llamadas de Ámsterdam* hay ciertos pasajes que yo llamaría “laterales”; por ejemplo, la aparición de un amigo que fue secuestrado y que revela el violento clima de la ciudad, la casa donde vivió un crítico literario (el único que apostó por el protagonista), ciertos detalles de la actividad política del suegro del protagonista, la revista que sólo se distribuye en las salas móviles del aeropuerto. Todo eso crea una atmósfera, pero podría suprimirse si se tratara de un cuento. Los temas esenciales son otros. La acción se ubica en la calle de Ámsterdam, que es circular porque sigue el antiguo trazo del hipódromo. Me interesaba escribir un relato sobre la fortuna y las carreras de caballos

simbolizan eso (en otro tiempo la suerte de la gente se decidió en ese circuito). El amor es, en muchos sentidos, un juego de azar. Apuestas algo y recibes recompensas o castigos que no necesariamente mereces. Además de jugar con la forma de la calle quería jugar con su nombre. Pensé en una pareja que hubiera deseado ir junta a *Ámsterdam*, como un proyecto de vida, un poco en la manera de *El retorno de África*, la película de Alain Tanner. Cuando, muchos años después y ya separados, el protagonista le llama por teléfono a su antigua pareja y le dice que “habla de *Ámsterdam*”, está mintiendo y diciendo la verdad al mismo tiempo. Habla desde la calle que así se llama y donde ella vive. Los dos llegaron a otra versión de *Ámsterdam*. Esa encrucijada imaginaria es la clave de la historia. Hay muchas narraciones de rupturas o conquistas amorosas pero pocas de la posteridad que puede tener el amor. ¿De qué manera se siguen queriendo los que se han separado? Todo esto es lo esencial: un cuento no podría prescindir de las llamadas, la ambigüedad de los dos *Ámsterdam*, la visita de él como falso fumigador para conocer la nueva casa de su antigua mujer. Sin embargo, *Llamadas de Ámsterdam* también se abre a otras zonas: la ciudad, la violencia, la situación del país, Frida Kahlo, la situación de un artista. El itinerario esencial se mantiene pero aparecen otras rutas posibles. El relato es una flecha. La novela breve es una flecha a la que le salen plumas en el camino.

¿Podrías mencionar algunas obras y/o autores paradigmáticos dentro de una aproximación lectora al género de la novela corta? ¿Estarías de acuerdo en considerar a la novela corta como expresión contundente de maestría narrativa? ¿Se trata de un género menor o mayor dentro de las formas ficcionales?

Desde luego, el género requiere de un dominio esencial de la condensación y de las *posibilidades* de la dispersión. La novela puede incluir otras novelas en su interior; es un género volunta-

riamente amorfo. Una receta, un ensayo, una página negra o un dibujo caben ahí. Puede tener la estructura de un diccionario, una enciclopedia, una página web o un laberinto. La novela breve alude a esas posibles ramificaciones, pero no las ejecuta, o no del todo.

Algunas piezas maestras en la literatura latinoamericana: *La casa de cartón* de Martín Adán, *Pedro Páramo* de Rulfo, *Crónica de una muerte anunciada* y *El coronel no tiene quien le escriba* de García Márquez, *La invención de Morel* de Bioy Casares, *El pozo* y *Los adioses* de Onetti, *El juguete rabioso* de Arlt, *Nombre falso* de Piglia, *El perseguidor* de Cortázar, *Estrella distante* y *Nocturno de Chile* de Bolaño, *Un episodio en la vida del pintor viajero* y *Cómo me hice monja* de Aira, *Las batallas en el desierto* de Pacheco, *La obediencia nocturna* de Melo, *El lugar sin límites* de Donoso, *El libro vacío* de Vicens, *Aura* de Fuentes...

En otras lenguas: *Las tribulaciones del joven Törless* de Musil, *La casa de las bellezas dormidas* de Kawabata, *La metamorfosis* de Kafka, *Werther* de Goethe, *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Stevenson, *Otra vuelta de tuerca* y *Los papeles de Aspern* de Henry James, *Retrato del artista adolescente* de Joyce, *Las nieves del Kilimanjaro* de Hemingway, *Michael Kolhaas* de Kleist, *Magd Zerline* de Broch, *La mujer de arena* de Kobo Abe, *Woyzeck* de Büchner, *El extranjero* de Camus, *El jugador* de Dostoievski, *La muerte de Iván Ilich* de Tolstoi, *Mi enemigo mortal* de Willa Cather, *Desayuno en Tiffany's* de Capote, *El guardian entre el centeno* de Salinger... la nómina es interminable.

Si aceptamos las convenciones tradicionales que adjudican a la prosa cuentística el rasgo de economía expresiva, mientras a la prosa novelesca le corresponden la naturaleza expansiva y/o explicativa, ¿qué rasgos sobresalientes reconocerías como propios de la prosa de la novela corta?

Hay distintas actitudes al respecto. Recuerdo una larga conversación con Roberto Bolaño en la que él comentaba que mi novela *Materia dispuesta* estaba escrita con la textura estilística de un cuento. No era un juicio de valor, sino técnico; por eso lo comento. Para Bolaño, la energía del lenguaje debía dosificarse, sin tensarlo demasiado. Esto le permitió escribir historias torrenciales y dejar una obra enorme a los 50 años. Yo no puedo escribir de ese modo. Las frases me interesan mucho, tal vez demasiado. Ahora que existe Twitter me divierte escribir ideas o disparates con el límite de 140 caracteres. Pero desde siempre mis libros están llenos de breves zonas de sentido. No sé si lleguen a ser aforismos, eso debe ser decidido por la lectura no por la escritura. En mi opinión, los mejores epigramas son las frases que alguien subraya en un libro. Me parece pretencioso escribir deliberadamente sentencias definitivas. Lo importante, para mí, es que haya esos momentos de condensación. Cuando Billy Wilder vio *Hamlet* por primera vez dijo: “¡Está llena de citas!”. Siguiendo esa idea podríamos decir que *El testigo* está lleno de “tuits”. Hace unos momentos hablaba de mi dispersión. Eso atañe a los temas y a los géneros, pero no a la actitud hacia el lenguaje. En un cuento infantil o en una novela larga busco más o menos lo mismo: una naturalidad del habla que al mismo tiempo sorprenda e inquiete. Me gustan mucho los versos de Pacheco: “Ven, Gato, acércate:/ Eres mi oportunidad de acariciar al tigre”. El lenguaje que me cautiva es así: un gato doméstico que puede ser un tigre.

Todo esto, más que una decisión de estilo, es una imposición de carácter. No puedo tratar a las palabras de otro modo. Tal vez esto no sea conveniente en ciertas zonas de la narración. Por eso me interesaba tanto esa plática con Bolaño. Cuando él decía que *Materia dispuesta* estaba escrita, frase a frase, como un cuento, se refería, obviamente, a un cuento escrito por mí. Si lees los de Roberto, y algunos de ellos son espléndidos (en especial los de *Llamadas te-*

lefónicas), advertirás que tampoco ahí hay mucha tensión en la adjetivación o el fraseo. Su lenguaje como cuentista tiene la misma condición que su lenguaje como novelista: muestra una especial capacidad para hacer convincente la experiencia, para narrar desde lo que parece realmente vivido, pero no es alguien que trabaje a partir de símiles, metáforas, adverbios curiosos, etcétera.

La discusión con Roberto apuntaba a un punto esencial: ningún narrador puede escapar a su melodía interior. Borges convirtió el idioma en un campo de fuerza de tal intensidad que no hubiera podido escribir una novela sin padecer combustión interna.

De manera semejante se distingue entre el efecto del final de los cuentos y el de los desenlaces novelescos. ¿De qué manera concibes el cierre dentro de la novela corta y cómo se compara con el rol del final narrativo en estos tres géneros?

No puedo generalizar. *El testigo* desemboca en una frase que es una suerte de condensación del sentido de pertenencia, un encuentro con la tierra que tiene un sentido realista (el personaje al fin se incorpora a su país) pero también un sentido simbólico y casi esotérico (la patria que ha estado buscando es algo íntimo, próximo, que puede ser bebido).

Acabo de terminar otra novela que concluye con la solución de un crimen. No es una obra fundamentalmente policiaca, pero depende de que se cierre el enigma de un asesinato. Se trata, pues, de una clausura fuerte. En cambio, *El disparo de argón* no resuelve un enigma en la última línea sino que lo crea. En lo que toca a *Materia dispuesta*, que es una antinovela de aprendizaje, el desenlace es un rito de paso, un tránsito hacia otra edad del personaje, sin que sepamos muy bien cuál es. Este repaso ilustra que en un mismo autor los finales de novela pueden responder a criterios disintos.

Con el cuento me ha sucedido una cosa curiosa. Empecé a escribir convencido de que los cuentos “modernos” tenían un final abierto. Eran un juego de póker donde el lector disponía de la última baraja para armar el juego. *La noche navegable* y, en menor medida, *Albercas* fueron concebidos de ese modo. El ambiente de esos cuentos es más importante que la trama. Me interesaba en tal forma dominar atmósferas, crear un tono literario propio, que la historia en realidad era el pretexto para la atmósfera. Años después quise, por el contrario, trabajar los cuentos a partir de la trama y empecé a planear relatos de atrás hacia delante. Sólo cuando tenía un final deseable comenzaba a escribir. Ese fue el proceso con *La casa pierde* y *Los culpables*. En fin, en la trayectoria de un mismo autor hay distintos criterios para finalizar historias. En lo que toca a *Llamadas de Ámsterdam* me interesaba que la última página fuera una especie de vuelta a la vida. Chéjov es el gran maestro de esa técnica. Cuenta una historia, la resuelve y luego hace que sus personajes se encaminen de vuelta a su normalidad. Es lo que hace el protagonista de *Llamadas*: empieza a llover y él cruza hacia otra calle, hacia fuera de la historia. Es un final que se disuelve con la lluvia que cae. No creo que esta solución esté condicionada por el género; podría usarse en un cuento o en una novela.

¿Estás de acuerdo en calificar a Llamadas de Ámsterdam como ejemplo de novela corta o breve, según la adjetivación que prefieras?

Obviamente, por la extensión supe desde un principio que estaba ante lo que, con cierta pedantería, se llama *nouvelle*, es decir, ante un texto que no encaja con facilidad, una camisa sin talla definida. Philippe Ollé-Laprune me pidió un cuento para una revista. Le mandé *Llamadas*. Aunque se sorprendió de la extensión, decidí hacerle espacio. Poco después Tabarovsky publicó el mismo texto como novela breve. Nunca tuve duda de que se tratara de una *nouvelle*, pero pensé que debía publicarla con otras más.

Más allá de las definiciones, me interesa cómo gana independencia un texto. Lo más importante que le puede pasar a un escritor respecto a lo que hace es que las obras adquieran autonomía. Cuando un pasaje mío me parece escrito por otro siento que comienza a funcionar: tiene una legalidad propia, que no me pertenece. Esto es cierto para la lectura pero también para la forma de circulación. J. R. R. Tolkien era un erudito de Oxford que jamás pensó en escribir para jipis, y sin embargo, la *flower generation* se apropió de *El señor de los anillos*. Al margen de la opinión de Tolkien, se convirtió en un clásico de la psicodelia. Las fábulas de Esopo no fueron ideadas para niños pero desde hace siglos son lecturas básicamente infantiles. Comento esto porque mi opinión importa poco en comparación con el hecho palmario de que *Llamadas* existe como obra independiente; se ha socializado como novela breve. La concebí para convivir con otras noveletas, pero la edición de InterZona cambió mi percepción. El libro conectó de manera singular con los lectores, la cineasta Sandra Gugliotta decidió filmarla, hubo críticas muy estimulantes, en fin, fue como descubrir que tenía una hija que vivía por su cuenta en Argentina. Mi definición importa menos que el hecho de que ella circula como novela breve: lleva mi nombre pero ya no me hace caso. Cosas de la paternidad.