

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial

del 3 de abril de 1981



"MECANISMOS CONSTRUCTORES EN TRES NOVELAS BREVES DE LA NARRATIVA MEXICANA DEL SIGLO XXI: MEMORIAS DE UN HOMBRE NUEVO (2015), DE DANIEL ESPARTACO SÁNCHEZ; EL CIELO ÁRIDO (2010), DE EMILIANO MONGE Y TRABAJOS DEL REINO (2010), DE YURI HERRERA".

TESIS

Que para obtener el grado de

DOCTOR EN LETRAS MODERNAS.

P r e s e n t a

FERNANDO HERRERA GARCIA

Director: Dr. Joseba Buj Corrales y Dr. William Brinkman-Clark

Lector: Ángel Octavio Álvarez Solís

Ciudad de México

2020

Índice

Introducción	5
Marco teórico y conceptual	9
1. Notas preliminares para una crítica de la novela corta	13
1. 1. Antecedentes críticos e históricos de la novela breve en México.....	13
1. 2. Consideraciones sobre nuestro objeto de estudio.....	16
1. 3. Hacia un acercamiento crítico de la novela breve en el México del siglo XXI.....	30
1. 4. Narrativas del yo en la novela corta: el caso de la autoficción.....	51
1. 5. Narrativas del desencanto social en México.....	63
1.6. Literatura con tema del narcotráfico en las páginas de la novela breve...72	
2. Mecanismos narrativos de la exclusión: memoria y reexaminación en <i>Memorias de un hombre nuevo</i> de Daniel Espartaco Sánchez.	85
2. 1. Sobre la memoria como dispositivo anacrónico.....	85
2. 2. Sobre la reexaminación y el narrador antiépico.....	98
2. 3. Lo virtual como recurso narrativo y campo de representación.....	110
2. 4. La digitalización de los libros.....	115
3. El narrador antiépico en <i>El cielo árido</i> de Emiliano Monge	119

3. 1. La institucionalización de la novela breve.....	119
3. 2. El género literario en su marco receptivo.....	126
3. 3. El género literario y la lógica de sus clasificaciones.....	132
3. 4. La representación de la ciudad y el pueblo en México en tres casos de la narrativa mexicana del siglo XXI.....	141
4. El narrador y la ciudad en <i>Los trabajos del reino</i> de Yuri Herrera.....	167
4. 1. La novela breve y el narrador y/o protagonista marginado.....	167
4. 2. La narcotización del espectador y la representación de la ciudad.....	190
5. Conclusiones	203
6. Bibliografía	211

Agradecimientos

Al Dr. Joseba Buj, con quien estaré siempre agradecido por su guía y amistad. Por su paciencia y por compartir conmigo sus lecturas, que fueron clave para esta investigación.

A los doctores Ángel Álvarez y William Brinkman-Clark por sus valiosos comentarios y aportaciones para mejorar esta investigación.

A todos los profesores que influyeron en mi formación durante este posgrado, y especialmente a Alethia, Andreas, Ángel Álvarez, Eliza, Joseba Buj, José Luis Barrios, William.

A mis compañeros y amigos Chava, David, Juan Luis, Ceci, Paty y Rogelio.

A mis padres y a mi hermano Beto.

Me gustaría resucitar, al menos en el ámbito de la literatura, ese universo de sombra que estamos disipando... Me gustaría ampliar el alero de ese edificio llamado <<literatura>>, oscurecer sus paredes, hundir en la sombra lo que parece demasiado visible y despojar su interior de cualquier adorno superfluo.

Tanazaki, Junichiro.

Introducción

La presente investigación no pretende ser un estudio conclusivo de lo que es la literatura breve ni trazar una genealogía del género. Definir la novela breve es ya difícil y creo que su no definición, como se argumenta al inicio de la tesis, se debe en parte a la ambigüedad de la cual participan editoriales, universidades, secretarías de cultura; además creo que la discusión ahora, a cuatro años de iniciar la investigación, se ha movido hacia otro punto crítico que llamó mi atención durante el desarrollo de la misma, que es definir, más que la literatura breve, el cómo se está representando la realidad nacional en el formato de la literatura corta y cómo su circulación y el mercado están interviniendo para generar este tipo de historias, en estos formatos.

Por otra parte, en paralelo con esta investigación sobre la forma, se encontrará también cómo la ciudad y su representación están dando cuenta de espacios explotados, desurbanizados y desiguales, así como de una clara falta de garantías del estado de derecho que determinan ciertas prácticas y discursos de los personajes en las obras aquí analizadas.

La estructura formal de la investigación se organizó de la siguiente forma: una introducción, que contiene un contexto sobre la literatura breve en México, en dónde estamos hoy y qué tipo de narradores hemos visto en los primeros años del siglo XXI: el desencanto social, los narradores de autoficción y la novela con temática del narcotráfico; en el segundo capítulo se aborda la reexaminación como una herramienta discursiva, que está encontrado en las páginas de la literatura

breve un dispositivo narrativo eficaz a partir de las páginas de *Memorias de un hombre nuevo*, de Daniel Espartaco Sánchez. En el tercer capítulo nuestras reflexiones van en torno a la representación de la ciudad y el pueblo, echando mano de *El cielo árido*, de Emiliano Monge; pero también se habla del proceso de “institucionalización” del género: cómo se clasifica, por qué, cómo se asienta el canon y cuáles son los artefactos por medio de los cuales se establece. Finalmente, en el cuarto capítulo se hablará de la arquitectura de la ciudad y cómo se representa el narrador en las páginas de la novela breve *Trabajos del reino* de Yuri Herrera.

Nos proponemos los siguientes objetivos:

Principal

- Definir y desarrollar la relación entre el formato de la novela breve y su circulación como producto
- Analizar cómo el formato de la novela breve está funcionando para dar cuenta de crisis nacionales

Secundarios

- Dar cuenta del vínculo entre el género literario y la industria editorial
- Rastrear los antecedentes del género de la novela breve en México
- Analizar cuáles son los mecanismos narrativos que se encuentran en la literatura breve de estos autores mexicanos
- Cómo se está representando la ciudad y el pueblo en las páginas del formato breve en los primeros años del siglo XXI

Asimismo, planteamos una serie de preguntas que le darán dirección al trabajo y que deberán contestarse en las siguientes páginas: ¿Se está realmente consumiendo y produciendo novela corta por razones económico-sociales? ¿Qué ha encontrado el narrador en la novela breve propio del género, que le permite representar la realidad y la ficción del panorama actual? ¿Cómo pide leerse el género en una obra literaria? ¿Cómo se representa el desencanto social en estos dispositivos narrativos y cuáles elementos destacan en los espacios diegéticos de la novela breve?

En este punto se vuelve necesario enumerar las hipótesis con las que se rige esta investigación:

1. La disparada producción de novelas breves en la literatura mexicana de los últimos tiempos nos hace sospechar de sus motivaciones.
2. Las aparentes descripciones del espacio de ciudad y pueblo y su representación parecen contener los mismos registros en los diferentes autores.
3. Parece haber ciertos mecanismos narrativos como la reexaminación que parecen funcionar en el formato corto.

Por otro lado, mi trabajo parte de una serie de motivaciones:

- No hemos encontrado una investigación que explore la relación entre la literatura breve y la industria editorial.
- La aportación teórica al campo de la literatura a partir de una lectura crítica de la forma.

- Los pocos estudios críticos que hay de los autores, pues son relativamente escritores que comienzan a publicar a finales de la primera década del siglo XXI.

Hay que decir que consideramos de mucha relevancia estudiar la relación de la literatura breve con el formato y las distintas representaciones que se atraviesan en las diferentes obras. El panorama crítico ha estado muy fragmentado -no hemos encontrado tres obras diferentes en perspectiva-, de modo que la reflexión es ventajosa para explicar circunstancias similares en futuras obras circunscritas en el marco de la tradición de la literatura mexicana.

Por último, queremos mencionar que estamos conscientes de la elección de los escritores analizados en este trabajo: adscritos a un canon, con cierto reconocimiento ante la crítica nacional e internacional y que publican con editoriales reconocidas dentro y fuera del país. La selección de estos autores es pertinente en el sentido en que dichas publicaciones, de diferente manera, abonan a la empresa crítica que aquí se intenta investigar.

Marco teórico y conceptual

A lo largo de la investigación se refieren varios teóricos que trataremos de repasar antes de movernos hacia los antecedentes de la novela breve en México. Quiero mencionar que el uso de los teóricos aquí referidos y su orden de aparición no responden a un orden cronológico ni ideológico. Algunos de los autores que son parte de la bibliografía también son resultado de las lecturas en los distintos seminarios a los que tuve la oportunidad de asistir a lo largo del posgrado en literatura moderna de la Universidad Iberoamericana.

En el capítulo 1, se hace un breve repaso de las antologías de la novela breve en México y hacemos uso de las reflexiones de Todorov y Sinopoli para comenzar a explorar cuál es el papel del género en una obra y cuál es su papel frente al receptor de la obra. Líneas después, echaremos mano de las reflexiones de Walter Benjamin sobre los géneros como convenciones sociales.

Por otro lado, retomaremos a Krauss para presentar otra perspectiva del género: para Krauss el género, al paso de tiempo, se mezcla, cambia, se modifica; mientras en Bajtín retomaremos su noción de género entendida como una diversidad de estilos lingüísticos que se encuentran en determinadas esferas de la actividad y comunicación humana, y que responden a las condiciones específicas de una esfera dada.

Con Deleuze y Guattari entraremos para hablar de la figura del cuerpo ensimismado como una posible metáfora de la novela breve. Se hablará de ciertas “virtualidades” a la manera en que lo entiende Didi-Huberman. Y muy brevemente

se tomará de Horkheimer su intuición en la relación que tiene el sistema capitalista con las ramas de la cultura, y cómo este también afecta al sentido de la dependencia de la cultura respecto de la economía

Hacia el apartado 1.4 tomaremos de Serge Doubrovsky la definición de autoficción, así como los estudios de Pozuelo y de Lecarme a propósito de las narrativas del yo, que nos sirven para explicar las características de una forma de narrar que se está encontrando cada vez con mayor frecuencia en el formato de la novela breve.

A partir de esta primera parte el lector de este trabajo encontrará a menudo los conceptos de espacio y lugar. Entenderemos por lugar “el orden según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia, [en donde] se excluye la posibilidad de que dos cosas se encuentren en el mismo sitio” (De Certeau 129). Como De Certeau apunta, es una “configuración” instantánea de posición. En cuanto a espacio, diremos que este “toma en consideración los vectores de dirección [y] está de alguna manera animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan” (130). El espacio no tiene un sitio propio y es sólo receptáculo de intervención.

Asimismo, hacia el capítulo 4 se hablará de conceptos relacionados con la arquitectura: la ciudad, el barrio, el urbanismo, la arquitectura. Cuando hablemos de esto, en la mayoría de los casos, se refiere a un tipo de barrio, un tipo de ciudad, un tipo de urbanismo, representado según la novela a la que se refiera. Para hablar de tipologías, retomaremos las palabras del arquitecto Aldo Rossi respecto a esta, que sostiene es “la idea de un elemento que desempeña su propio papel en la constitución de la forma, y que es una constante” (31).

En el resto de los apartados que componen este trabajo, una vez planteado en todo el capítulo 1 un panorama crítico que sobre todo intenta sentar los precedentes de la novela breve y unas primeras reflexiones en torno a esta, se encontrará una reflexión más personal apoyada de ciertos críticos que en su momento se presentarán al abordar, en el capítulo 2, la obra de Daniel Espartaco; en el capítulo 3, la obra de Emiliano Monge, y en el capítulo 4 la de Yuri Herrera.

1. Notas preliminares para una crítica de la novela corta

1.1 Antecedentes críticos e históricos de la novela breve en México

Durante la última década se ha hecho cada vez más notable el resurgimiento de un subgénero literario (¿tendríamos que comenzar a decir género?) que permanecía bajo la sombra de la novela tradicional. Hablamos de la novela breve, que ha despertado el interés de la crítica y ha generado en sus páginas el interés de las nuevas generaciones lectoras. Sea por su prosa ágil, su formato práctico o su muchas veces novedoso aparato narrativo, lo cierto es que este género ha ganado terreno en cuanto a su producción crítica como literaria.

Gustavo Jiménez Aguirre, en el Tomo I de *Una selva tan infinita* (9-33) señala que es un sitio web, así como tres antologías de literatura breve los que han abonado a la proyección del género en México en los últimos años: *La Centena*, publicado en 2001, *Relato Licenciado Vidriera*, publicado en 2003, “La novela corta: una biblioteca virtual”¹, lanzado en 2009 y *18 para los 18*, en 2010. Bastantes, hemos de apuntar, si se toma en cuenta que hasta antes del año 2000 en México sólo se contaban 5 antologías panorámicas.

La crítica no se ha quedado atrás, y en el último lustro ha tomado cada vez mayor fuerza el Coloquio Internacional Panorama de la Novela Corta, que organiza el mismo Jiménez y que ha derivado en tres tomos de “Una selva tan infinita”, publicado por la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, y que

¹ <http://www.lanovelacorta.com>

recoge estudios críticos en torno a la discusión del género, así como un sitio web, “La novela corta”, que rescata novelas breves tanto de finales del siglo XIX como de principios del XX.

Sabemos, en suma, que los esfuerzos han ido *in crescendo* por alguna extraña razón, y que cada vez es mayor la circulación de este tipo de textos en las letras mexicanas. Lo que aún no sabemos, e intentaremos que esta investigación dé cuenta de ello, es si se trata de una moda que el tiempo se encargará de desvelar, si se trata de criterio editorial o de los subsidios del Estado, pues es bien sabido que México, si no es el único, sí es uno de los países en donde con mayor vehemencia se subvenciona la literatura. Si los mismos esfuerzos fueran hechos, ha dicho Enrique Serna, en dirección de la motivación a la lectura, seríamos con seguridad uno de los países con mayor índice de lectura.

Una de las hipótesis en torno al mito de la novela breve es que la ajetreada vida del siglo XXI, o mejor dicho, la apresurada vida del mexicano del siglo XXI lo ha llevado a acercarse a las portadas de las novelas breves, en una relación dialéctica entre la industria y el consumo, por el escaso tiempo de esparcimiento que le queda luego de ocuparse de hacer todo por subsistir. ¿Se está realmente consumiendo y produciendo novela corta por razones económico-sociales? ¿O qué ha encontrado el narrador en la novela breve propio del género, que le permite representar la realidad y la ficción del panorama actual? La novela breve, hoy, ofrece muchísimas más preguntas que respuestas.

Alguna vez Octavio Paz dijo que la historia de México es la historia de los hombres que buscan su filiación, su origen. Si algo une al corpus de nuestra investigación, que convoca a *Memorias de un hombre nuevo*, de Daniel Espartaco

Sánchez, *El cielo árido*, de Emiliano Monge y *Trabajos del reino*, de Yuri Herrera, será no sólo el género, a saber, sino la búsqueda de un pasado desde distintas posiciones espacio-temporales. En nuestro corpus existe ya un deseo de reexaminar el pasado personal y social desde donde se enuncia, existe una motivación para *reescribir la (no) historia*.

Los diferentes narradores, como los personajes que aparecen durante la investigación, de una forma u otra, y sobre eso hablaremos en su momento, intentan dar cuenta de una historia no dicha justamente por la tradición. Si antaño se hablaba de una preferencia, en las letras mexicanas, por la temática histórica, aquí habremos de encontrar lo contrario: la no Historia, lo no Historiado, lo no institucionalizado, lo no Oficial. Se intentará hacer historia sólo al buscar la propia: el fragmento para hablar del todo.

Si se puede hablar de una “obsesión” por la historia en la literatura mexicana, “habría que empezar por las crónicas de Indias, pasando por el momento álgido de la novela romántica de tradición europeísta, y culminando en la novela de la Revolución mexicana” (Díez Cobo 31). Si bien, estas narrativas las más de las veces se han escrito para “llenar un vacío” de cierto periodo histórico, en las narrativas breves encontrarán no otra cosa que un espacio breve para la reexaminación no de un periodo o una época, sino un espacio propio en un momento dado, de un fragmento, de un momento mínimo, que a veces será la memoria.

Estas narrativas, de las que aquí se hablará, comparten también la poética de los modos *microhistóricos*: existe una mediación visual, aunque no visible, entre el discurso histórico y lo no historiado. Todas las historias aquí, gracias a

elementos contextuales, nos colocan, sin ahondar en ello a profundidad, en momentos históricos muy concretos, desde los cuales puede inferirse una crítica sobre cierto marco político.

Lo que nos ocupará en las siguientes líneas será descubrir los criterios de construcción textual con que se erigen estas narrativas breves en los primeros años del siglo XXI. Nos ocuparemos de responder a la pregunta sobre cómo el andamiaje narrativo, quizá propio del género, está representando la realidad² mexicana. ¿Cómo se representa el desencanto social en estos dispositivos narrativos y cuáles elementos destacan en los espacios diegéticos de la novela breve? ¿Cómo se asume la entidad narrativa en el marco de la novela corta con temática social y cuál es su relación estética con el mundo representado? Dicho esto, nos disponemos a desmantelar el artefacto narrativo, cuidadosamente articulado, de estas narrativas de la literatura mexicana actual.

1.2 Consideraciones sobre nuestro objeto de estudio

A continuación, nos proponemos hacer un breve recorrido introductorio sobre una selección de posturas durante el siglo XX a propósito de los géneros literarios. Creemos que, a partir de este recorrido, siempre arbitrario, podemos partir hacia un primer acercamiento sobre el género en nuestros días.

Franca Sinopoli (174) reflexiona sobre la crítica que se ejercía de los géneros literarios a principios del siglo XX. Habla sobre Croce, y al aludir a este crítico plantea que, para ese momento, el género representaba “al mismo tiempo

² Con realidad nos referimos a la materialidad histórica del presente siglo.

la crítica de una idea de literatura vinculada a un sistema de circulación e influencias recíprocas entre textos y autores, que se había difundido en la crítica literaria europea e italiana a finales del siglo XIX". Para Croce, marca Sinopoli, no hay una relación profunda entre el género literario y la creación artística, sino se trata de una tendencia no determinada por un sistema de consumo; hasta este momento los géneros literarios tienen sólo una función enunciativa y no hay en esta relación un valor cognitivo.

Hacia 1956, Luciano Aneschi (como se cita en Sinopoli 175) ha de reintroducir la necesidad de un valor empírico en el género; que abogue por una concepción menos dogmática del concepto. Así lo dice:

[se trata de una exigencia especulativa], la del <<rescate de lo empírico>> y de la consecuente exigencia de una amplia concepción histórica de las variaciones de los significados y de los valores. El rechazo de lo empírico es la causa, por un lado, de una rigidez dogmática, y por el otro, de una incompreensión histórica: el pensamiento debe plantearse continuamente resolver lo que se le presenta como empírico, y no condenarlo.

Para Luciano Aneschi no es una banalidad la forma enunciativa en la que circulan los discursos, dejarlo de lado significa romper una línea de comprensión cultural e histórica. Asimismo, defendiendo la teoría de los géneros y asegurando que la elección de un formato no es un tema menor ni fortuito, Todorov señala que el género,

literario o no, es el fruto de una elección, de una transformación y de una codificación de determinados actos lingüísticos recurrentes, que una sociedad institucionaliza en cuanto funcionales a su ideología; no sólo eso, sino que los lectores perciben y reconocen los textos producidos precisamente gracias a dicha codificación (Sinopoli 176).

Para Todorov no es un problema menor el tema del género, y al mismo tiempo que delimita y da forma al contenido, lo dota de sentido, lo hace circular y lo coloca en un marco de interpretación en su justa forma. Más que ser una decisión arbitraria del autor, el género de un texto comparte ciertas normas y códigos con el receptor. El género, para Todorov, ya está en sí dotado de cierta significación. Es un marco que, al tiempo que contiene, está contenido en el imaginario del lector.

Sobre la teoría moderna de los géneros, Sinopoli (180-181) ha argumentado que esta

posee ante todo un carácter descriptivo, precisamente porque no se basa en la idea del canon, sino más bien en la idea de relativismo y de mutabilidad de la forma [y] lo interesante no es tanto construir un sistema de articulación de los géneros cerrado y jerárquico, sino hallar los aspectos comunes de los géneros, es decir, los aspectos que convergen para explicar cómo en un momento histórico dado el género articula la relación de la literatura con la tradición que lo produce.

Para Franca Sinopoli el género coloca en un marco y momento al texto y habla de la tradición y la historia a la que pertenece. No sólo es fortuito, sino que

por sí mismo explica ya un momento y un espacio en el marco cultural que ostenta y refuerza. Asimismo, no es un resultado genuino, sino que pertenece a una línea histórica que a su vez contiene la huella del pasado, que enriquece y contextualiza al texto.

A propósito de las formas breves, y focalizando el tema de los géneros en nuestro objeto de estudio, Montadon (como se cita en Sinopoli 185) señala que “la forma breve desvía, contradice, opone y abre una alternativa a los sistemas dominantes. Desempeña un papel conflictivo en la dialéctica de la apertura y el cierre, de la temporalidad lineal a la que se esfuerza por dominar”. Así, los discursos breves, sin hablar todavía de la novela breve, han de abrir una brecha en la temporalidad concebida como progresividad. No habrá un principio, un fin o un durante, sino todo al mismo tiempo, una nueva posibilidad del tiempo pensado desde la brevedad del discurso. Su corta dimensión, permite la apertura y la sutura constante y desde cualquier punto. Ofrece nuevas formas de lectura y de escritura, es un sistema disruptivo que transgrede la lógica tradicional del discurso.

También es cierto que, y lo veremos a detalle en la novela de Emiliano Monge, estos dispositivos narrativos, a probarse si breves, funcionan también como un sistema que no sólo no termina, sino que no termina de iniciar, y en todo caso se reinicia; se activa como se activa la brevedad de un discurso, impidiendo ampararse a la forma a la que la épica y luego las novelas tradicionales nos tuvieron acostumbrados. Su ritmo, su intensidad y sus formas enunciativas están en constante apertura y sutura, permitiendo nuevas formas de lectura.

Si hoy se nos ha permitido hablar de la novela breve, como tal, no lo era en los siglos anteriores al XX. Si ha podido decirse que un texto se trata de novela

breve y no de ensayo o crónica breves, ha sido porque ya no estamos de lleno en textos anti-normativos, sino que de a poco estos textos breves se han ido *novelizando* en el sentido en que comparten con la novela afinidades, a estudiarse, que les permiten comunicar, sin enemistarse y cómodamente, la palabra novela. De cierta forma la novela breve ha ido aterrizando y encontrando su lugar en los terrenos de la tradición novelesca, marcando ya una clara distinción con otros géneros como el ensayo o la crónica.

La novela breve, quizá en su cortedad, ha encontrado la manera de imponer lenguajes y valores estéticos y éticos que se han ido transformando de la mano de autores y lectores, casas editoriales, políticas públicas y privadas: “lo que se modifica decisivamente a nuestro juicio es la consideración de los intereses sobre la categoría literaria de género, que pasa de ser genética a estructurante y cultural. Los géneros aparecen a esta luz pragmática como instituciones literarias” (58). Así, los géneros literarios son algo que no sólo se ha vulnerado de la mano de los creadores, sino del sistema político y social del que la literatura forma parte. No son pocos los críticos que han dicho que “a cualquier nivel de generalidad que se sitúe, el hecho genérico mezcla inextricablemente, entre otros, el hecho natural y el de cultura” (como se cita a Genette en García, 15).

En su libro *Figures of speech: American writers and the literary marketplace, from Benjamin Franklin to Emily Dickinson* (1989), Wilson Jackson reflexiona sobre la figura del autor en la literatura. Sostiene que, hoy en día, el escritor ya no solo está entregado a la literatura por una “pasión”, sino que hoy se ha vuelto en una carrera especializada:

El trabajo de las personas que habían llegado convencionalmente a llamarse "autores de profesión" o "hombres de letras" o simplemente "escritores" se convirtió en una carrera especializada. La gente que alguna vez solo había leído se había convertido en el "público lector". Y ese público se ha transformado en un mercado por una industria cada vez más organizada y agresivamente emprendedora de librerías y editores (4)³.

Especialmente durante el siglo XIX, hubo una fuerte concepción y definición de lo que implicaba ser escritor. El mismo Jackson argumenta que:

Era una concepción mítica, y como cualquier buen mito, tenía muchas versiones. Algunas de las versiones se pueden llamar "románticas" o "trascendentalistas". Otras versiones eran gentiles, sacerdotales o reformistas, y se aferraban a los impactos corrosivos del "progreso" capitalista en la música tradicional por "paisaje, armonía social o fe religiosa." Pero todas las versiones del mito tenían una cosa en común: trataban a los hombres -y, cada vez más, a las mujeres- de letras como individuos dotados que estaban inspirados por propósitos que estaban en desacuerdo con la tendencia de la edad de reducir la vida al intercambio, de la comunidad al mercado y de valorar el precio (6)⁴.

³ La traducción arriba es mía. "The work of people who had come conventionally to be called "authors by profession" or "men of letters" or just "writer " had become a specialized career. People who had once only read had become the "reading public". And that public has been transformed into a market by an increasingly organized and aggressively entrepreneurial industry of booksellers and publishers" (4).

⁴ La traducción arriba es mía. "During the first half of the nineteenth century, especially, there took shape a very powerful conception of what it meant to be a writer, one of Emerson's "sons of Genius." It was a mythic conception, and like any good myth it had many versions. Some of the versions can fairly be called "Romantic" or "Transcendentalist." Other versions were genteel, priestly, or reformist, and harped away at the corrosive impacts of capitalist "progress" on traditional forms of landscape, social harmony, or religious faith. But all the versions of the myth had one thing in common: they treated men-and, increasingly, women-of letters as gifted individuals who were inspired by purposes that were at odds with the tendency of the age to reduce life to exchange, community to market, and value to price" (6).

Si bien, durante el siglo XX y lo que va del siglo XXI hemos tenido escritores involucrados en causas políticas y sociales, hoy estamos lejos de tener en los autores figuras cuyo motivo para ser escritor sea tan libre de intereses personales. Hoy en día, el autor ha dejado de hacer libros para dejar que sea el libro el que haga al autor. En la lógica del mundo victoriano, contrario a lo que se vive hoy, “ganar dinero no era un motivo de verdad. Y la concepción predominante del artista, el escritor, la persona que Ralph Waldo Emerson llamó ‘el hombre intelectual’, era de alguien para quien la ganancia debería ser el último pensamiento”⁵ (5).

La industria editorial ha traído libros que son algo más que eso: productos ofrecidos con la esperanza de venderse para traer ganancias y seguir imprimiendo libros que hagan aparecer más libros, de otros autores, que traigan ganancias... De ahí que parte de esta investigación tenga que considerar las relaciones económicas, políticas y sociales que hay en juego cuando uno comienza a sospechar que un género, como lo es la novela breve, esté operando con demasiado optimismo entre una tríada casas editoriales-autores-lectores. Poniendo estas ideas sobre la investigación, nos gustaría evidenciar cuál es la pretensión, si la hay, de escribir bajo estas formas con tanto ímpetu, qué hay detrás de todo ello. Si hay de verdad un fin elevado o, al contrario, ningún propósito consciente en absoluto, pues resulta evidente que "los libros están

⁵ La traducción es mía. “Paradox cannot but remind us also that in the odd logic of the self-conscious and socially precarious "Culture" of the Victorian world, making money was a low motive indeed. And the prevailing conception of the artist, the writer, the person Ralph Waldo Emerson called "the intellectual man," was of someone for whom profit ought to be the least and last thought”. (5)

hechos por hombres y mujeres que solo afirman ser autores. Y ciertamente tienen una realidad y una experiencia que es diferente de lo que dicen ser en su trabajo" (8)⁶. Otras de las preguntas que surgen si uno se pregunta por qué hay detrás de ese boom de novelas breves, es por qué "el cuadro de los géneros es evidentemente, desde el Romanticismo, y sobre todo a partir de las vanguardias en nuestro siglo, una de las referencias visiblemente más vulneradas por los creadores literarios" (García 13). ¿Qué hay en la forma que con frecuencia se trastoca, muta o desaparece? Lo que hasta aquí hemos dicho son pues consideraciones que habremos de tener en cuenta antes de intentar analizar las obras que aquí nos competen.

*

La literatura breve ocupa un espacio importante en los círculos literarios, que bien le habría gustado vivir a Walter Benjamin. En *Calle de dirección única* (33) critica los "mamotretos" o "el arte de componer libros gruesos", y sin miramientos asociaba la cortedad de un tratado con la erudición: "Los libros de los eruditos actuales se leen como un catálogo. ¿Cuándo escribiremos los libros como catálogos?" (34).

Para esos momentos, finales de los veinte, Benjamin pensaba que la extensión de un texto estaba vinculada a convenciones infructuosas, convenios sociales por encima de una razón científica o artística, pero que estaba cerca, la

⁶ La traducción es mía. "It is perfectly obvious that books are made by men and women who are only professing to be authors. And they certainly do have an actuality and an experience that is different from what they profess to be in their work" (8).

literatura, de volcarse de lleno hacia la calidad sobre la cantidad. Una literatura que en su extensión se hiciera significar en su carácter figurativo:

Pero al mismo tiempo es indudable que el desarrollo de la escritura no se encuentra ligado para siempre a las eternas ansias de poder de un sistema científico económico caótico, sino que se está aproximando el instante en que la cantidad se convierta en calidad y la escritura, que ya se va adentrando en el espacio gráfico de su nuevo carácter figurativo excéntrico, va a obtener de golpe lo que es su adecuado contenido (*Calle de dirección 32*).

Tenía la férrea convicción de que “para los grandes autores, las obras acabadas son menos importantes que los fragmentos en los que van trabajando durante toda la vida” (13). En este sentido la naturaleza breve de la novela corta, como fragmento en posibilidad, se abre como algo inacabado y como pura potencia. ¿Pero será cierto, como sostiene Benjamin, que se trata de un gesto que denota inteligencia? A menudo la crítica reciente ha dicho que la novela breve surge como posibilidad de perfección, que su cortedad de volumen le permite al autor volver una y otra vez sobre lo mismo hasta volverlo preciso. Repararemos sobre estas impresiones.

Habiendo repasado algunas posturas del siglo XX sobre las posibilidades de la novela breve como género literario, cabe preguntarnos dónde estamos hoy: en el campo de la literatura breve como elección (Todorov), en el campo de la literatura breve como potencia (Benjamin), en la literatura breve como experiencia

(Aneschi) o en el campo de la literatura breve como pura influencia (Croce). Todas estas vertientes tienen aristas muy interesantes y sobre estas nos interesará pensar el contexto en el que cohabita la novela breve con la industria literaria.

Quizá sea apresurado decirlo, pero existe la posibilidad de que cada una de estas posturas coexistan hoy sin mayor apuro de distinción. A nosotros nos corresponderá estudiar en qué campo se encuentra la literatura mexicana a la que pretendemos acercarnos. Si bien no nos interesa trazar una genealogía del género, sí es momento de poner clara la necesidad de estudiar un momento que privilegia ciertos modelos literarios.

Tzvetan Todorov, quien ha analizado los géneros del discurso en un momento de transición, durante el siglo XX y parte del XXI, sostiene que “no son los géneros los que han desaparecido, sino los géneros del pasado” (49), es decir, que los géneros mayores no han muerto sino sólo han sido reemplazados por otros. Quizá este sea el caso de la novela breve, un nuevo género que es producto de la transformación de géneros mayores, variable en extensión, intensidad, y con una libertad de combinación, inversión o desplazamiento entre los mismos.

Si en algo están de acuerdo la gran mayoría de teóricos sobre los géneros literarios y/o discursivos es que en nuestros días, el siglo XXI, hay mucha más libertad en el desarrollo del género; el escritor hoy es dueño de sus formas, y parece preocuparse menos por entrar y amoldarse en ciertas categorías; hoy el libro “surge de la sola literatura, como si esta albergara, de antemano y en todas

sus generalizaciones, los secretos y las fórmulas que permiten, solos, dar realidad del libro a lo escrito” (48).

Para ilustrar el caso, me remito a la obra que aquí nos compete, *El cielo árido*, de Emiliano Monge, sobre la que muchos cuestionarán cómo se me ocurre que esa obra, de casi 200 páginas, puede considerarse una novela breve. Pues bien, si hace unos años se hablaba de que la novela breve estaba compuesta por más de 30 páginas, pero menos de 90, hoy no podemos reducir al género a una mera extensión sin tomar en cuenta elementos narrativos que favorezcan este tipo de obras, con una extensión mayor a la que antes se estimaba para categorizarla, pero tampoco con un volumen que rebase una extensión que no favorezca elementos que se han encontrado propios del género, como la intensidad narrativa o el circunloquio.

Siguiendo con la obra de Emiliano Monge, podemos decir que esta, al ser más extensa que la norma y al mismo tiempo no demasiado extensa como una novela tradicional, da la impresión de ser un híbrido a medio camino entre la novela tradicional y la novela breve: la novela de Monge desobedece a su género, y ahí reside su valor de estudiarse como novela breve, pues la norma no se hace visible sino gracias a sus transgresiones.

Ha dicho Todorov que “el hecho de que la obra ‘desobedezca’ a su género no quiere decir que éste deje de existir; uno incluso podría estar tentado a afirmar lo contrario” (49). Creemos que acercarnos a la novela de Monge como novela breve nos permitirá observar ciertos recursos presentes en obras clasificadas como narrativa breve. Aunque evidentemente, y dejémoslo claro, los estudios de narrativa breve no iluminarán ni nos darán todas las herramientas de análisis,

pues la novela de Monge no está del todo escrita bajo una forma determinada. Si bien, como cada texto, empieza situándose en unas encrucijadas expresivas y de modalidad referencial bastante similares a muchos otros casos de la novela breve, a su vez, está bien diferenciadas de otros.

La conciencia de una obra como novela breve transgrede las dimensiones gráficas, aunque esto parezca absurdo⁷; es momento de superar esa discusión y ver el género desde la perspectiva del funcionamiento comunicativo del sistema literario, donde lo que interese sea su capacidad y sus formas de comunicar. Asimismo, cuál es el sistema bajo el que opera el libro. Jackson (7) ha dicho que la literatura, como cualquier otro oficio, también “está moldeado por las relaciones sociales y económicas que forman parte del entorno en el que se realiza; que la característica más destacada de ese escenario en Europa y América durante los últimos dos o tres siglos ha sido el capitalismo”.

No hay duda, como han dicho García y Huerta, que “en algún momento, los géneros fueron entendidos y explicados como instituciones fijas y cerradas, regidas por leyes inamovibles, en virtud de las cuales la creación individual -la obra artística- era sometida a un juicio tan severo como infundado” (87). Pero hoy la novela breve en México atraviesa por un fenómeno histórico de renovación. Por mucho que se haya dicho sobre los géneros, no podemos declarar cerrado el capítulo de los géneros literarios en el marco de la Teoría de la Literatura, pues las tipologías de los textos artísticos se encuentran en constante desarrollo y hablan, al tiempo, del acontecer artístico, de los síntomas de la sociedad que la consume y

⁷ Y por ello insistimos con el análisis de la novela de Monge, cuya extensión rebasa la norma establecida para el género de la novela breve

de la industria que la produce; permanece una constante del arte moderno: su tendencia a eliminar barreras convencionales discriminatorias.

Insistimos en que la teoría de los géneros debe ocupar una posición relevante en el campo de las letras actuales, por su recepción crítica, circulación, promoción, plasmación del texto, comunicación autor-lector; nada de esto, hemos dicho, propio de los géneros como de la novela breve, es prescindible al momento de leer un texto.

*

Durante algún tiempo el asunto del género literario se ha pensado como algo estático. Se ha pensado en que, una vez publicada una novela, y luego otra, esta segunda no sufre alteración ninguna: ambas siguen siendo “novelas”. ¿Pero es así? ¿Tras la aparición de una “novela”, la “novela” subsiguiente sigue tratándose de una *novela*? Nos interesa detonar esta pregunta para observar de qué manera un nuevo texto implica una modificación, alteración, renacimiento del género al que pertenece.

La novela, como la poesía o el cuento, se han manejado durante mucho tiempo como géneros infranqueables. Walter Benjamin señala que “no siempre hubo novelas en el pasado, no siempre deberá haberlas. No siempre hubo tragedias; no siempre poemas épicos. Las formas de comentario, de traducción en incluso de plagio no siempre fueron variantes marginales de la literatura” (*El autor s/p*). Los géneros, queremos decir, son categorías no eternas pero distintivas de las diferentes expresiones literarias de los humanos, producto del desarrollo histórico. Ha sido la necesidad de clasificarlas para ordenarlas lo que nos ha

llevado a comenzar por un término muy general, digamos novela. Werner Krauss señala que uno de los principios de los géneros es la historicidad, en donde “los mismos géneros tienen su destino, sometidos al cambio continuo de tiempos y épocas” (85).

No hay géneros para siempre ni géneros que mueren, sino que cambian, se transforman, descansan y vuelven. El mismo Krauss (*cf.* 84) menciona que la historicidad de los géneros literarios tiene tres principios elementales: uno, se considera que cada obra nueva es un elemento nuevo de su género; dos, el principio de historicidad es una constante, y consiste en que los géneros se mezclan y se transforman unos a otros; y tres, los géneros están sujetos al cambio continuo de acuerdo con su tiempo, y “ciertos géneros pueden alcanzar no sólo en unos individuos sino para toda una época un lugar preeminente” (87).

A propósito de la novela Krauss asegura que en el siglo xv la novela se bifurca y

hay bruscos cambios de estilo hasta llegar a ser en el siglo xix y el xx el género máximo de la literatura. A pesar de sus orígenes bastante remotos la novela tardó mucho en ocupar un puesto adecuado en la teoría de la literatura y en la estética. Todavía Hegel subsumía bajo la epopeya y su historia a la novela y al cuento (86).

Después, sobre los orígenes de la novela corta precisa que,

Para fijar los orígenes de la novela corta, hay que ir hasta la prosa provenzal del siglo xv. Pero sólo en Italia la novela corta fue un verdadero género que tenía su

destino como arte declaradamente burgués. Sin embargo, a mediados del siglo XVI se combatió como vulgar y profana. La contrarreforma significa en realidad la sustitución del dominio burgués por la «gentry», mezcla de nobles y burgueses, clase esencialmente patriótica que prestó su servicio en la consolidación de los incipientes Estados nacionales. Entre éstos se encontraban España, Francia, Austria, Suecia, Dinamarca... (88).

En este brevísimo repaso se ha visto cómo el tiempo pone de moda, modifica y plantea ciertos géneros como “institucionalizados”. Resulta esencial para Krauss que si se quiere interpretar una obra de la manera más honesta es necesario “descontar” el género, pues así pueden analizarse las características propias de una obra, pues “realmente se trata de la supervivencia de ciertas tradiciones cultivadas durante largo tiempo en tanto que no se hacía patente la ruptura entre aquella tradición y la necesidad de adaptarse a las clases llegadas a ser dirigentes” (88).

Hoy, que nos encontramos en medio de un proceso de hibridación de las formas literarias, muchos de los géneros que una vez fueron útiles ya no lo son o pronto dejarán de serlo.

1.3 Hacia un acercamiento crítico de la novela breve en el México del siglo

XXI

Uno de los problemas más comunes de los críticos que se acercan a estudiar géneros discursivos poco abordados es, por un lado, la falta de registro histórico

de su objeto de estudio, y por otro, la falta de recursos teóricos que iluminen los propios aparatos del discurso en fondo y forma. Este fue y es el caso de la novela breve, que desde un principio encaró problemas de recepción. Que si era una novela, que si era un cuento largo, que si crónica, que si todo eso al mismo tiempo. Lo cierto es que la novela breve comenzó a hacerse fama de híbrida, y fue ahí donde se complejizó su estudio.

Al no haber una crítica propia que delimitara sus contornos, ni haber un género cristalizado sino en construcción, se vio obligada a tomar de la novela tradicional, cuando no del cuento, estrategias de análisis que no llegaban a dar cuenta que se estaba frente a un nuevo género literario que, en los últimos años, a decir de América Latina⁸, ha ocupado a los escritores y a la industria editorial de las generaciones contemporáneas. La novela breve, al coincidir en su designación con la narración extensa, “ha tenido dificultades incluso para encontrar un nombre que delimitara sus contornos, viéndose obligado a adoptar un apelativo mediante el cual aspira a definirse con base en un dato de naturaleza externa” (Garrido 82).

Si bien la forma en que aparece la novela breve se reduce, en los primeros años de la crítica, a una extensión, lo cierto es que en los últimos años la novela breve ha superado las restricciones y la crítica rigurosa y se ha apreciado más por sus elementos de ritmo, intensidad narrativa, su naturaleza polifónica a la manera en que lo entiende Bajtín, y su potencia como texto sugerente y abierto a la relectura. A propósito de la novela breve, en sus primeros años Juan José Saer señala que

⁸ Escritores como Alejandro Zambra, Diego Zúñiga, Nicolás Cabral, lo han practicado en los últimos años.

Las normas de extensión que circulaban entonces -de veinte a ciento veinte páginas más o menos- eran desde luego convencionales, pero presentaba la ventaja de ser suficientemente amplias como para darle a la imaginación muchas opciones constructivas y al mismo tiempo reducir al máximo la tiranía del género (10).

Saer (11) menciona que una de las características más atractivas del género es que, justamente, por su calidad de experimental, la novela breve no corresponde a un formato fijo, y es más bien una necesidad interna de la narración lo que gobierna su extensión, su tono y su estructura.

La novela tenía la atrayente singularidad de permitir cierto desarrollo narrativo al mismo tiempo que parecía surgir de una concepción intuitiva y repentina, e incluso, en cuanto al tiempo material de ejecución, ofrecer la posibilidad de una rapidez relativa, capaz de preservar la frescura exaltante de la inspiración (9).

Si es cierto que aquí no nos ocupará trazar la línea histórica de este subgénero literario, sí apuntaremos que, según el mismo Garrido, fue un capricho de la baronesa lo que quizá nos tenga aquí hablando de la novela breve como un nuevo género discursivo:

Por boca de la baronesa, se apuntan en *Conversaciones de emigrados alemanes* de Goethe, otras características muy deseables muy en consonancia con las preferencias estéticas de la alta sociedad del momento: organización según los

cánones del buen gusto, progresión adecuada de los hechos o <sucesión razonable>, ausencia de excesos imaginarios, atenuación de la figura del narrador, una trama poco extensa y con pocos agentes, bien concebida y desarrollada, emotiva, equilibrada en cuanto al ritmo... (85).

Suponiendo que la baronesa haya puesto de su parte para abrir la llave a una nueva forma de *discursar*, cabe dar cuenta de la libertad enunciativa que ha permitido aspectos derivables de un canon indefinido que, al mismo tiempo que ha dado libertad al género hoy en día, ha complicado el campo de estudio de uno de los formatos más comerciales y, quizá por ello, más practicados hoy.

Lo cierto es que un texto no necesita decirse a sí mismo “soy una novela breve”, o soy esta otra cosa. Son el lector y quizá la industria editorial los que se sirven de las descripciones genéricas para fines de circulación comercial. El lector es el que pide, en esta industria editorial, ser orientado por el librero para el consumo de ciertos textos. Al respecto de estas relaciones paratextuales, Gérard Genette ha dicho (13-14):

En todos los casos, el texto en sí mismo no está obligado a conocer, y mucho menos a declarar, su cualidad genérica. La novela no se designa explícitamente como novela, ni el poema como poema. Todavía menos quizá (pues el género es sólo un aspecto del architexto), el verso como verso, la prosa como prosa, la narración como narración, etc. En último término, la determinación del estatuto genérico de un texto no es asunto suyo, sino del lector, del crítico, del público, que están en su derecho de rechazar el estatuto reivindicado por vía paratextual [...] La percepción genérica, como se sabe, orienta y determina en gran medida el

«horizonte de expectativas» del lector, y por tanto la recepción de la obra.

Por otro lado, Mijaíl Bajtín ha dicho que los estilos lingüísticos “no son sino estilos genéricos de determinadas esferas de la actividad y comunicación humana. En cualquier esfera existen y se aplican sus propios géneros, que responden a las condiciones específicas de una esfera dada” (252). Dichas esferas sociales colaboran del uso de la lengua elaborando modelos relativamente estables que sirven como modelos del discurso para ciertas prácticas estéticas. Dicho esto, vale decir que cualquier género discursivo existe para descomponerse y reconstruirse sobre sí mismo, sobre su contenido temático, su estilo verbal, su propia selección de recursos técnicos, fraseológicos y gramaticales, así como en su composición y estructura.

Si la novela tradicional se ha construido a partir de distintos enunciados, que su vez pertenecen a distintos géneros, resulta necesario entender a la novela breve como un modelo discursivo que responde a un sistema enunciativo que funciona como una “correa de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua” (254).

La diversidad de géneros es tan grande que no puede haber un solo enfoque para estudiar este género literario –y quizá ninguno– en cierto sentido “inconcluso”, en constante transformación, cuyo contenido no se plasma en formas estables y constantes, volviendo a éste de índole más libre y plástica, y que no puede explicarse sólo por la teoría de la novela convencional. Si la epopeya y la tragedia, antiguos procesos de formación de la novela, preceden a la escritura y el

libro, habría que tomar en cuenta que la novela y los géneros literarios pertenecen en sí mismos a otros géneros discursivos contenidos en un gran modelo y formato, que es la novela breve.

Podemos señalar que, en el caso de este género, la “conclusividad” del enunciado, es decir, sus posibilidades de ser contestado trascienden en la novela breve el nivel enunciativo y aspiran, en su conjunto, en su unidad componente, a un todo no conclusivo, dialógico y abierto, que desea ser descubierto por el lector. Sus fisuras, sus espacios “virtuales”, funcionan como recursos narrativos “inconclusivos”, que permiten y obligan al lector a producir eslabones de sentido.

La novela breve, como cualquier género discursivo, admite cierta estructura y entonación, ciertas formas composicionales y estilísticas. En los últimos años, en búsqueda de características propias que definan sus límites, se ha dicho que “la novela no es simplemente un género entre otros géneros. Es el único género en proceso de formación, ha dicho Bajtín, entre géneros acabados desde hace tiempo” (*Teoría y estética* 450). La novela corta se ha convertido en el protagonista de la evolución literaria de los tiempos modernos, expresando mejor que otros géneros la evolución del mundo (453).

Tomando en cuenta que la novela convencional comienza como una manifestación épica en nuestra tradición, como un momento en la crítica de otros géneros literarios que tuvo como fin elevar la significación de la novela como género canonizado en la historia de la literatura, podemos preguntarnos a qué distancia estamos hoy de ese lugar. Desde dónde la narrativa breve parte en esta tradición y cuál ha sido su evolución en el campo de la literatura mexicana.

Abonando a nuestro objeto crítico, la epopeya como género preciso, que sirve a la épica, se caracteriza por tres rasgos esenciales según Bajtín:

- 1) sirve de objeto a la epopeya el pasado épico nacional, el “pasado absoluto” [...];
- 2) sirve de fuente a la epopeya la tradición, la leyenda nacional (y no la experiencia personal y la libre ficción que se desarrolla a base de la primera); 3) el universo épico está separado de la contemporaneidad, es decir, de la época del rapsoda (del autor y de sus oyentes), por una distancia épica absoluta (*Teoría y estética* 458).

Partiendo de estas características de la epopeya, no podemos decir que la novela de hoy ni la del siglo pasado se han inclinado por este tipo de narrativas, que sirven a la construcción épica de la identidad nacional. Desde principios del siglo XX, novelas como “El joven” (1923) de Salvador Novo o “La Señorita etcétera” de Arqueles Vela (1922) abonan a esta distancia épica absoluta. Pareciera que el fin de la Revolución Mexicana ha marcado una ruptura con las narraciones épicas de, por ejemplo, Martín Luis Guzmán. Las novelas breves de Novo y Vela marcan la nueva forma de novelar desde las propias dimensiones del género. Se proponen hablar de un provenir, marcar distancia con el pasado.

Si la palabra épica es la palabra épica del pasado, atrás se ha dejado la leyenda. Y si, retomando a Bajtín (*Teoría y Estética* 462), es cierto que el universo épico del pasado es por naturaleza inaccesible a la experiencia personal y no admite valoraciones individuales, en este punto estamos ante la incertidumbre del presente. El pasado y la épica es algo que

no puede ser visto, palpado, tocado; no puede ser observado desde *ningún* ángulo, no puede ser verificado, analizado, desmembrado; es imposible penetrar en el interior de su naturaleza. Viene dado únicamente como leyenda sagrada e incontestable, implica una reconocida validez universal, y reivindica una actitud de respeto total (462)

En los años venideros seguirán tocándose temas que atañen al presente y no al pasado épico. Las narrativas de hoy se han alejado de lo que Adorno (2003) llamó la “ingenuidad épica”, donde no se admitían las particularidades, ese afán “de conservar fielmente y sin distorsión lo que una vez fue y tal como fue, y con ello romper el encanto que ejerce lo sido, de romper el mito en el sentido estricto” (37). Se ha abierto ya una ventana para observar la realidad contemporánea, que anteriormente no podía convertirse, dado el canon, en objeto de representación de los géneros elevados para la época clásica. El presente era entonces considerado un nivel “inferior” respecto al pasado épico y “no podía servir de punto de partida para la interpretación y la valoración artística. El centro de tal interpretación y valoración sólo podía estar situado en el pasado absoluto” (Bajtín 465).

Hacia mediados de siglo, con el claro desprendimiento de la narrativa épica y del héroe épico, la novela tiende hacia ese presente “imperfecto”, se encuentra en constante contacto con elementos del presente. Tiende hacia la incertidumbre, hacia lo inacabado, hacia esa “inconclusividad” de la que se habló al principio y que sirve como puente dialógico con el lector. Se abre la posibilidad de pensarse

como un espacio “virtual”, demandando el examen del tiempo. Atreviéndose a equivocarse para encarar ética y estéticamente su “momento”.

En cierto sentido, dicho desprendimiento del pasado representa también un rompimiento con la memoria, con la forma de memorizar el pasado histórico y social. Comienzan aquí a surgir plumas que representan cómicamente el momento histórico del país. Hablamos de un José Agustín o un Ibarguengoitia. En la representación cómica “el papel de la memoria es en este caso mínimo, la memoria y la leyenda no tienen nada que ver en el mundo de lo cómico; se ridiculiza para olvidar” (468). A través de la risa se pierde el miedo y el respeto al pasado. La novela del renacimiento barroco difícilmente convivía con otros géneros, mientras que la novela breve lo hace parodiando otros géneros y reinventándolos.

Así, fuera de las fuerzas modernistas por reivindicar el presente, surgen nuevas formas de hacerlo desde lo cómico o tragicómico. En ambos casos ya no se intenta representar el mundo de las “cimas”, de los “primeros”, de los “mejores”, sino el presente, su momento en la historia nacional.

Volviendo a nuestros días, podemos decir que en la literatura mexicana breve de hoy no hay gran lugar para la representación cómica. Se acerca al presente no por medio de la sátira, sino tomado a contrapelo, de forma directa y total. No hace falta ya el chiste para desmitificar el presente, para destruir la distancia épica y trasgredir el objeto del pasado: atrás ha quedado la clásica epopeya, pero sin recurrir a la representación cómica. Quizá es aquí momento de preguntarnos cómo entonces se está desmitificando el pasado en la narrativa mexicana actual, o de qué forma, acaso, se está desmitificando el presente.

Desde principios de siglo el presente comienza a instaurarse como posibilidad crítica a través de las dimensiones de la novela breve. Comienza, si no a cuestionarse, sí a describirse una realidad nacional que irrumpe en el panorama estético de la narrativa mexicana. En este sentido, comienza la literatura mexicana a alejarse también de la época clásica, donde todos los géneros elevados de dicha época se estructuran en la zona de la imagen alejada, en el pasado, fuera de todo posible contacto con el presente (465).

En la novela breve del siglo XXI, y hablando particularmente de los casos de Emiliano Monge, Daniel Espartaco y Yuri Herrera, ya no son sus obras novelas epopéyicas en el sentido en que no se habla del pasado, sino que es desde el presente desde el que es posible hablar del pasado. En Monge son los objetos los que avivan la memoria, pero es el conocimiento el que apaga el deseo de rememorar: “la mosca que sacó de su memoria a este hombre que observamos traza una espiral en el espacio y se posa en un pesado armatoste” (Monge 14), o “[...] ya se ha convencido de que Anne Lucretius Ford se ha marchado y de que no habrá otro recuerdo que abandone de repente su pasado y se entrometa en esta hora en la que se haya [...]” (15). En Espartaco, se abordará puntualmente más adelante, es desde el presente y su escasa posibilidad desde donde pueden criticarse ambos tiempos y transgredir lo inmutable de ambas temporalidades.

Si la literatura mexicana marcó una distancia con la literatura consagrada a la representación épica, vale decir que en la novela de nuestros tiempos la distancia épica es su perfeccionamiento, estos recursos le permiten reivindicarse y

reinventarse desde las dimensiones y recursos técnicos propios de la novela breve. Y se preguntarán, entonces, cuáles son estos recursos técnicos propios del género, y entonces señalaremos que existen ya, desde mediados del siglo pasado, casos en donde el autor de la novela se identifica a sí mismo como escritor, lo que hoy se conoce como autoficción, un género que pertenece a las narrativas del yo. Para iluminar esta hipótesis podemos mencionar a Sergio Pitol con *El viaje*, a Josefina Vicens con *El libro vacío* (aunque hay quienes sostienen que pertenece a la metaficción⁹) y, en los últimos días, a Julián Herbert, Álvaro Enrigue, Daniel Espartaco, Valeria Luiselli, por sólo mencionar algunos autores de los últimos años en México. Quizá esta nueva forma de narrar sea posible puesto que desde su yo nominal, desde su proclamación como escritores, es posible hablar del presente, pues así este yo enunciativo “puede aparecer, en el campo de la representación, en distintas actitudes de actor; puede representar los momentos reales de su vida o hacer alusiones a éstos; puede intervenir en la conversación de los personajes, polemizar abiertamente con sus adversarios literarios, etc.” (Bajtín, *Teoría y estética* 472).

Hoy, podemos decir, se ha dejado de mirar al pasado como un tiempo venerable, y no sólo eso, se ha volcado la literatura ante el presente, visto como “lo pasajero”, “lo inestable”, “la eterna continuación de un comienzo sin fin”. Sin

⁹ De acuerdo a Brushwood, quien ha estudiado la novela mexicana de la segunda mitad del siglo XX, la característica que más destaca en este tiempo es la metaficción:

la importancia de este recurso en la novela contemporánea no es un fenómeno exclusivamente mexicano sino universal [...] Es posible relacionarla con la tendencia de una sociedad a refugiarse en los detalles de procedimiento para no enfrentar los objetivos [...] se puede relacionar el parecido entre esta forma narrativa y la tendencia en otras manifestaciones artísticas para crear obras que se refieran solamente a sí mismas sin representar ninguna otra realidad aparte de la propia obra (17).

embargo, y aquí hacemos énfasis, tampoco en las literaturas que aquí nos competen se ha dejado de idolatrar el pasado para adular el presente. En la literatura de hoy ya no hay un tiempo idealizado. No hay memoria épica, pero tampoco hay presente volutivo, ni futuro prometedor.

Acaso, y sería adelantar nuestras conclusiones, se habla ya de un presente que se siente en todo caso más cerca del pasado que del futuro, aunque, hay que tenerlo en cuenta, se habla todavía desde un tiempo titubeante, dudoso, que no es ni pasado ni presente, tampoco futuro, sino todo al mismo tiempo, y que acaso busca, sin encontrar en su totalidad, dónde colocar sus valores.

Lo cierto es que esta distancia con la épica parece ser definitiva. Se ha perdido esa voz para evadir su “perfección”, y en su lugar comienza a instaurarse la incertidumbre del presente, comúnmente representado en plena debacle en novelas de Antonio Ortuño, de Juan Pablo Villalobos, de Yuri Herrera, de Julián Herbert. Y aunque, como hemos dicho, no es de estos días el rompimiento con la épica, hoy se busca reexaminar y reevaluar a partir del presente, y en todo caso volver al pasado a partir de ahora. Ya no interesa el final de la historia, el desenlace, sino el momento desde el cual puede referirse a él desde otras voces. Interesa, sobre todo, un no final. Un final “virtual” que sólo puede ser respondido por el tiempo, un final abierto, dialógico.

Por otro lado, en estas narrativas se instala un narrador en primera o tercera persona que da cuenta de ciertas patologías del o los personajes. Aquí el “pathos” aparece como una manifestación de rechazo al orden social, que contrarresta el discurso oficial del Estado y propone un orden sensible distinto, tal

como se refleja en el personaje principal de “El cielo árido” de Emiliano Monge. Lo patológico, a decir de Lukács (35)

expresa una tendencia abstracta y vacía del hecho ineluctable; una tendencia que, en principio, no puede convertirse en acción, y cuya esencia nunca puede elevarse por encima del nivel de malestar, de la náusea, del deseo, de la nostalgia, etc.

El orden que da sentido a lo sensible es el dolor, el malestar, la violencia que arremete contra sí misma y es eyectada hacia el mundo. En este tipo de narradores, en los que lo patológico ejerce en el orden del tiempo y el espacio, en lo moral y estético, encontramos una manifestación que irrumpe ante el orden establecido por lo social y el discurso oficial, del Estado. La violencia se vuelve materia de relato, del orden del discurso, que irrumpe en la forma de historiar y hacer memoria.

Estas narrativas también demandan una significación de orden estético y estructural, más que temático. Tematizar la violencia ofusca el meollo del problema, y es ahí cuando surgen y se generalizan narrativas como “narrativas de violencia” o “novelas del narco”. De ahí que sea importante estudiar cómo estos géneros discursivos están encontrando en los dispositivos de narración breve vehículos eficaces para manifestar el desencanto social.

Lo cierto es que las narrativas del México contemporáneo están desidealizando los modelos de la novela tradicional. Están desarticulando el capital lingüístico de la sociedad a partir de las formas y libertades que el género de la novela breve ofrece, y que muchas veces permanecen escondidos en

conjuntos narrativos que la industria editorial ofrece como un conjunto de cuentos, o como relatos que constituyen una novela. Pienso en libros como *Hipotermia*, de Álvaro Enríque (2011), compuesto de 20 relatos que funcionan por sí mismos como cuentos, pero que leídos en conjunto amplifican el sentido de la historia y cierran un ciclo que el mismo autor busca, como es el caso de los últimos dos relatos que lo conforman, “Salida de la ciudad de los suicidas” y “Retorno a la ciudad del ligue”, en donde un cocinero relata un viaje y un regreso tras una participación en un *reality show* en Perú.

La literatura breve no está, como hemos dicho, solamente en la literatura cuyos editores o autores llaman a sí misma. Se esconde en ensamblajes que la industria de consumo ha decidido hacer así circular. La literatura breve, dada su relativamente nueva proyección, exige también ser descubierta por el lector. Se esconde, algunas veces, pero está ahí siempre que quiera leerse así, a decir de la novela apenas referida, como un texto que forma parte y, al mismo tiempo, puede leerse aparte.

Desde luego el sentido al que apelará será distinto una vez leído como una novela breve, que no será, a nuestro parecer, de mayor o menor valor, pero que sí detona y muestra ciertos despliegues autónomos como una novela corta, que demandará cierta óptica para activar otras formas de interpelación con el analista de este tipo de textos. Valdría la pena analizar hasta qué punto la industria editorial dispone, al insertar lo que podría funcionar como una novela breve y hacerlo circular como cuento, una cierta lectura sobre este género cada vez más vivo en las letras mexicanas de hoy. En todo caso, tomar en cuenta a Horkheimer cuando advierte que en toda sociedad capitalista hay que recordar que

el hecho de que la subversión continua de las relaciones sociales, que resulta directamente de desarrollos económicos y alcanza su expresión más cercana en el surgimiento de la clase dominante, no afecta solo a ramas aisladas de la cultura, sino también al sentido de la dependencia de esta respecto de la economía y, así, a los conceptos decisivos de toda la concepción (267).

Con ello queremos decir que, para comprender el fenómeno de la literatura breve en México en los últimos años, habría que tomar en cuenta una fuerza económica y política que dicta la circulación de ciertos textos, generando así cierta oferta y demanda. Una industria editorial que determina las formas debido un mercado que así lo consume y demanda a un círculo productor, que a su vez se adscribe a ciertas formas dictadas por la sociedad a la que él mismo pertenece. De ahí que, siguiendo con Horkheimer, sea posible pensar la siguiente frase como una analogía de la industria editorial mexicana:

En las circunstancias del capitalismo tardío y de la impotencia de los trabajadores frente al aparato represivo de los Estados autoritarios, la verdad ha huido hacia pequeños grupos dignos de admiración, que, diezmados por el terror, tienen poco tiempo para profundizar en la teoría. Con ello se benefician los charlatanes, y el estado intelectual general de las grandes masas involucrena rápidamente (266-267).

Con la cita se pretende iluminar sobre cómo ciertas fuerzas económicas, dictadas por el Estado, determinan también la manera de consumo y producción de las expresiones literarias de la época actual. Para leer una novela breve del siglo XXI, es menester tenerlo en cuenta. La pregunta y la respuesta que se le plantea a la novela breve como subgénero de la literatura también puede responderse desde la forma en que se produce, se oferta y se consume. Acaso esta reflexión nos obliga a pensar en la pregunta entre el pensamiento y el tiempo. “Si el tiempo es oro”, está claro que no está en la brevedad de la novela. ¿Es entonces la novela una manifestación o un intento de romper el eslabón entre las cadenas de producción y el consumo? ¿O es más bien lo contrario, un reflejo de nuestro sistema? Por el momento nos conformaremos con decir, a partir de esto, que no hay ya inocencia en la industria editorial; nada es azar, ni en su forma ni en su fondo.

*

Se ha hablado cada vez con mayor frecuencia de las “narrativas del desencanto social” en la literatura mexicana de los últimos años. Hay, en cierto sentido, ya un culto por este tipo de narrativa. Hay un culto por parte de ciertos autores y por parte de cierto público que quizá sería necesario discutir como cuadro dialógico, entendiendo el término no sólo como un acto de escribir prefiriendo la deformación estilística y de la patología en los personajes, sino que se está encontrando un lector empático con este tipo de orden sensible dispuesto en este tipo de narrativas.

Lukács menciona que como narrador se “debe tener una clara idea social y humana de lo normal para poder situar la deformación en su justo lugar, en su correcta relación, etc., para poder tratarla como deformación” (40). Esto es, concretando, que habría que pensar hasta qué punto cierto tipo de narradores de la literatura mexicana de hoy están contribuyendo o no a imaginarios sociales que deshumanizan o crean arquetipos de ciertos discursos y anomalías sociales, bajo qué lógica están ordenando el mundo, qué artefactos ejercen en su lectura diegética.

Es una certeza que la violencia y el narrador desencantado de lo social, descabalgado de lo social, no ha sido una moda pasajera, sino que está arraigada en la representación literaria de nuestro pasado (Rulfo, Garibay), nuestro presente (Espartaco, Herbert, Eudave) y nuestro futuro (Monge, Herrera). Y aunque es apresurado decirlo, es también evidente que la literatura mexicana y la industria editorial están encontrando en este subgénero una vía de representación adecuada para las formas de lectura que nos permite este siglo, en términos de consumo y producción.

*

Se ha dicho que en la novela breve estamos ante la pregunta “¿qué ha pasado? ¿Qué ha podido pasar?”, ¿dónde he de situarme como lector para partir de ahí? Si el cuento, de acuerdo con Deleuze y Guattari (2000), “es lo contrario a la novela corta, puesto que mantiene en suspenso al lector con una pregunta muy distinta:

¿qué va a pasar?” (197), la novela breve partirá desde una ausencia, sin apelar al suspenso.

En la novela breve suele haber una falta, una “virtualidad”, un hecho sugerido que el lector tiene que intuir o imaginar, reconstruir. Si es cierto que en la novela corta nadie espera que haya pasado algo, este modelo narrativo permite ciertas libertades: centrar su trama no en torno al tema ni desarrollo progresivo de la misma, sino rodear, asediar y atravesar esa carencia.

Al respecto de estas “virtualidades”, estos hechos que el lector ha de intuir, reconstruir o figurar, Linda Hutcheon (1985) ha dicho que algunas narrativas contemporáneas exigen hoy al lector mucho más que antaño. Hay un regreso del sentido por medio de la negociación con la forma y la industria cultural:

In order to comprehend the language of fiction, the reader must share with the writer certain recognizable codes-social, literary, linguistic, etc. Many texts thematize, through the characters and plot, the inadequacy of language in conveying feeling, in communicating thought, or even fact (29)¹⁰.

Obligado a reconocer ciertos códigos literarios, lingüísticos, el lector es entonces el responsable de la interpretación del texto. Estas narrativas que hoy se reconfiguran a partir de las dimensiones de la novela breve, al mismo tiempo que renovado el panorama actual de la literatura mexicana, han intentado acercarse a

¹⁰ En orden de comprender el lenguaje de la ficción, el lector debe compartir con el escritor ciertos códigos sociales, literarios, lingüísticos, etc. Muchos textos tematizan, a través del personaje o la trama, la insuficiencia de lengua en detrimento del sentimiento, en comunicación de pensamiento, o incluso un hecho (29).

otro tipo de lector, mucho más avisado, junto al que configuran un libro. Ya no es una relación monológica entre el autor y sus lectores, sino dialógica, que busca nuevas lecturas a partir de la búsqueda en la forma de las narrativas breves. Así, un lector que no comparte ciertos códigos sociales con el autor difícilmente interpretará algunos espacios en blanco como virtualidades en potencia, llenas de significado. En cambio, un lector que comparta ciertas nociones conceptuales, le dará otro sentido al texto.

Con esto no queremos decir que un lector u otro lean mejor ciertas narrativas contemporáneas, sino que producirán sentidos no unos más válidos que otros, pero quizá sí más o menos distantes de las intenciones del autor.

Si la novela breve está relacionada con una carencia, se hace casi condición la presencia de un secreto. Este ocultamiento, a decir de Deleuze y Guattari, “pone en escena posturas del cuerpo y del espíritu, que son como pliegues y envolturas” (198). Pensemos en el cuerpo entonces de alguien de la tercera edad, que al tiempo que se encorva dada su postura, deja encubiertos ciertos pliegues que han de leerse desde la sugestión. En palabras de los autores esto hace “un suspenso inadvertido”. Cabe decir que estos pliegues o fisuras presentes en la novela breve pueden leerse también como posturas con “líneas secretas de desorientación o de desterritorialización” (199). Existe, pues, una lectura no convencional no solo del cuerpo como literatura, sino de la literatura como forma y contenido determinados a partir de estas carencias dictadas por las figuras.

Entre tanto puede decirse que estas fisuras, esta falta planteada como *secreto* en la novela breve, se inscriben en la llamada “micropolítica”, que a su vez

se desprende de una naturaleza del ser segmentaria: “el hombre es un animal segmentario”, han dicho:

Estamos segmentarizados binariamente, según grandes oposiciones duales: las clases sociales, pero también los hombres y mujeres, los adultos y los niños, etc. Estamos segmentarizados circularmente, en círculos cada vez más amplios, discos o coronas cada vez más anchos...Estamos segmentarizados linealmente, en una línea recta, líneas rectas, en la que cada segmento representa un episodio o proceso (214).

Si es cierto que nuestra vida está ordenada o desordenada en segmentos de distintos matices y dimensiones, lo cierto es que la novela corta, a diferencia de la novela tradicional, no atraviesa ni deambula por todas las partes. La novela breve, retomando la analogía del cuerpo, habría sí de atravesar algunos segmentos, pero no trazaría una cartografía del cuerpo de forma amplia, que sí exhaustiva. Habría de centrarse en alguno de estos segmentos y agotarlos, repensarlos, generando trazos de manera elíptica, centralizando, sí, pero en vaivenes que permiten mirar el centro desde distintas aristas.

En este sentido apuntaremos que entonces, si la novela breve acota y centraliza, habla de las micropolíticas. A través del formato de la novela breve se da voz, se ha dicho, a lo local, a los segmentos que conforman el todo. Esto no quiere decir que este mismo segmento no tenga a su vez un centro que lo rijan, pero sí que ha de centrarse sobre esta parte del conjunto. De este modo se agota, en la novela corta, “un núcleo de poder”, desde donde se muestra el

enmarañamiento de todos los segmentos, de todas las líneas, los círculos, los binomios de los que se habló líneas arriba. Si la novela corta, por ejemplo, hablase de tópicos de poder, ya no sería el general, “sino los oficiales subalternos, los suboficiales, el soldado” (228). La novela breve habla mejor de las micropolíticas porque sólo a éstas puede contener en su figura, sólo a éstas puede mostrar desde la rugosidad de su cuerpo. El conjunto, la macropolítica, estará entonces sugerido desde las micropolíticas, desde los tropos tangenciales.

Hacia 1985, según John S. Bruswood, la novela mexicana se encontraba completamente centralizada. La novela rural había prácticamente desaparecido, así como la novela de la Revolución: “Dado este predominio de la capital en el México de nuestra época, parece natural que la novela se dedique casi exclusivamente a la vida en la ciudad” (19). Poco espacio había, como lo hay hoy en día gracias en parte a la novela breve, espacio para historias de provincia, locales, como las de Yuri Herrera, Emiliano Monge, Daniel Espartaco, Julián Herbert, Carlos Velázquez, por mencionar sólo algunos escritores mexicanos del siglo XXI. Creo que hoy podemos decir que gran parte de las historias locales se han gestado en el campo de la novela breve. Hay un movimiento descentralizador en cuanto a la temática –que no al desarrollo– que ha permitido dirigir la mirada hacia otros lugares del país.

Volviendo a la rugosidad de la figura, lo “estriado” del cuerpo -la figura del anciano encorvado-, puede entenderse la novela breve como ese espacio de representación en donde las formas organizan una materia. “Es un espacio intensivo más que expansivo, de distancias y no de medidas. *Spatium* intenso en

lugar de *Extensio*. Cuerpo sin órganos en lugar de organismo y organización” (487).

La analogía del espacio estriado que hacen Deleuze y Guattari respecto al espacio estriado ilumina con relación al secreto que se aborda y se desarrolla en la novela corta: “El espacio estriado, por el contrario, está cubierto por el cielo como medida” (487-488). Siempre habrá algo de difuso en la trama, siempre habrá algo más de *visual* que de visible, en suma, virtual a la manera que lo entiende Didi-Huberman y que abordaremos con mayor profundidad en otro momento.

Así, la novela breve no termina de configurarse por sí misma. Se requiere que el lector identifique ciertas características de los personajes, ciertas acciones, elementos y reconozca los mismos en la realidad. El acto de lectura en la narrativa breve no es más pasivo, sino está en constante diálogo con el presente (Hutcheon 38-39). El lector de la novela breve de los últimos años está, en suma, obligado a agregar valor y sentido al texto en función de la representación de lo que se hace pasar por real, que no es otra cosa que ficción.

1.4 Narrativas del yo en la novela corta: el caso de la autoficción

¿Qué hay de encantador y qué de engañoso en el arte de la narrativa breve? Despierta ciertas sospechas el hecho de que la mayoría de los escritores mexicanos en la última década privilegien en sus publicaciones a la novela breve. Por mencionar algunos, diremos: Verónica Gerber, Daniel Espartaco, Julián Herbert, Valeria Luiselli, Franco Félix, Laia Jufresa, Cecilia Eudave, Mario Bellatin.

La lista continúa y hoy casi es imposible pensar a un narrador sin voltear a ver a la novela corta.

Otro común denominador entre algunos de los escritores mencionados, así como en aquellos en los que se centra esta investigación, es una de las formas narrativas con mayor auge entre el círculo literario de los últimos tiempos, la “autoficción”. Son cada día más las investigaciones, los congresos, los autores que practican la autoficción¹¹, que algunos dicen deriva de la hibridación entre el género ensayístico y el novelístico, y que resulta también de la influencia de algunos otros espacios autobiográficos como la autobiografía, la novela autobiográfica, las memorias, los diarios. Pero, ¿por qué la novela breve ha sido servil con la autoficción? ¿Qué ofrece el género que alberga bien esta tendencia?

Comencemos por definir qué se entiende por el término “autoficción”. En 1977, Serge Doubrovsky (como se cita en Pozuelo 12) introduce el término de la *autoficción* como una categoría de novela:

Al contrario de la autobiografía, explicativa y unificante, que quiere recuperar y volver a trazar los hilos de un destino, la autoficción no percibe la vida como un todo. Ella no tiene ante sí más que fragmentos disjuntos, pedazos de existencia

¹¹ Los estudios sobre la autoficción han proliferado de manera espectacular desde 1980, sobre todo en Francia, donde se han llevado a cabo congresos y compilaciones de artículos dedicados tanto a la literatura como a otras artes (el cine, la fotografía y la pintura). El mundo hispánico cuenta ya también con algunos estudios, tesis y congresos, el último de los cuales se llevó a cabo en la Universidad de Bremen en 2009 y dio como resultado el volumen compilado por Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo, *La obsesión del yo. La autoficción en la literatura española y latinoamericana* (2010), donde por primera vez se incluye a Latinoamérica (Negrete 230).

rotos, un sujeto troceado que no coincide consigo mismo.

Asimismo, podemos recordar las palabras de J. Lecarme, quien en su intento por explicar más a fondo la autoficción diría: “Es en primer lugar un dispositivo muy simple; se trata de un relato cuyo autor narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y cuyo intitulado genérico indica que se trata de una novela” (17). A partir de estas aproximaciones se desprendieron algunas investigaciones que derivaron en otro objeto de estudio, las “figuraciones del yo”, en las que caben obras donde el narrador no siempre se identifica nominalmente con el personaje de la novela, pero que comparte ciertos datos personales con éste; en fin, generó bastos análisis que hoy en día siguen despertando interés entre los investigadores y sigue siendo practicada, como veremos, por algunos escritores del último siglo en México.

Hutcheon comenta que el origen de las auto representaciones, presente en muchas de las novelas modernas, bien podría caer en un intento paródico que pretende enmascarar viejas convenciones muertas desafiándolas, reflejándolas. O bien, se trata de una nueva forma estética que trata de lidiar con la experiencia de vida del hombre de hoy, plantándole cara, a falta de un dios o fuerza sobrehumana que la rija (*cf.* 18-19). El hombre es su propia circunstancia y el eje que gobierna su arte y su verdad. En este movimiento en el que se coloca al hombre en la literatura, quizá, se esconda una suerte de crisis sobre el mundo. Existe un vacío que no puede ser regido en su forma por nada que no sea él mismo.

El narrador de la autoficción ha encontrado un vehículo narrativo eficaz en las páginas de la novela breve. En su afán por recuperar su herencia realista y decir cómo son las cosas, encontró la forma de transmutar el yo del ensayo a la novela y generar con esta mayor certidumbre mimética de la realidad. Un “yo” ensayístico, lleno de confianza, le fue arrebatado al género por los novelistas para crear una ilusión de realidad más apegada a las representaciones hiperrealistas¹².

A través de las narraciones del yo acontece un rompimiento con los arquetipos históricos de la novela, en suma, lo que Adorno alguna vez llamó <<epopeyas negativas>>, obras a las que “no les corresponde decidir si la tendencia histórica que registran es recaída en la barbarie o apuntan a la realización de la humanidad” (48). Está todavía por probarse si este género sobrevivirá y si, acaso, conseguirá ordenar el mundo, su mundo, desde esta instancia narrativa. Lo cierto es que a partir de esta inclusión del narrador ensayístico en la novela se ha vuelto cada vez más difícil identificar, de no ser porque así se anuncia en su portada, una crónica de un ensayo, o un ensayo de un relato. La inclusión de hechos históricos en la novela se complejizó más aún con la puesta en escena de la vida personal del autor.

Para Linda Hutcheon este movimiento, más allá de reflejar un nuevo orden del arte que revela una nueva tendencia en función de la relación entre realidad y mimesis, se trata más bien de una falta de confianza en el orden actual del mundo, un afán por ordenar el caos en el mundo del hombre moderno.

¹² La vuelta en escena del término realidad, a decir de la literatura, debe tomarse no en el contexto de la filosofía, psicología u otras disciplinas, sino sólo para validar lo que se dice textualmente.

En el orden del discurso científico, ha dicho Foucault (*El orden* 30) que la atribución a un autor era, durante la Edad Media, un indicador de su veracidad. “Se consideraba que una proposición venía justificada por su autor incluso para su valoración científica”. Por otro lado

en el orden del discurso literario, y a partir de esa misma fecha (s. xvii), la función del autor no ha hecho sino reforzarse: a todos aquellos relatos, a todos aquellos poemas, a todos aquellos dramas o comedias que se dejaban circular durante la Edad Media en un anonimato al menos relativo, he aquí que ahora, se les pide (y se les exige que digan) de dónde proceden, quién los ha escrito; se pide que el autor rinda cuenta de la unidad del texto que antepone a su nombre; se le pide que revele, o al menos que manifieste ante él, el sentido oculto que lo recorre; se le pide que lo articule, con su vida personal y con sus experiencias vividas, con la historia real que lo vio nacer. El autor es quien da al inquietante lenguaje de la ficción sus unidades, sus nudos de coherencia, su inserción en lo real (30-31).

De alguna manera la presencia del autor articula el sentido, lo contextualiza, lo pone en diálogo con otros discursos para provocar intertextualidad; lo canaliza y conduce a ciertas lecturas, y lo identifica con otras. Pero hoy a la novela se le exige, incluso, que el autor se manifieste por medio de su obra, en el afán de darle al lector materia para asirse a la historia que se le presenta, para pactar con lo real por medio de la vida del autor. El narrador ha echado mano de ciertos recursos reales para hacer fidedigna su historia, para probar su realidad, para decir aquí estoy, esto soy yo y lo que te voy a contar es cierto.

Es importante señalar que, en este ejercicio de auto representación, por muchos datos que el autor comparta con su personaje no se habla de un movimiento fuera de sus intenciones miméticas. No aspira a representar la realidad como es, sino a imitarla, a transmutarla y en todo caso a figurarla. Hutcheon ha reflexionado sobre las intenciones que subyacen en estos narradores “narcisistas”, que aparecen auto representados en ciertas historias, y sobre este tipo de representaciones sostiene que la “metaficción parodia e imita como una nueva forma seria y válida, como una forma dialéctica que intenta sobrepasar. Este movimiento no representa necesariamente un camino lejos de la mimesis”¹³ (25). El arte es siempre ficción que apela a la realidad, por ello debe tomarse con reservas la información que brinda el autor sobre su vida, pues “la literatura mimética siempre ha creado ilusión, no verdades literales, siempre ha echado mano de convenciones sin importar qué ha elegido para imitar, su función es crear”¹⁴ (42).

Estas novelas, si bien apelan la operación de lo “real” proporcionando datos o referentes personales para así “negar” la ilusión de ficción, no dejan de ser, al fin y al cabo, ficción. De ahí que estos referentes, si se quieren “auténticos”, sólo pueden ser juzgados en sus propias dimensiones, en su propio juego diegético. Si se quiere por rebeldía, por poner en crisis los géneros literarios, finalmente el autor juega con estos datos y referencias personales para generar otras posibilidades de ficción. La verdad no tiene ninguna relevancia en el arte, lo que nos lleva a poner al lector de la novela de autoficción, así como de la novela breve, en una

¹³ La traducción es mía

¹⁴ La traducción es mía

postura sumamente crítica, en donde ya no solo es responsable de emitir un dictamen sobre la historia, sino sobre el papel del autor en la misma. Será el encargado de legitimar y permitirle al autor desplegar su juego, de poner límites a la información que pueda abonar o entorpecer al desarrollo de la historia.

Las narrativas breves de hoy, si bien pululan en las librerías, exigen mayor juicio en sus formas. Existe una doble operación que demandan este tipo de textos: por un lado, la cuestión de lo *virtual*, que abordaremos más adelante, y que exige que sea el lector quien infiera estos vacíos espaciales dentro de un texto; por el otro, manejar la información dada por el autor. Existen ciertos códigos que sólo un lector avisado podrá inferir correctamente o podrá interpretar como una parodia de la vida de este. Sin esa información será imposible validar una posible relación entre la representación y la vida del autor, y la operación y juego puesto en escena quedaría vedado. Le corresponderá al lector organizar estos datos y validarlos hasta donde sea posible.

Quizá sea pertinente decir que gracias a la autoficción aquellos “umbrales” de Genette tengan hoy mucho mayor relevancia, pues el lector, al querer validar la información que se le ha dado sobre el autor, pasará a otras plataformas para validar que lo que se le ha dicho que es el autor/personaje sea cierto. Recurrirá el lector, con suerte, a entrevistas, a libros que hablen sobre el autor, a páginas web que digan si es verdad o no que dicho autor ha nacido en Chihuahua, por decir algo. El papel del lector se vuelve coproductor del sentido, y estas formas de narrar, acaso “forzadas a llamarse narcisistas, introvertidas, introspectivas, autoconscientes”, sugieran un fuerte deseo de mantener la crítica como un

dominio separado, un desentendimiento de la crítica y una apuesta por una literatura más libre en su producción y su gesto mimético.

En las páginas de la novela breve ha sido común entonces, al privilegiar estas formas de enunciación, encontrar historias individuales, muy personales, que apelan a una suerte de autobiografía novelada, y que aspiran a encontrar en sus historias el valor de lo universal. Partiendo de “sus historias”, reexaminándolas, recurriendo a artificios como la memoria, cotejando su propia historia de vida habrán de dejar ver un universo más grande que el que representan desde sus cortos dominios diegéticos. La autoficción funciona aquí solo como una más de las funciones primarias del ser humano, que apuntalan a representarse desde una novela de corta extensión, y acaso sea tan practicado al caer en la cuenta de que “ya que toda la ficción es una especie de parodia hacia la vida, no importa qué tan verosímil pretenda ser; la ficción más auténtica y honesta bien podría ser la que más libremente reconoce su ficcionalidad”¹⁵ (49).

Para iluminar lo que se ha dicho a propósito de la autoficción y la novela breve, mencionaremos algunos libros de escritores mexicanos, publicados en los últimos años, en donde el autor se hace presente en su diégesis y en donde muchas veces aparece el oficio de escritor representado. En Daniel Espartaco Sánchez, si bien no existe un reconocimiento nominal, sí hay referencia a su oficio y a sus datos biográficos: “Cogió unas hojas del escritorio y las leyó en voz alta. Eran parte del libro de historias que escribía gracias a una Beca del Centro Mexicano de Escritores” (*Autos* 119). Con Valeria Luiselli, narradora y ensayista, sucede un ejercicio similar: las referencias biográficas están presentes a lo largo

¹⁵ La traducción es mía

de su libro *Los ingravidos*: “Trabajaba como dictaminadora y traductora en una editorial pequeña que se dedicaba a rescatar <<perlas extranjeras>> que nadie compraba” (11).

Si bien, en los casos presentados el detalle nominal vela y mantiene en misterio al lector respecto a si se trata o no del autor, en el último libro de Verónica Gerber, al llegar casi al final de la historia, es revelado su nombre en una de las misivas que le es enviada: “Querida Verónica: yo decidí cambiar el tema de mi tesis. También escribí una ponencia sobre acrósticos. Te puedes llevar el telescopio, si quieres. Es extraño pero no sé cómo llegó a mi casa” (140). Lo mismo ocurre en la interesante novela de Franco Félix (17), ganadora de un premio de crónica¹⁶, en donde se hace presente así, al recibir un correo electrónico: “Que tal Franco. todo ese rollo de Kafka te lo podría decir es mi abuelo por que mi mama no sabe nada al respecto salvo que es un pariente lejano” (*sic*).

A partir de lo expuesto se puede decir que algunos de los escritores de hoy, a través de su obra y bajo el formato de la novela breve, están colaborando de su propia construcción de la imagen pública. ¿Qué los empuja a hablar del oficio, a aparecer en sus propias historias? Una de las hipótesis que planteamos es que la globalización y la cultura de masas, aunado a un exagerado y desbordado uso del registro personal de sus vidas a través de distintas vitrinas, está tendiendo a mecanizar una operación de auto representación en función de la producción literaria de cierto mercado. Estas propias alusiones a su oficio y vida se presentan

¹⁶ El reconocimiento nominal del autor en un libro tiende a confundir los géneros. Algo que funciona como una novela se “vende” a la crítica como crónica, como ensayo. Casos como estos hay varios: ya hemos referido el caso de la novela breve de Álvaro Enrígue, *Hipotermia*, que circula como un libro de cuentos.

con mayor frecuencia y comienzan a cansar hasta a sus algunas veces defensores. Hace unos meses Manuel Alberca, quien abonó al concepto de “pacto ambiguo” en la literatura autobiográfica, alzaba la voz para decir: “Me cansa ya la autoficción, los años empiezan a darme una visión más seria de la literatura”.

Las sospechas de que la literatura de autoficción es una fórmula que comienza a estancarse preocupa a aquellos que encontraron en esta una forma de narrar que favorecía la introspección y la experiencia de vida, sin aquella rigidez que exigieron alguna vez las novelas clásicas, donde la acción era un bastión importante que no permitía las digresiones que permite un yo autobiográfico, en cuyo centro se rige la historia.

Si bien, la operación resulta ya cansada para algunos, en su defensa diremos que en su justo momento¹⁷ permitió el uso de nuevas formas, de nuevos mecanismos narrativos que favorecieron, legítimamente, las dimensiones de la novela breve. Quizá nuestras sospechas de que elementos que vemos con mayor frecuencia en la novela breve¹⁸, como lo son la reexaminación de un suceso, las digresiones de la memoria hayan encontrado en la autoficción un conducto para discurrir en reiteradas ocasiones sobre el mismo evento. Y al ser la reexaminación una facultad de la instancia narrativa autobiográfica encontró en las dimensiones de la novela breve el espacio perfecto para no agotar ni volver cansado el recurso.

Otros apuntan que la autoficción llegó en un momento en que se ponía en crisis la novela encerrada en su pura ficción, de manera que la instancia narrativa

¹⁷ Algunos de los autores más citados de la autoficción en su primera etapa son Coetzee, Philip Roth, Enrique Vila-Matas.

¹⁸ En el capítulo que refiere a Espartaco abordaremos con mayor profundidad el papel de la reexaminación en la novela breve.

del yo, su cercanía con la historia, le permitió nuevos aires “realistas”, una frescura que no se encontraría en *Netflix* ni en las salas de cine. Además, permitió nuevas perspectivas, nuevas voces, historias en donde las minorías y los puntos de vista subjetivos tuvieron espacio:

La transición a estadios de exploración personal, autoconocimiento y autoanálisis se da de manera abrupta a mediados del siglo pasado, cuando la homogenización cultural convocó a la libre expresión y a la liberación de ataduras sociales mediante movimientos que dieron voz a sectores oprimidos (mujeres, homosexuales y otros grupos subalternos). De este modo, se da un salto cualitativo marcado por un cambio de enfoque: los escritores se vuelcan sobre sí mismos preocupados más por su ser en la escritura y en la cultura que por interpretar la historia o justificar su actuación dentro de ella (Negrete 227-228).

Si la autoficción se ha encontrado cómoda en los terrenos de la novela breve también es porque, como hemos visto, en estos espacios, privilegiados por esta voz, tienen lugar esas historias locales, casi personales, que aspiran desde su corto espacio a ser expansivas, universales: “el abandono de la narración omnisciente en favor de la primera persona, el relato de lo cotidiano, la democratización de la palabra, es decir, la inclusión de las voces de minorías, así como la exaltación del cuerpo y la sexualidad” (228). Novelas de narradores de la autoficción han dado cuenta de los conflictos derivados del narco en la provincia: *Autos Usados* (2012), de Daniel Espartaco Espartaco; *Canción de tumba* (2011), de Julián Herbert; *Juárez Whiskey* (2013), de César Silva Márquez; otras han

hablado hasta de los parientes de Kafka en Hermosillo, Sonora, como lo hizo Franco Félix; otros del oficio del escritor y lo frustrante que puede llegar a ser el oficio, como hizo Josefina Vicens con *El libro vacío* (1958).

Si la novela breve ha cobrado la fama que ha cobrado en los últimos días, mucho se lo debe a la autoficción. Muchos de los artificios que destacamos hoy y que reconocemos como propios de la novela breve se los debemos a este narrador que da cuenta de sí mismo, y que echa mano de: “la oralidad, la narración interior, el empleo de otros géneros y discursos, cartas, diarios, ensayos, fotografías [...] la metalepsis, el autocomentario [...] la intensificación de la manipulación del orden cronológico, los cambios de focalización” (Negrete 233). Pese a todo esto, también es cierto que falta probar, y eso sólo se sabrá con el tiempo, si el caso de la novela breve no caerá en lo mismo que han caído algunas novelas de autoficción, en una maquinaria que termine agotándose, y que luego se abandone por esos muchos que están sobre ella porque es la moda, porque es la tendencia de consumo.

Si la novela de autoficción en México quiere salvarse, tendrá que dejar de hacer alusiones innecesarias al oficio del escritor, a esa puesta en escena que para nada contribuye ni complejiza el problema de la identidad del narrador, del papel del escritor en la representación del personaje. Abusar del recurso ha llevado a llamar estas narrativas, al menos a decir de Hutcheon, “narcisistas”. Mejor llamarles autoconscientes, que den cuenta en sí mismas de una operación que contribuye a sacar al escritor de su burda representación frente a una máquina de escribir mientras fuma Delicados.

Seguro resulta tentador jugar en el campo de la autoficción y hacerlo, como hemos mostrado se hace regularmente, desde los terrenos de la novela breve. Si la novela breve ha sido noble al permitirle la salida a nuevas temáticas, nuevas voces, y por qué no decirlo, nuevas formas de estructurar las historias a través de la autoficción, también es cierto que resulta peligroso hacer de estas formas una patente, explotarlas y hacer girar el consumo en torno a ella. Si ya permitió la salida a una crisis de representación, en su debido momento, se le debe dar las gracias y dar vuelta a la página. No abusar del recurso, no contaminar el consumo.

1.5 Narrativas del desencanto social en México

Hemos comentado antes que gran parte de la literatura mexicana es subvencionada. Algunos académicos suman esfuerzos para promover a aquellos que no han sido privilegiados por las instituciones. El libro *Desde afuera: Narrativa mexicana contemporánea*, ha dicho Isabel Peláez (2008), es una muestra de esos primeros esfuerzos por distinguir la literatura del Norte: “hecha desde el centro del país, para abordar la eficacia literaria de escritores que no gozan de la bendición institucional, como son, por ejemplo, Rafael Pérez Gay, Leonardo de Jandra o Ricardo Elizondo, entre otros” (21-22).

Como esta cita demuestra, en México para ser escritor se necesita –o al menos se tiene la impresión de tal cosa– “una bendición”. ¿Pero se trata realmente de tal cosa?

El exceso de “bendiciones institucionales” ha vuelto a muchos escritores máquinas de producción que, para seguir recibiendo apoyos o vivir de la literatura,

escriben como si se tratara de una carrera contra el tiempo, de un oficio maquinario. Si bien, las subvenciones del Estado o el mercado literario permiten la digna práctica del cada vez más escaso oficio del escritor, muchas veces esto conlleva a la producción de mamotretos acompañados por la demanda de la industria editorial, que no la intelectual o artística. No es raro ver en las librerías cuatro o cinco libros del mismo autor publicados en un marco de tres años. Los tiempos de este tipo de literatura son los tiempos del consumo.

Continuando con esta la compilación de Nora Guzmán, que trata escritores del norte del país¹⁹, echaremos un vistazo al índice de esta compilación de estudios críticos. En una breve inspección, seleccionamos tres títulos: “La **frontera**²⁰ en Callejón Sucre y otros relatos de Rosario Sanmiguel”, “¡Nada como matar a un hombre! La semántica de la **violencia** en *Nostalgia de la sombra* de Eduardo Antonio Parra” y “El poder como génesis del **asesinato** político: *Un asesino solitario* de Élmer Mendoza”. Si la narrativa del norte un día se distinguió o persiguió motivos como el asesinato, la violencia y la frontera, previamente recogidos de los títulos de este conjunto, hoy ya no podemos decir que estos tópicos sean una característica propia de la literatura nortea. Tampoco un sello distintivo de los llamados por Guzmán “Estados del Norte”. Si así fuera, todo aquel que no sepa que Yuri Herrera es de Actopan, Hidalgo, o que Emiliano Monge es de la Ciudad de México, no encontraría en ellos otro gerundio que los describiera mejor que “norteaos”.

¹⁹ De donde es originario uno de los autores de nuestro corpus de estudio, Daniel Espartaco Sánchez (Chihuahua).

²⁰ Las negritas son nuestras.

En su artículo, Peláez sostiene que “Desde aquellas primeras indagaciones, el crítico nos da cuenta de la presencia de una escritura norteña con gran fuerza estética que intenta buscar una identidad propia” (22). Volvemos a lo mismo: *Trabajos del reino* (2009) de Yuri Herrera está plagada de esa “estética que intenta buscar una identidad propia”. Hay cantinas, fronteras, asesinatos, violencia. Todo eso, escrito desde el centro. En Emiliano Monge (2012) hay asesinatos, violencia. También escrita desde el centro. Y lo mismo pasa con Juan Pablo Villalobos y Antonio Ortuño, en cuyas novelas breves *Fiesta en la Madriguera* (2010) y *Recursos Humanos* (2007) está presente la violencia y el asesinato como temática y como propuesta estética y discursiva. La literatura de violencia, frontera y asesinatos no es ya propia -o quizá nunca lo ha sido ni lo será- ni un rasgo particular de la literatura “norteña”.

A propósito de esto, y para citar a uno de los escritores a los que nos interesa estudiar, Ricardo Viguera-Fernández (2015) sostiene que Daniel Espartaco ha dicho que la literatura de César Silva “se adscribe al reto de la literatura chihuahuense del futuro: la odisea del ciudadano común que tiene que aprender a vivir, y sobrevivir, en una ciudad convertida en escenario dantesco y hostil” (Viguera 352). A decir de estas palabras, Daniel Espartaco parece en sintonía con Guzmán: crear una literatura del Norte es crear una literatura cuyos escenarios son “dantescos y hostiles”. Sin embargo, tampoco para Daniel Espartaco estos escenarios son propios del norte, pues ha situado sus novelas en el norte (*Autos Usados*) y en la Ciudad de México (*Memorias de un hombre nuevo*). En perspectiva, puede observarse que ambas obras del mismo autor comparten motivos como la violencia o los lugares vacíos, desocupados, el

narcotráfico: “Era común ver las camionetas *pick up* dejar a toda velocidad una estela de versos con las gestas de pistoleros famosos o traficantes de droga” (*Autos Usados* 15). Y en *Memorias de un hombre nuevo*: “¿No has pensado en regresar al Distrito Federal? –le dije. –En todos lados es igual. A veces pienso que ya no reconozco este país” (105).

Como hemos demostrado, los temas que antes eran propios del norte, como la violencia o el narcotráfico, hoy ya no lo son más. La violencia ha desconocido las fronteras y hoy podemos decir que en la literatura mexicana existe una homogenización de la violencia como temática y como estética. No hace falta ser ya del norte, del sur o del centro para dar cuenta de una problemática nacional que nos achica el presente, que comienza a medir nuestro tiempo.

Vigueras-Fernández dijo en 2015 sobre la literatura de Juárez: “vive un auge criminal, en poesía, cuento, teatro y novela, porque la ciudad se ha convertido en un inmenso escenario de *grand guignol* [los autores] abordan con pesadumbre el hecho de vivir en y sobrevivir en Ciudad Juárez” (353). Esta misma cita, hoy, puede hablar bien no sólo de Juárez, sino, por ejemplo, de Ecatepec, Uruapan o Acapulco. Los estados de México comienzan a ser presentados bajo una hegemonía estética, en donde el narcotráfico y la violencia parecen estar ya como una puesta natural. Sobre la violencia y el horror en la literatura de Yuri Herrera y Juan Pablo Villalobos, Paulina del Collado ha dicho que la violencia “en estas narraciones es un contexto *a priori*, una circunstancia que ya es parte de la diégesis creada, nada más que una escenografía en espera de sus actores” (362).

La violencia que ha azotado al país en los últimos años ha sido histórica. Una cita de Walter Benjamin (*Para una crítica* 43) parece iluminar sobre el proceso que atraviesa hoy en día la literatura en México, en donde lo humano parece desprenderse de la realidad del hombre:

ni a la mera vida que posee, ni a cualquier otro de sus estados o cualidades, y ni siquiera a la unicidad de su persona corporal. Por más sagrado que sea el ser humano, no lo son sus condiciones o su vida corporal que sus semejantes convierten en tan precaria.

No existe ya un respeto ni un culto por la vida. La muerte está sobre el derecho a la vida y ya no existe un Estado de derecho –mientras que sí un derecho de Estado donde se legitima la violencia– que garantice el bienestar mínimo del hombre. La violencia está lejos de un contexto ético y la relación entre justicia y derecho nunca ha estado más distorsionada. Si el militarismo fue el impulso de utilizar de forma generalizada la violencia como medio para los fines del Estado, hoy en día esa autoridad ha quedado rebasada, o está coludida, o emplea la violencia contra su pueblo.

Ha dicho Benjamin que “se dirá que un sistema de fines de derecho no logrará sostenerse allí donde fines naturales puedan ser perseguidos de forma violenta” (26). Y en un país en donde no se pueden satisfacer las necesidades básicas no hay lugar para una violencia en el contexto ético al que alude Benjamin. La violencia como medio o funda derecho o lo conserva. Y de no ser así, renuncia a su validez: “De ello se desprende que, en el mejor de los casos,

toda violencia empleada como medio participa en la problemática del derecho en general” (32-33). Así, “todo fin natural de las personas individuales colisionará necesariamente con fines de derecho, si su satisfacción requiere la utilización, en mayor o menor medida, de la violencia” (26).

El Estado entonces, al ser fundador del derecho, se ha convertido en el administrador de la violencia. El derecho de Estado de invadir con militares las calles durante el sexenio de Calderón, se convirtió en un estado natural de nuestros espacios públicos. Se convirtió en el día a día de todos los mexicanos, en el norte, en el sur, en occidente y el noreste. A propósito de este fenómeno, uno de nuestros autores ha dicho:

La literatura que no ha nacido aún es aquella de la vida cotidiana durante el sexenio de Calderón, la que debería contar cómo se vivía bajo el terror, el miedo, cuál era el estado general del alma de las personas que, al meterse a la cama, escuchaban disparos durante toda la noche, que al transitar al trabajo vieron innumerables veces los cercos policiacos y sabían que alguien acababa de ser ejecutado ahí. (*Como se cita a Espartaco en Viguera-Fernández 353*).

La violencia que se vivió en los espacio públicos y privados fue atroz. Líneas antes repasábamos cómo, a decir de Viguera, la nota roja en el día a día impide hablar de otra cosa en cualquier género del arte. Ya estamos viendo cómo esa ola de violencia ha llenado las páginas de los novelistas más sobresalientes del país en estos primeros años del siglo XXI: Yuri Herrera, Emiliano Monge, Daniel Espartaco, Antonio Ortuño, Juan Pablo Villalobos.

Al aludir a la literatura de violencia, a menudo se ha hablado –o así ha tenido que ser– de la mal llamada “narconovela” y mejor llamada “novela con tema del narco”. Que si es poco ética, que si es una moda, que se explota como estrategia editorial, en fin. Sobre este fenómeno, Daniel Espartaco alguna vez dijo que:

Una narconovela para ser buena tendría que tener la extensión de *Guerra y Paz* y mostrar lo intrincado de las relaciones del narcotráfico con el poder, y qué repercusión tendría ésta en los personajes. Los escritores de narcoliteratura escriben sobre capos y eso ya lo hacen mejor los narcocorridos. Además, me parece oportunista dejarse llevar por las modas. (Como se cita a Espartaco en Viguera-Fernández 353).

Si bien, existe una visión de esta literatura como oportunista, a decir de Espartaco, vale aquí hacer la diferenciación entre la narconovela y la novela con tema de violencia, en la que algunas veces se alude al narcotráfico en su trama. Creemos que esta puede ser una pista para una aproximación de las obras de las que aquí nos compete hablar, pues a nuestro parecer, la novela con tema de violencia que invoca la presencia del narcotráfico cada vez con mayor naturalidad, parece ejercer una crítica interesante y parece encontrar en los medios de la novela breve una plataforma de resistencia y consciencia, y a decir de Paulina del Collado “la literatura empleada de ese modo, significa un espacio de constitución de un discurso alterno, es decir, un lugar al margen de la oficialidad” (358).

La narconovela ha sido criticada y menospreciada por abordar la temática del narcotráfico desde aristas poco propositivas, que poco problematizan y abordan el tema de la violencia en el país, poco críticas de su entorno social e histórico, sensacionalistas o con un interés creativo que no es otro que el comercial.

Acaso este tipo de textos han sido criticados por crear falsos héroes, héroes que representan una violencia mítica como si fuesen mismos dioses. Sicarios y narcotraficantes que no temen echar mano de un arma para terminar con quien se interponga en su camino, y no sólo con ellos, sino con quien se les atravesase en un mal momento. Para este tipo de entes la violencia “no es medio para sus fines, apenas si puede considerarse manifestación de sus voluntades. Es ante todo manifestación de su existencia” (Benjamin 39). Se es violento porque es un reflejo de su poder, un capricho, un orden de su realidad. Estas narconovelas, que las más de las veces han terminado en series de televisión, han creado un culto por un personaje de la sociedad que es más por encima de los otros, y que, a decir de Benjamin, “precisamente a ese héroe y esa violencia de derecho quiere actualizar el pueblo aún hoy cuando admira a los grandes malhechores” (39).

La literatura de violencia para ser crítica, dijo Espartaco, debe dar cuenta de las relaciones entre el poder y el arte, pero también dejar de representar héroes al estilo de la épica, llenos de gloria, invencibles. También aquellos cubiertos de escapularios, protegidos por la Virgen de Guadalupe o el Santo Niño de Atocha. Sobre la relación entre la violencia y la religión Walter Benjamin dijo: “Yerran [...] aquellos que fundamentan la condena de toda muerte violenta de un hombre a

manos de otro a partir del mandamiento. Esto no representa un criterio para alcanzar un veredicto, sino una pauta de comportamiento para la persona” (42).

En el caso de Yuri Herrera en *Trabajos del reino*, existe una aproximación a la temática en el sentido en que Espartaco considera que la literatura de violencia puede ser crítica. El artista, protagonista de la novela de Herrera, luego de ver lo que ahí ocurre “sentía la necesidad de no permitir que sucedieran más cosas sin que metiera las manos” (Herrera 104).

Si bien, no se oculta esta realidad ni se deja de representar, es crítica y complejiza en su representación para hacer una crítica desde ahí. Juan Pablo Villalobos también lo ha hecho desde la ironía en *Fiesta en la madriguera*: “En realidad hay muchas maneras de hacer cadáveres, pero las que más se usan son con los orificios. Los orificios son agujeros que haces en las personas para que se les escape la sangre” (20), o al decir el narrador: “Los mexicanos no usamos cestas para las cabezas cortadas. Nosotros entregamos las cabezas cortadas en una caja de brandy añejo” (42).

Sabemos que “el sentido del humor es un recurso [...] para abordar el tema prescindiendo del amarillismo y el hiperrealismo con el que se ha abordado el problema” (Del Collado 375), pero también se ha hecho desde el lenguaje, como Antonio Ortuño: “Digo: esta es la historia de mi odio, la purga de mi corazón, el salario del asco y el miedo. Digo: esta es la noche propicia para quemar el automóvil del príncipe Constantino” (21). O desde la que propone Emiliano Monge, una representación de la violencia sin ironía ni humor, cruda sin más: ““¡Les dije que se callen!, insiste enfurecido, zarandeando a uno de sus perros por la nuca y golpeando a otro en el hocico” (103), y Yuri Herrera en las primeras líneas de la

aludida novela, cuando es testigo de una riña entre un borracho y el “Rey”: “Le acercó la pistola como si le palpara las tripas y disparó. Fue un estallido simple, sin importancia. El briago peló los ojos, se quiso detener en una mesa, resbaló y cayó. Un charco de sangre bajó su cuerpo” (12).

Como hemos repasado, existen diversas maneras de tratar una realidad con este tipo de escenarios cada vez más naturalizados, cada vez más genuinos. Desde la ironía, desde el lenguaje, desde la crudeza ineludible de la violencia. La capacidad crítica no está solamente en la representación de los capos, sino en lo visible y lo invisible del lenguaje escrito, en su relación con los demás personajes, en su concepción del mundo.

Si la literatura de violencia se ha instalado entre nosotros en los primeros años del siglo XXI, acaso involuntariamente, acaso con cierta voluntad de crítica ineluctable, debemos abonar a una construcción del presente como posibilidad crítica desde la dimensión de la novela breve, o de cualquier género o subgénero literario. Si bien estamos cerca del acontecer histórico –pues no hemos terminado de ver el ocaso de la triste y violenta realidad nacional que nos ocurre– debemos hacerle un frente sensible, inteligente y que por mucho que el futuro apremie, no debe dejar de detenerse por momentos para mirarse a sí mismo.

1.6 Literatura con tema del narcotráfico en las páginas de la novela breve

Durante los primeros años del siglo XXI la novela con tema del narcotráfico ha cobrado presencia en las páginas de la novela breve. Su reconocida etiqueta de “género de moda” le ha valido crítica que versa alrededor de si la novela breve

está auspiciando servilmente la explotación de temas nacionales que se han vuelto sensacionalistas. Para plantear una propuesta crítica es necesario hablar de la configuración de la novela breve que conocemos hoy, sus defectos de fábrica y cómo su artefacto genérico funciona como dispositivo de valor de cambio, así de cuáles son los riesgos e implicaciones de este fenómeno de la cultura.

En las páginas de *El alma y las formas*, Lukács (2013) critica con firmeza los propósitos de la novela breve al calificar que esta rebasa las posibilidades del género; explicamos: si bien, el desarrollo de sus temas es “más fino, más profundo, amplio y potente que los que tenían su lugar en la forma de la narración [...] estas novelas cortas son menos profundas y finas de lo que fueron las simples narraciones viejas” (124). Por paradójica que esta cita resulte, Lukács apunta hacia una falta de reflexión que le va en su propia forma al subgénero. La corta dimensión de su génesis, si bien focaliza, provoca que los temas no lleguen a ocupar la justa medida que demanda un episodio de la vida humana. En sus palabras, “el tipo de forma de la novela dependerá, en gran medida, de si el alma del personaje principal es ‘demasiado estrecha’ o ‘demasiado amplia’ en relación con la realidad” (Lukács, *Teoría* 9-10). Lo que algunos críticos encuentran como fortaleza del género, la reexaminación temática, la focalización de un personaje y la búsqueda de una forma lingüística, otros, como Lukács, ven en esto un déficit:

[...] un nuevo género artístico que es un contrasentido –como todo género creado por el desarrollo moderno–, un género cuya forma es la ausencia de forma. Pues

lo que se puede conseguir de este modo no son más que algunos episodios de una vida humana (*El alma* 124).

Lukács menciona en estas mismas páginas que Keller le aconsejó a Storm, a propósito de su obra, “que no simplificara tan intensamente sus materiales, que no prescindiera de tantos elementos, que no se distanciara tanto, con objeto de que esos materiales, en su ampliación natural, pudieran dar de sí novelas” (123). En suma, Lukács y alguna parte de la crítica ha pensado que lo que hoy conocemos como novela breve parte como un género a medias, que surge como expresión de la clase burguesa, que no busca la belleza, sino que sólo es parte de un sistema mercantil que produce y satisface cierta demanda; o que surgen como un reflejo de un mundo que se ha desintegrado, y cuyo problema central reside en “la necesidad de que el arte abandone las formas cerradas que nacen de una totalidad de ser completa, que el arte ya nada tenga que ver con un mundo de las formas inmanentemente completo en sí mismo” (*Teoría* 14-15).

El arte en tiempos modernos tenía la enmienda de mostrar que toda obra de arte que se jactara de serlo debía existir por sí misma, que no *el arte por el arte*, “porque el interés de la colectividad, por la cual se produce todo, exige que el trabajo se haga como si no tuviera ninguna finalidad fuera de sí mismo” (*El alma* 98). En cierta medida se apelaba por una obra que no tomara en cuenta el mercado como condición, sino que circulara libremente, sin atavíos políticos ni económicos.

Dicho esto, surge la pregunta de si verdaderamente la novela breve está siendo utilizada como un producto cuyo valor de uso se alejó de la sensibilidad, de

los fines del arte, de ese arte, y ahora sirve sólo en sus propios términos como valor de cambio, como parte del sistema de entretenimiento y enajenación, que no se preocupa por profundizar excesivamente ni de producir “arte”, sino que se ocupa de tópicos de interés social pero no los agota, los merodea con comodidad, con cierta fatiga e indiferencia. Si así fuera, es justo decir que no sólo la novela breve está poniendo en juego sus posibilidades críticas y artísticas sino también su potencia como mecanismo para la memoria colectiva: si la novela breve está sirviendo de receptáculo de una temática como lo es el narcotráfico, de una problemática social tan delicada, es propio preguntarse cómo en este dispositivo literario se juega la banalización de una tragedia nacional a partir de su explotación comercial.

En su ensayo “La resistencia a la memoria: los usos y abusos del olvido público”, Andreas Hyssen (49) sostiene que “en la cultura contemporánea, tan obsesionada con la memoria y el trauma, el olvido tiene mala fama. Se lo describe como una falla de la memoria: clínicamente como disfunción”. Mientras el olvido no es un tópico del que se hable en congresos, aulas o academias, la memoria está siendo un tema del que no sólo la crítica se ha ocupado, sino también el arte, concretamente la literatura, la novela breve.

Nos compete hablar aquí no de la teorización de la memoria del narcotráfico, sino del consumo de esta. La novela breve ha permitido, dado su corta extensión, hablar desde distintas aristas y observar el despliegue de este tema a partir de varias plumas, pero ha hablado mucho, y de manera dispersa. Por otro lado, al mismo tiempo que en la literatura breve se habla de cárteles en el

norte de México (Yuri Herrera, Élmer Mendoza, César Silva Márquez), surgen sin parar series, telenovelas, películas y música con esta temática.

La propagación de este tema en los distintos formatos de entretenimiento se ha popularizado al punto de que se ha llegado a someter a discusión el hecho de que las narconovelas sean un subgénero literario. Y aunque no nos interesa en este ensayo decir si esto es o no un hecho, habremos de suscribir en que este tipo de narraciones son “obras literarias que recogen de manera central o parcial la producción, distribución y consumo de drogas” (como se cita a Fuentes en Santos, 10), y que poseen, de acuerdo con Santos, Mejías y Urgelles (10-16) ciertas particularidades:

a) *estilística gore*, que consiste en la representación explícita de la violencia que se utiliza para describir los crímenes vinculados al narcotráfico”;

b) *territorio del narco*, donde “las organizaciones criminales vinculadas al tráfico de drogas se sitúan en espacios geográficos precisos: fronteras territoriales y simbólicas en las que se articulan las asimetrías sociales”;

c) *Sujetos y actores: personajes violentados en la maquinaria del narcopoder*, es decir, “presencia de “capos poderosos, sicarios, víctimas de la industria, narradores o personajes secundarios comparten una cualidad: todos son, por lo general, sujetos subalternos”;

d) *Atemporalidad circular: la rueda*; “la caída que muestra esta condición circular es peculiarmente extrema. Los poderosos surgen de la miseria y, luego de un breve período de poder, regresan a ella”;

e) *Estética traqueta*, en la que “los personajes de los capos, sus familias y sicarios presentan como condición invariable la ostentación del dinero, un exhibicionismo de lo que ganan”;

f) *El letrado y el subalterno*; “voces confrontadas Un rasgo básico que complejiza el universo ficcional presentado por estos relatos es el tenso encuentro de un letrado con los no letrados en este tipo de novelística”;

g) *Deslegitimidad del Estado y la nación criminal*; “El Estado, sus personeros y sus instituciones son puestos en jaque por la narcoliteratura mexicana y colombiana. Policías ineficientes, militares torturadores o asesinos, gobernadores y políticos corruptos circulan impunemente por esas páginas”;

h) *Pacto de lectura*, “De acuerdo con los lineamientos que establece la pragmática literaria, toda obra de ficción propone un determinado contrato de lectura con su público, un pacto que puede implicar una relación de complicidad, distancia o pedagogía según sea su propósito”.

Planteadas las características formales de las novelas con tema del narco, nos parece importante decir que la sobreexplotación de este tema en los últimos años ha impedido que se haga crítica y memoria, y que más bien se haga trama y emoción. Si la memoria se considera crucial para el enlace social y cultural de una sociedad, se corre el riesgo de trivializar tanto este asunto que no pueda reflexionarse -al menos desde el dispositivo de la novela breve- sobre un problema tan importante, pues “la ironía de este contrapunto de memoria y olvido obviamente radica en que, cuando ciertas memorias, incluso las ‘correctas’, se

codifican como consensos nacionales y se convierten en clichés, [...] emerge una nueva amenaza para la memoria” (82).

La memoria hoy, a decir del tema del narcotráfico, no madura. Todo se recuerda a manera de anécdota y luego va a las estanterías, se vende, se compra y entretiene por un lapso de dos horas. Si bien, no olvida, pues su contante producción agota el suceso, lo reescribe y exhibe, no lo procesa. Se ocupa de trabajar al ritmo de los medios masivos de producción, como la prensa, como los noticieros de televisión, como la realidad.

En uno de sus artículos sobre el narcotráfico y la literatura, Joachim Michael menciona que un reportaje publicado por el periódico La Jornada de Aguascalientes, en el 2009, es uno de los estudios que muestran esta tendencia al alza en el consumo de libros con temática del narco:

El reportaje analiza el consumo actual de libros. Enfocando el caso de la ciudad de Aguascalientes, relata que los “narcolibros” –que incluyen novelas e investigaciones periodísticas y documentales sobre el narcotráfico– representan aproximadamente un 40 por ciento de las ventas de libros en este momento (como se cita a González en Michael 53).

Para seguir sobre esta línea, me permito tomar de la reseña sobre literatura y narcotráfico de Spiller las palabras de Rafael Lemus, sólo para exponer algunas de las posturas críticas sobre la literatura con tema del narcotráfico: “ésta es prerrogativa de escritores del Norte, que ‘vivirían del narco’ para escribir, y que es una producción literaria de moda que se basa, más que en la calidad, en la

cantidad, llenando ya los escaparates de las librerías” (como se cita a Lemus en Spiller 9).

Lo cierto es que, debido a los alcances de esta problemática social y política, el narcotráfico ha ocupado mesas de debate en congresos, libros de novelistas mexicanos, crónicas, ensayos, hasta el punto de que para algunos se ha constituido un nuevo género, a debatirse, que llegó para quedarse. El consumo de esta, como hemos dicho líneas arriba, se ha disparado.

Hyssen argumenta que “el fetichismo del consumidor equivale al olvido, y ha perfilado la idea en general negativa y crítica acerca de la nostalgia en la cultura contemporánea del consumismo” (50). El impulso comercial y el consumo desmedido del tema llega a terrenos peligrosos, corre el riesgo de “pasar de moda” y entonces la temática se desplace hacia otros lares, para olvidarse, en un sistema en donde “el capitalismo explota y comercializa incluso aquello que se requiere para resistir al olvido, a saber, la memoria misma” (51).

Si Georg Lukács vio venir en el formato de la novela breve las consecuencias de su forma fue porque esta no puede captarlo “todo”, y porque a su parecer, el género ha surgido de una configuración burguesa de la vida, cuya fachada esconde la negatividad de esta:

La diferencia de extensión entre la novela corta y la novela es sólo un símbolo de la diferencia verdadera [...] un símbolo de que la novela da la totalidad de la vida incluso por el contenido, situando el hombre y su destino en la plena riqueza de un mundo entero, mientras que la novela corta lo hace sólo formalmente, mediante una configuración tan intensamente sensible de un episodio de la vida que junto a

su capacidad de captarlo todo, las demás partes de la vida se hacen superfluas (*El alma* 124).

Si la novela breve está volviendo “superfluas” ciertas temáticas es porque como género no ha logrado salirse de las formas de producción que han tentado a las productoras de cine y televisión, lo que ha llevado a afirmar que esta memoria “manipulada” se atribuye al manejo mediático. El excesivo discurso y su masiva circulación pueden favorecer las condiciones para crear una forma de olvido: “un ‘no querer saber’ [que] ocurre cuando el enfoque intenso hacia memorias del pasado llega a obstaculizar nuestra imaginación del futuro y crea una nueva ceguera en el presente” (Hysen 82). Con esto queremos decir que la exagerada circulación de la novela con temática del narco se ha producido con tal estridencia que a muchos ya les provoca hastío. No sólo la vida nos recuerda que estamos a merced del crimen organizado: las teleseries, el cine, la música, la prensa y la literatura no pueden sino hablar de ello que, por todos lados, es cosa del día a día.

El narcotráfico comienza a apropiarse de las formas de expresión, y comienza a instalarse a sus anchas por todos lados. La literatura breve ha sido el vehículo de la temática del narco: la literatura no ha podido escapar, a decir de este comienzo de siglo, de los mismos tópicos que ocupan los medios de comunicación, lo que la ha vuelto plana, repetitiva y moderna.

Tampoco sería justo decir que el género de la novela breve, todo él, nos priva de dar cuenta de las condiciones y problemáticas sociales, o que es sólo un instrumento que es puro olvido en potencia. Pero es cierto que palabras como “Narconovela”, para referirse a la novela con temática del narcotráfico, no ayudan

a crear una crítica que a las novelas abordan una realidad nacional. Hacer de una temática un género banaliza el problema y esquematiza el desarrollo crítico desplegado en la novela. Más allá de arte, se convierte en discurso, en una arenga aprendida, domesticada. Puede decirse que más que ser la novela sierva de un lenguaje, al categorizarla como un género, lo es de un discurso.

Si la novela breve con tema del narcotráfico se vuelve un discurso articulado por algo fuera de sí mismo, se abre la posibilidad de una nueva estructura en la cadena significante de la problemática: en la medida en que “me es común con otros sujetos, es decir que esa lengua existe, [se abre la posibilidad] de utilizarla para significar muy otra cosa que lo que ella dice” (Lacan 190). Las posibilidades críticas se agotan en la medida en que se vuelve un consenso el “tipo” de novela, la “narconovela”, y la problemática, su forma de pensarse, se reducen y se achican por el tratamiento monotemático del mismo.

Su acelerada producción y consumo la han vuelto un discurso, para seguir en los términos lacanianos, y la temática del narcotráfico se ha agrupado bajo un solo sello, la narconarrativa, acelerando así su ejercicio y reduciendo, al mismo tiempo, sus posibilidades de reflexión al reducirse a un género que sólo produce realidades, acontecimientos.

Demos por hecho un consenso entre las editoriales y el público en el consumo de este tipo de narrativas e imaginemos por un momento que la “narconovela” llega a instalarse como un subgénero de la novela en el imaginario social: ¿habrá entonces un modelo literario al que tendrá que apegarse para que se cumplan ciertas condiciones y pueda llevar su sello? ¿Darán estas condiciones para seguir pensando críticamente el tema del narcotráfico o más bien se irá

diluyendo, como se diluyó por su temporalidad la mal llamada “novela de la revolución”? ¿Cuánto tardará en llegar un Premio Nacional de Narconovela si seguimos por esta senda?

Desde luego preocupa que en los primeros dieciocho años del siglo XXI la literatura mexicana no haya marcado un límite respecto a la producción de estas narrativas. Se trabaja este tema con tanta naturalidad que pareciera que las plumas mexicanas llevan un mal congénito. Esto debe cambiar, y pronto. Es el lenguaje el que debe estar al servicio del arte, y no al revés. Si bien es cierto que, como han dicho Lacoue y Nancy, “el sujeto del discurso concreto no sólo se ve servido por el lenguaje como estructura, sino, más aún, y previamente a ello, por la realización de un lenguaje en el discurso mismo” (34-35), debe el arte ser consciente de esta trampa inherente al ser y hablar del presente con ética, no olvidar, pero tampoco recordar para terminar olvidando. Aprovechar este momento en que los focos han apuntado hacia uno de los problemas que con mayor seriedad golpean a nuestra sociedad y encausarlo a hablar de manera crítica del asunto, con una propuesta fuera de la temática.

Si la literatura breve de este siglo en México quiere sobrevivir al examen del tiempo, tiene que marcar bien los límites de su tratamiento temático con otros medios, y, sobre todo, marcar bien los límites dentro de sus propios géneros novelescos. Abrir los ojos y romper el discurso, aprovechar esta “acrobacia” para volver a definir, o al menos a describir la connotación del tema que nos compete (cf. 76-77).

No son pocas las editoriales que con mayor frecuencia han publicado novelas con esta temática. De acuerdo con la investigación de Gerardo Castillo

(2016), desde la segunda década del dos mil son varias las editoriales que con mayor ahínco ofertan entre sus títulos narrativa con tema del narco: Alfaguara, Anagrama, Mortiz, Planeta, Tusquets, Mondadori, por sólo mencionar algunas, son las más populares; Castillo sostiene también que

a partir de este periodo la narconarrativa comienza a tener un público particular que consume, lee y difunde este tipo de literatura; es decir, existe ya un equilibrio entre producción y mercado. Asimismo, escritores con un sólido capital simbólico como Carlos Monsiváis, Aguilar Camín o el propio Homero Aridjis incursionan en esta vertiente (13).

La literatura con tema del narco no sólo ha sido legitimada por figuras literarias con reconocimiento en el campo de las letras, de igual forma, asegura Castillo, “la narcoficción [va] adquiriendo legitimidad dentro del campo literario, pues distintos escritores jóvenes van ganando prestigio al ser clasificados dentro de esta corriente, entre ellos destacan, por ejemplo, Yuri Herrera, Bernardo Fernández u Orfa Alarcón” (21). Si bien, este fenómeno cultural y comercial ha permitido nuevas voces dentro de las letras mexicanas, sobre todo jóvenes, las más de las veces el ser encasillados en el plano de los “narconovelistas” les coloca una camisa de fuerza que los termina deformando por completo y acaba apagándolos luego de una o dos obras.

Estas “deformaciones de sentido”, como alguna vez las llamó Lukács y entre las que cifra a la novela breve, no hacen sino dar cuenta de las limitaciones del método de síntesis abstracta que practicó la escuela de las ciencias del

espíritu. Su problema está en la forma misma, dice Georg, pero para nuestra empresa es la forma desde la que la memoria puede redimir un malestar en la cultura. Si bien, estamos de acuerdo en que es un género que ha tenido mayor proyección gracias a los tiempos modernos y que surge como un género burgués, también sostenemos que la literatura breve debe aprovechar su auge y echar mano de sus posibilidades de pensar críticamente elementos que favorezcan a la construcción de una memoria colectiva desde sus posibilidades, y no abonar a la sobreproducción de manera que su estridencia se funda en un solo grito que luego resulte tedioso y no permita distinguir las distintas voces.

Esto es trabajo de los escritores, es cierto, pero también de los lectores, las casas editoriales, las universidades, la empresa crítica. Si no va la literatura a arreglar a un problema tan grave como el narcotráfico -no habría por qué achacarle semejante tarea-, que al menos sea la punta de lanza para recapitular y hacer justicia a la memoria de las víctimas de esta guerra en un futuro cercano.

2. Mecanismos narrativos de la exclusión: memoria y reexaminación en *Memorias de un hombre nuevo* de Daniel Espartaco Sánchez.

2.1 Sobre la memoria como dispositivo anacrónico

En su libro *Ante el tiempo*, Didi-Huberman nos pregunta: “¿No es evidente que la “clave” para comprender un objeto del pasado se encuentra en el pasado mismo, y más aún, en el mismo pasado que el del objeto?” (36). Esta parece ser la pregunta que abre una posibilidad de lectura para esta novela breve del México de hoy, desde la que interesa dar cuenta dónde y cómo se abre la brecha entre dos tiempos en la exégesis de la novela corta, cómo se yuxtaponen dos tiempos históricos en una obra de ciertas características.

En la novela de Espartaco estamos ante dos mundos en términos de diégesis: aquel país que ya no existe y que lo vio nacer, Ruritania, y éste, el México del siglo XXI: dos tiempos y espacios que producen un montaje de anacronismos y que se contraponen a lo largo de la historia. Estas anacronías serán las que nos interese trabajar con el fin de dar respuesta a la pregunta que nos plantea Didi-Huberman respecto a la temporalidad e historicidad de una imagen. ¿Desde dónde se intenta comprender el pasado en esta novela que desvela un México en plena debacle? ¿De qué artificios narrativos, propios de la

novela breve, echa mano el autor para construir una intensidad narrativa en función de la memoria?

Comenzaremos por hablar del título de la novela, que se antoja ideal para un primer acercamiento: *Memorias de un hombre nuevo*. Entenderemos por memoria la facultad de la conciencia que nos permite poner en relación el tiempo, entendiendo éste como materia de la experiencia vivida. Pero qué es la memoria sin ese arrojito que es el recuerdo y que viaja y nos trae la “memoria” al presente. El acto de recordar nos permite traer el pasado, nos permite accionar sobre éste, hemos dicho, montaje de anacronías, y accionarlo aquí y ahora. No recuerdo en tiempo pasado, recuerdo en tiempo presente. Por lo tanto, esas memorias de este “hombre nuevo”, señalaremos en una primera base de este análisis, se reexaminan desde el presente, ponen en un mismo espacio dos tiempos que no se corresponden.

Jacques Rancière señala: “Ya estamos precisamente allí donde se detiene el dominio de lo verificable, precisamente allí donde comienza a ejercerse la imputación de anacronismo: estamos ante un tiempo que no es el tiempo de las fechas. Ese tiempo que *no es exactamente el pasado* tiene un nombre: es la memoria” (ctd en Didi-Huberman, *Ante el tiempo* 60). Esta memoria, que configura el tiempo y lo humaniza subjetivamente, para seguir en términos de Didi-Huberman, crea un montaje propio. A propósito de este tiempo anacrónico, Hartog ha dicho que en cierto sentido nuestras relaciones con el tiempo apuntan en el mismo sentido que el del historiador: “opera en varios e instaura un vaivén entre el presente y el pasado” (38), hay pues, un descabalgamiento del tiempo, un rompimiento con el orden cronológico.

A través de los sentidos, de la experiencia, se detona el encuentro entre estos dos tiempos del narrador. Es mediante esta experiencia que se hace posible esta exploración anacrónica y discontinua. Va y viene en el tiempo. No hay memoria sin pasado, pero tampoco sin presente. Teniendo en cuenta que la memoria se acciona pues en este tiempo, comenzaremos nuestro segundo piso teórico partiendo de la pregunta ¿qué mecanismos permiten al narrador accionar y criticar su pasado, sus memorias?

Cecilia Eudave diserta sobre sus hallazgos propios en el género de la novela breve:

He encontrado que se privilegia en este modelo narrativo el recuerdo para salvaguardar la memoria. La brevedad se instala como el espacio ideal para pasar de un presente que oprime a los personajes a un pasado cargado de recuerdos posibles o ilusorios con el fin de restablecer una memoria no solo individual sino colectiva. Memoria que suele ser sinónimo de identidad, de reconocimiento (339).

La memoria degrada o grada, según sea el caso, y explica el presente a partir de lo que se fue. Grada no solo al narrador y su contexto, sino en este caso a una sociedad, a una comunidad, a un individuo. La crítica que ejerce la memoria, en este caso, pasará a lo largo de la exégesis por todos los grupos sociales.

En la novela de Espartaco acudimos a la memoria de un narrador que tiene consciencia de un pasado prometedor. ¿Consciencia? Habrá que dejar claro que son la madre y el padre quienes le harán ver que en aquellos años la utopía de que una sociedad progresista era posible, ellos son los que han influido en todo

caso en su criterio sobre aquel tiempo y aquel lugar que no pudo vivir. Para comprender en qué sentido habrá de contrastarse aquí el pasado con el presente, abonaremos en la representación del otrora Ruritania que prometía un progreso social en distintos sentidos:

Se cuenta con las mejores instalaciones. Si decides tener al niño, todos los cuidados correrán por cuenta del Estado...En caso de que no quieras, debes saber que en el socialismo no caben los prejuicios religiosos ni morales respecto al aborto (79).

Por su parte, el padre, en una de las misivas que se servirá entregarle, le dirá: “En un principio fue la revolución, la colectivización, los grandes triunfos materiales de la infraestructura y todas las estadísticas que la gente leía en las publicaciones del Estado” (95-96). El narrador comparte este pasado, que es recordado como un momento de gloria en la historia social, a partir de las voces de su padre y madre, es decir –y sobre este volveremos líneas adelante–, estamos ante la voz de una memoria asistida.

A lo largo de la historia, el hombre ha buscado en la operación de la memoria ritualizar no solo lo que quiere recordar, sino lo que necesita olvidar. Ha dicho Nacho Padilla (52-53) que “con el arte la incertidumbre que viene aparejada al desastre se vuelve tolerable e incluso deleitable. Así, al transformar la angustia en experiencia estética, la humanidad consigue progresar a pesar de sí misma y de sus catástrofes”.

Pero hay maneras de recordar y olvidar, diremos: por un lado, la amnesia como un bloqueo del evento, una fuga en el tiempo; por el otro, el olvido responsable, “producto de una narración del desastre mediada, adecuada y lo bastante elaborada como para implicar al no testigo en cuanto tiene de universal el desastre mismo” (67). Para entender la distancia entre estos dos términos valdría la pena traer el término “postmemoria”, presentado por James Young (ctd en Padilla 66) cuando se pregunta cómo puede uno recordar lo que no se ha vivido. La respuesta partirá de una argumentación bastante simple, asegura, pues si lo que unos recuerdan fue antes vivido por otros existen entonces dos variantes o valencias del recuerdo: una que corresponde al recuerdo de lo que se ha vivido y otra conocida que alude al recuerdo de lo que otros vivieron. Esta última valencia es que Young llama post-memoria.

Aquí retomamos nuestra propuesta sobre la voz narrativa como una memoria asistida, pues sobre esta última, la postmemoria, parece aterrizar la forma en que recuerda el narrador de *Memorias de un hombre nuevo* cuando nos remite al pasado de su madre y él en ese país que ya no existe. “Tiene en la mano el cigarro con la boquilla sin encender y mi madre (me lo cuenta diecisiete años después) se pregunta si es el mismo u otro” (Espartaco 18), narrará, y veremos que es alrededor de las palabras de su madre que construirá lo no dicho por ella misma: “La veo sobre la cama en la penumbra del cuarto que comparte con Dora” (33), dirá, pero esto ha pasado en Ruritania antes de su nacimiento. La memoria póstuma será aquí una forma de ver, de representar a partir del registro visual. Por último, líneas adelante hará énfasis en el relato de su madre para aludir a ese tiempo que no le pertenece: “Lo más probable –va a decirme esto diecisiete años

más tarde, postrada en una cama– es que al día siguiente esté sentada en un avión rumbo a México” (34).

Una parte importante de nuestras biografías dice Bajtín (*El héroe* 134), “la conozco por palabras ajenas de mis prójimos y siempre con una tonalidad emocional determinada: origen, sucesos de vida familiar y nacional durante la infancia temprana”. El sentido de una parte importante de nuestras vidas pertenece en buena parte a esta reconstrucción determinada por las relaciones del sujeto. Si no existe la postmemoria no existe una construcción total de la figura.

El narrador ha tomado la decisión de reexaminar su pasado a partir de la memoria de su madre, a su vez comprometida y depositada en él, pues le ha pedido no decir nada al respecto de su padre ni su pasado en Ruritania para mantenerse a salvo: “Pero tienes que prometerme que no vas a molestarlo con eso, y que no le vas decir a nadie más, ni a tus amigos...Y treinta años después, madre, rompo la segunda de ellas al escribir estos apuntes” (46-47). El narrador, David, decide reexaminar su pasado y poner a prueba, por un lado, la memoria de su madre, y por otro su imaginación para hacerle frente a un presente en franco debacle. El narrador de *Memorias de un hombre nuevo* dejará su huella si no por ser testigo, al menos por ser responsable del montaje de los hechos.

Acaso la memoria, que en palabras de Ricoeur “gira entonces hacia la conmemoración, con su obsesión por la historia pasada, acabada” (534), sirve solo para entender la crisis personal y social del presente y se pone en juego como posibilidad crítica, que a su vez, señala Walter Benjamin (*El narrador* 12), se entiende como “la facultad épica que está por encima de todas las otras”, pues es a partir de este dispositivo es que puede la épica apropiarse de las cosas, es el

recuerdo el que “funda la cadena de tradición que se transmite de generación en generación”. De esta forma, la postmemoria no es más que el mecanismo que asegura la huella del suceso, de la historia personal como política y social que les corresponde. La postmemoria es el legado y el narrador su heredero, o mejor dicho, su cancerbero, el delegado que ha de asegurarle un lugar en la memoria colectiva, de resguardar el recuerdo del tiempo mismo, que todo aniquila.

En Espartaco no se *con-memora* la memoria impuesta, no se hace memoria de la historia aprendida y celebrada públicamente, la políticamente aceptada, sino la rememorización de la ruina, la historia escondida y enterrada, la del desencanto. Su narrativa no apela a la memorización forzada de los acontecimientos fundadores de la identidad común, sino a la memoria jamás solemnizada. De ahí que nos atrevamos a decir que si la memoria es el tejido discursivo que fija un acontecimiento en la historia, habría que decir que en Espartaco ya no se conmemora, ya no se acude en sociedad al recuerdo ni se fija la mirada en una imagen de la historia común, acaso se abre este tejido para reexaminarse a sí mismo en función de un aparato social.

En su estudio sobre la memoria, Andreas Hyssen sostiene que uno de los fenómenos culturales y políticos más sorprendentes de los últimos años es el surgimiento de la memoria como una preocupación central de la cultura y de la política de las sociedades occidentales. Asimismo, que los discursos de la memoria se intensificaron en Europa y en los Estados Unidos a comienzos de la década de 1980, activados en primera instancia por el debate cada vez más amplio sobre el Holocausto, especialmente desde 1989, cuando las temáticas de

la memoria y del olvido surgieron como preocupaciones dominantes en los países poscomunistas de Europa del Este y en la ex Unión Soviética²¹ (6-9).

Pareciera este ser el caso de nuestro narrador, quien escribe: “Nací en la República Socialista de Ruritania, un país que ya no existe, y mi primer recuerdo es el jardín cubierto de nieve de los multifamiliares donde mi madre y yo vivimos hospedados...” (Espartaco 9). Así comienza la novela, remitiéndonos de inmediato al pasado que irremediablemente se ha ido. Basta leer esta primera frase para ubicarnos en un tiempo y en un espacio que ya solo ocurre en el tiempo de la memoria. Por otro lado, hay también en esta frase cierto apremio por contarnos ese recuerdo, como si estuviera por desvanecerse en el olvido y tuviera que ser dicho cuanto antes para su resguardo. ¿Pero resguardar qué? ¿Con qué fin?

Quizá sea momento de reparar en la voz de esta memoria asistida – pervertida en cierto modo dado que es a partir de un recuerdo de su madre que asistimos a este tiempo social–, y valdría la pena preguntarle y preguntarse hasta qué punto hemos idealizado la memoria. Hasta qué punto hemos hecho de la memoria un culto sobrevalorado y hasta qué punto podemos retomar las palabras de Padilla y decir “lo hacemos para hacer el presente más llevadero, para sanar la herida”. ¿Se sana, en efecto, la herida al recordar o todo lo contrario? En sus reflexiones sobre la memoria, el teórico Andreas Hyssen (13) señala que si todo el pasado puede ser vuelto a hacer a partir de la memoria (o post-memoria, en este caso) de alguna forma estamos creando nuestras propias ilusiones del pasado

²¹ “Discursos de la memoria de nuevo cuño surgieron en Occidente después de la década de 1960 como consecuencia de la descolonización y de los nuevos movimientos sociales que buscaban historiografías alternativas y revisionistas” (Hyssen 2).

mientras nos encontramos atrapados en un presente que cada vez se va achicando más:

Uno de los lamentos permanentes de la Modernidad se refiere a la pérdida de un pasado mejor: ese recuerdo de haber vivido en un lugar circunscrito y seguro, con la sensación de contar con vínculos estables en una cultura arraigada en un lugar en que el tiempo fluía de manera regular y con un núcleo de relaciones permanentes (Hyssen 17).

Vale la pena aludir aquí al epígrafe de Dostoievsky con que Espartaco abre su narración:

Hoy cae nieve, una nieve derretida, amarillenta y sucia. Ayer también nevó, y lo mismo estos días pasados. Me parece que ha sido la nieve derretida la que trajo a mi memoria esta anécdota que ya no puedo apartar de mi imaginación. Bueno, hagamos pues un cuento (Espartaco 7).

El autor, más que el personaje, es quien aquí se hace presente, consciente de una tradición de la memoria, entendida en suma como posibilidad de la ficción, y en este sentido en sintonía con Hyssen. Es, en suma, acercarse a un extracto de realidad, pero al mismo tiempo alejarse, “acercamiento con reserva y separación con deseo”, diría Didi-Huberman respecto a la manera de hacer historia, que aquí también se aplica a la manera de entender de la memoria. Lo que presenciamos como lectores no es la memoria del *novelista*, sino más bien la memoria transitoria del *narrador*, pues la primera, dice Benjamin, responde a modelos formalistas

donde tiene lugar el héroe, se asiste a la narración de una odisea o un combate, mientras que en la segunda se asiste al encuentro de muchos acontecimientos dispersos (13-14). Siguiendo esta premisa podríamos decir que el “novelista” de este tipo de narrativas no se apega ya solo al modelo formalista concebido por Benjamin, con odiseas y héroes como ejes centrales de la trama, sino que ha de servirse, el novelista de hoy, del recuerdo a la manera del narrador épico que echa mano del recuerdo en un montaje no cronológico, sino anacrónico, que permite acercarnos a la historia narrada como un solo momento histórico. El ejercicio de recordar, de hacer memoria, encuentra en estos modelos narrativos un tiempo que aspira a ejecutarse como se ejecuta el recuerdo.

Si la ficción no está en la verdad ni en la mentira, dado que *trastoca* la *realidad*, la memoria puede pensarse bajo la misma lógica: es ficción en el sentido en que la memoria articula el pasado y lo ordena, lo dota de sentido. La unidad mínima de esta memoria, entendida como un montaje de imágenes, es el recuerdo. En este punto sugeriremos que es a partir de la reexaminación que se puede “desgarrar” –en términos hubermanianos– críticamente el recuerdo, la imagen y comprender de un solo golpe la ahistoricidad del presente.

Nos parece que, teniendo en cuenta ambas posibilidades de pensar la memoria, como sutura (Padilla) y como herida (Hyssen), podríamos decir que en el caso concreto de la novela de Espartaco estamos acudiendo a un recuerdo ejercido desde la memoria de su madre que sirve para dislocar el presente, disloca éste poniéndolo en perspectiva con el pasado, negándole un lugar en la historia que no sea el accionar el recuerdo. De ahí que digamos que, más allá de hacer sanar esa herida, la abre y nos muestra desde la memoria la profundidad de la

hendidura. El presente ya no funciona sino para ponerlo a prueba desde la memoria, una memoria construida que parece más bien esconder una doble intención: resguardar la imagen de sus padres desde una crítica al Estado. Estamos aquí ante un presente que, si se quiere pensar desde Padilla, estaría “suturando” a través de un recuerdo que ni siquiera le pertenece al narrador, sino apenas ilusoriamente a su madre y a su padre. Existe, si no cierto grado de idealización en la post-memoria, sí un montaje que exige atención por parte del lector, pues no se acude a un evento de primera mano, en todo caso se acude a una historia en el sentido estricto de la palabra, a una memorización del suceso desde su espacio subjetivo. Aunque es indudable negar que, estemos o no ante una perversión de la memoria, este recuerdo sirve y basta para pensar el presente en función de ese pasado, idealizado o no.

En los *Regímenes de historicidad*, Hartog menciona que el tiempo también puede entenderse como uno mismo, que no presente, pasado y futuro, sino entendido como una suerte de crisis, pues a su entender, hoy, “¿no estamos ante un pasado olvidado o más bien ante un pasado recordado en demasía?, ¿ante un futuro que prácticamente ha desaparecido en el horizonte o ante un porvenir más bien amenazador?” (38).

Es aquí entonces cuando Didi-Huberman nos ayuda a situarnos en un punto medio entre Hyssen y Padilla. Didi-Huberman propone leer la imagen, el recuerdo en este caso como unidad mínima del montaje ficcionalizado, hemos dicho, que es la memoria, y nos invita a leer ese montaje como presente y pasado, como dos tiempos, como una relación anacrónica que logra *dialogizar* en su justa dimensión dos tiempos incomprensibles el uno sin el otro. No se trata de ofuscar el

pasado con la memoria o achicar el presente por el recuerdo –tampoco de signar la memoria en la espera–, sino comprender el pasado para el presente y el presente para acceder al pasado: dos tiempos en conjunción.

Por otro lado, en el texto que aquí nos compete, la memoria también se ejerce mecánicamente en dos sentidos: algunas veces sirve como marco referencial de la experiencia del narrador: “La conversación con Ruth volvió a fluir como cuando tomábamos el té sentados en una banca de la Unidad Integración Latinoamericana” (74), es decir, siempre es accionada en el ahora, en el presente; asimismo se utiliza como aparato de crítica del presente, lo hemos mencionado, reexaminando a partir de la experiencia social. En cualquiera de los casos, dado que la memoria actúa como agente desde el aquí y ahora, señalaremos que lo que incomoda en este caso no es entonces el pasado sino en todo momento el presente: “Regresamos a México a vivir en Chihuahua...En mi nuevo país las crisis económicas se suceden una tras otra como gigantescas fichas de dominó al caer” (41), dirá el narrador.

Cuando hablamos de memoria en *Espartaco* nunca estamos cerca de la “conmemoración”. Las conmemoraciones, dice Ricoeur, “son tipos de rememoraciones, en el sentido de reactualización de los acontecimientos fundadores sostenidos por la “llamada” a acordarse que solemniza la ceremonia”. Aquí la memoria jamás se *conmemora*, no se solemniza, el pasado solo está aquí para contextualizar y entender el presente, pues finalmente aquel pasado prometedor termina por fracasar. En este sentido, el pasado, al activarse en el presente, es *inmemorializado* para *memorializar* el presente, es decir, el que *haya sido*, el que *haya sucedido*. Sin embargo, en esta operación, al no encontrar en el

presente sino la misma materia de la que está hecha el pasado, ruina, fracaso ideológico, se asiste aquí en todo momento a una crisis de dos tiempos, anacrónica, de pasado y presente.

*

La voz narrativa pone en evidencia un proyecto de Estado que ha fracasado no solo ideológicamente, sino también a niveles estéticos: en la ciudad, por ejemplo, el espacio urbano sirve como metáfora de la debacle ideológica rastreada desde el socialismo de sus padres: “Caminamos sin hablar hasta Patriotismo. Los edificios de los años cincuenta de esa colonia –la Escandón–, con nombres optimistas – Progreso, Ciencias, Mutualismo–, estaban cubiertos de grafiti” (76).

Es también desde el plano descriptivo de los espacios diegéticos desde donde se cristaliza, se refugia, pero también se critica su historia. Por medio de estos escenarios se ataca y se cuestiona en nombre de la memoria, de su memoria, y se intenta romper las cadenas de la historia esclavizada: el recuerdo funciona como una evocación, y la rememoración como una empresa que busca legitimidad para criticar el presente disfuncional.

Para esclarecer esta premisa, ilustraremos aquellos años, en los que existía Ruritania, en que los objetos se representaban funcionales: “de fondo la sala funcional de los Ziemas y el tocadiscos” (10); hoy, lo disfuncional trastoca lo público en distintos espacios. Cuando Ruth, la joven con la que “sale” el narrador de la historia, se dispone a tirar un residuo, él apunta: “Al levantarse las recoge y las echa en el cesto de basura pintado de gris con el letrero que dice “Inorgánico”,

aunque nadie en la unidad, en la ciudad, en el país respete la distinción entre orgánico e inorgánico” (14). La distopía de una ideología que ha fracasado en distintos niveles, que van desde lo individual hasta lo social, está siempre latente. Sobre la unidad conformada de departamentos que habita habrá dicho: “Fue construida para trabajadores del Estado en los años setenta, cuando México pretendía ser un país socialista. La unidad ahora...es habitada por estudiantes universitarios de clase media...Yo pertenezco a la casta de desempleados treintañeros” (12-13). Y hasta cuando llegue el momento de necesitar un baño público, el narrador habrá de encontrarlos “fuera de servicio” (106).

Qué otro pasado en crisis de Estado más claro que el de un sujeto sin país: “Es la primavera que regresamos a lo que ella llama casa, aunque mi acta de nacimiento dice que nací en un país que ya no existe” (Espartaco 11). No hay ya arraigo ni sentido de pertenencia, algo se cree perdido per se, y la memoria no será el artefacto que cure el presente; será desde las ruinas desde donde el narrador se eyecte hacia el pasado, en busca de un recuerdo ahora sí que refugie, que cure. Quizá hayamos llegado tarde al evento. Desde aquí, está claro, ya ningún presente es posible.

2.2 Sobre la reexaminación y el narrador antiépico

Algunos críticos han reparado en que la reexaminación –agotar las posibilidades de un recuerdo, de una idea– es un artificio propio de algunas novelas breves. La reexaminación “es en cierto modo un lujo que sólo la novela breve puede permitirse sin detrimento a su efectividad estética” (Iglesias 8). Si es cierto que el

narrador encuentra en el dispositivo de la novela breve un espacio justo para el recuerdo (Eudave), habremos de apuntar que el mecanismo propio de esta acción, que hemos dicho colapsa dos tiempos, es la reexaminación. Si el cuento, dice Ramos, *debe* terminar en un punto preciso y la novela larga *puede* continuar, la novela breve debe contener los elementos estrictamente necesarios para sostener y desarrollar las principales instancias de contenido (41). La reexaminación, ergo, se vuelve un recurso útil para un modelo que persigue la economía narrativa. Permite explorar una cantidad limitada de elementos y agotarlos en relación con el mundo de la diégesis.

Pasemos a otro plano: el narrador detona el recuerdo desde la reexaminación, señalemos, pero dicha reexaminación no es rizomática, en el sentido en que va siempre sobre una elipsis que no consiente las digresiones de la memoria, y en todo caso las contiene y las apaga asediándolas entre paréntesis, acotando no solo prosódicamente, sino también *visualmente*. Villoro (50) asegura que el género admite devaneos y reexaminación del suceso. A favor de nuestra empresa apuntaríamos que estas digresiones no son en ninguna medida arborescentes –nos encontraríamos aquí con la novela de largo aliento–, sino en todo caso elípticas, discurren alrededor de una idea que al tiempo genera un efecto de intensidad narrativa y expansión. A propósito de la novela breve, Villoro también ha dicho que en *Las llamadas de Ámsterdam*: “Buscaba una trama que fuera lo opuesto a la ramificación de *El testigo* (50)”. En otras palabras, lo que intentaba era reexaminar un recuerdo, una idea, centrarse e instalarse para desarrollar a partir de dicha premisa una narración efectiva.

Para ilustrar esta intuición, aludiremos al momento en que David, el narrador, diserta sobre el recuerdo de su madre: “Está sentada en su cama y sus dedos acarician la colcha (es un gesto que le he visto hacer muchas veces). Puedo sentir (tal vez por el tiempo que estuvimos pegados por la arteria umbilical) ...” (Espartaco 20). Aquí otro ejemplo de la idea de contener la digresión: “Las reuniones del Partido Socialista (antes era comunista, pero se cambió el nombre de acuerdo con los tiempos) se realizan en un local del centro” (43).

Habíamos dicho que el pasado se reexamina siempre en función del presente. Una acción para detonar dos tiempos que luchan por imponerse el uno sobre el otro. El pasado pensado como un tiempo para contrastar el presente y viceversa desde la reexaminación.

Dicho recurso narrativo en Espartaco no se ejerce ya desde el marco de los macrorrelatos culturales, “donde la épica representaría un cierto orden superior dada su ambición moralizante y su apelación más o menos directa a un sistema indiscutible de valores” (Bencomo 2), todo lo contrario, aquí el

paradigma épico se muestra como recurso fallido en estas obras monumentales cuyo impulso totalizador no logra trascender las aporías y la fragmentación de la modernidad occidental. Son precisamente estas aporías de la modernidad las que atentan, por ejemplo, en contra de la afirmación del héroe épico y de su mundo entendido como una totalidad de sentido (3).

Nos encontramos, partiendo del discurso del narrador, ante una entidad narrativa que no “pertenece” a la sociedad, un narrador “antiépico” en este sentido.

Ya no es el personaje que busca un reconocimiento social, sino un narrador/personaje excluido y derrotado: “Yo pertenezco a la casta de los desempleados treintañeros que ya no son capaces de pagar los alquileres de la zona” (Espartaco 13).

Estos narradores “marginales”, anotaríamos, suelen identificarse en algunas novelas del siglo XX y XXI con la definición de los narradores débiles que apunta Piglia (187-205), donde los narradores no saben, no se imponen, su futuro es incierto, no saben qué ha pasado, se cuestionan constantemente. Su terreno es el de la incertidumbre e intentan descifrar el secreto.

En Espartaco, si bien el narrador es poseedor de un futuro incierto, no intenta esclarecer ningún secreto ni enigma. Conoce su historia y la asume, es pues un narrador fuerte, cuya postura social es clara y sabe que, al acudir al pasado, explorará el síntoma de su crisis del presente a lo largo de la diégesis: “Escribo en periódicos y revistas. A veces hago corrección de estilo en una editorial. (Y me pagan una mierda, Miriam, me gustaría agregar)” (69), y más adelante: “...yo no iba a caer en el clisé de comprarle una corbata cara...de acuerdo con el presupuesto de un *freelancer* de esos que siempre tienen un cheque atrasado pudriéndose en la redacción de un periódico” (92).

Su encuentro con la verdad subyace a los ejes dramáticos y al narrador no lo aqueja nada en demasía, al grado de echar de menos a la “bruja” que cuando niño aparecía en sus pesadillas: “cuántas veces se apareció en sus sueños y cómo la extraño ahora que mis pesadillas son blancas como pasillos de hospital” (Espartaco 10). No hay algo que lo motive al cambio ante el aparente malestar que le provoca su espacio social: “Me sentí aliviado de que Ruth no mencionara

nuestros planes de mudarnos juntos a las Grandes Llanuras. Mi trabajo en la enciclopedia estaba por terminar y no había tramitado la visa norteamericana” (40).

El lenguaje de nuestro personaje, monótono en el sentido en que no hay quiebres dramáticos o inflexiones de peso en la prosa, genera una intensidad narrativa que recae en el aparato monológico. En este sentido, apoyándonos de Bencomo, diremos que “el énfasis puesto en la entonación del discurso termina por recrear de manera intensa y efectiva un modo de habla y de discurrir vinculado al tópico central de la narración” (6). Asimismo, el personaje monológico centra su atención en la prosodia, permitiendo así la reexaminación como recurso facilitador de la memoria.

Dichos desarrollos monológicos y antiépicos²², propios de algunas narrativas breves del siglo XXI, nos invitan a pensar un proyecto fallido, aparatos ideológicos del Estado fallidos. Esto, quizá, deviene en una época de narradores ensimismados, con un claro aislamiento solipsista de la conciencia, yos narrativos donde se deja ver el principio de la visión del autor desde la cual representa el mundo de sus personajes. De ahí que, en algunas narrativas breves de principio de siglo en México haya, si no reconocimiento nominal, sí identificación entre el narrador y su autor, narrativas desde hace algunos años calificadas como autoficción. Este es el caso de la novela de Espartaco, cuyo personaje no solo

²² “Según Foucault, el siglo XIX había instituido ciertas exclusiones sociales basándose en las categorías psiquiátricas del monstruo, el incorregible y el onanista, todas ellas expresiones de lo anormal. A esta tríada yo añadiría una cuarta categoría heredera de la modernidad industrial del XIX: el marginal, una suerte de producto defectuoso de la fábrica social cuya anomalía se reconoce por una sensibilidad exacerbada, un individualismo patológico, una propensión al ocio o al pensamiento, en pocas palabras un paria dentro de la familia industrial moderna” (Bencomo 11).

alude a su oficio, sino a su apellido: “Nos llamamos Espartaco, Lenin, Varinia, Nadezdha” (43).

Propia de nuestro narrador y de los narradores en primera persona, la focalización muestra poca pluralidad de credos, donde todo se reduce a su realidad y a un común denominador ideológico. No hay multiplicidad de voces y todo se reduce a una, encargada de exponer sus ideas en una sociedad dada. Sería, en todos los casos, lo opuesto a la llamada por Bajtín (2003) novela polifónica, donde existe una multiplicidad de voces que permiten mostrar los distintos mundos sociales, culturales e ideológicos que se enfrentan entre sí.

El drama hoy, a decir de esta novela, se centra en una sola conciencia total, cuyo juicio asedia de principio a fin, el diálogo es sofocado por una prohibición, una censura, de manera que su discurso se niega a volverse contra sí mismo. En la novela de Espartaco el narrador permite escasas veces la polifonía, y ahí donde escuchemos otra voz será para interpelar con él mismo, centralizando estas voces en su derredor, con preguntas como: –¿Y de qué se trata tu nuevo trabajo? –¿Y de qué escribes?” (32), o más adelante, en el encuentro con un amigo de antaño: “Es nuestra vecina...dice que ha leído tus cuentos...En cuanto le hablé de ti me dijo que quería conocerte y quiso acompañarme” (56). La interpelación con los personajes cuya voz permea en la novela busca siempre abonar a la construcción de su yo. Las voces no desvían la trama ni agregan información, sino que se perfilan en todo caso hacia la focalización del narrador.

Esta novela, de narrador monológico, comparte ciertas características con el monologuismo que estudia Julia Kristeva, en donde sostiene que

el diálogo del lenguaje no se manifiesta más que en la estructura de la narración. Al nivel de la organización aparente del texto el diálogo no se hace, los dos aspectos de la enunciación quedan limitados por el punto de vista absoluto del narrador (207).

David renuncia a las sociedades de control y de disciplina. El lenguaje, aquí, el acto del habla es un acto de resistencia a no pertenecer o eludir los mecanismos de control, los aparatos ideológicos del Estado, a los que Althusser (14) define como aparatos represivos de Estado, donde represivo “significa que el aparato de Estado en cuestión <<funciona mediante la violencia>>, por lo menos en situaciones límite (pues la represión administrativa, por ejemplo, puede revestir formas no físicas). Designamos con el nombre de aparatos ideológicos de Estado cierto número de realidades que se presentan al observador inmediato bajo la forma de instituciones distintas y especializadas”. El precio que el protagonista paga es la ineludible exclusión voluntaria.

En *Memorias de un hombre nuevo* encontraremos constantemente la “represión” de estos aparatos represivos en los espacios privados y públicos. El sistema de vigilancia del Estado se hace presente a lo largo de la novela. Al hablar sobre un parque situado afuera de su casa, el narrador apunta: “Muchas veces hemos querido sentarnos en ellos, pero nos da miedo que un policía nos diga algo al pasar” (Espartaco 13). Este sistema de vigilancia deriva en espacios narrativos vacíos²³, desolados y secos en el antes y el ahora de la diégesis: “Frente a

²³ “En la Cuenca de Burgos, donde el narcotráfico, las autoridades locales y el gobierno de Calderón llevaron acabo incontables desapariciones forzadas de personas para despoblar la zona y adueñarse de tierras en cuyo subsuelo hay gas shale” (Mastrogiovanni, 17). Con esto pretendemos ilustrar que algunos espacios públicos y

nosotros están los juegos infantiles vacíos” (12). Y más adelante: “Imagino la calle donde yo crecí y jugaba hasta las doce de la noche durante las vacaciones de verano. Ahora está vacía, las casas selladas, en las ventanas se ven las luces de los televisores”. Finalmente: “Salimos a dar una vuelta en el coche por las desiertas avenidas de Torreón” (105). Puede decirse que en la novela se da cuenta de cómo la violencia en los espacios públicos y la escasa seguridad orilla inevitablemente a los sujetos a permanecer en la esfera de lo privado, en la exclusión.

En su libro *Ni vivos ni muertos*, Federico Mastrogiovanni sostiene que la violencia en el espacio público funciona como una estrategia de los grupos criminales para ocupar los espacios y poder operar con comodidad: “La frase más escuchada en México ahora es <<ya no puedo salir de mi casa>>. Entonces se libera la calle [...] y los que controlan el territorio pueden actuar con impunidad total” (32-33). Uno de los testimonios de su libro señala:

El ejército patrullaba las calles y a las diez de la noche se daba un toque de queda y ya no podía salir la población. Sólo los militares eran dueños de las calles. Se escuchaban sus armas, era terrible sobre todo para mí que era un niño (84-85).

Por otro lado, los espacios privados no están menos desolados que aquellos jardines de su unidad habitacional. Al visitar a su madre, que para este momento es una ya una persona adulta, David le dice: “Me preocupa que estés

privados están sujetos a la disposición del Estado y una estrategia de terror es justificada para desolarlos y apropiarse de tales espacios.

sola". Las familias, aquel pilar de la sociedad del siglo XX se ha diluido en una idea. Irónicamente, aquella temporada en que David permanece en la casa un amigo que ha emigrado a Europa lo vuelve "un hombre nuevo", donde sostiene se sentía cómodo, casi como en casa (23). La representación de los espacios diegéticos da cuenta de una homogenización del espacio. El espacio público como el espacio privado se transgrede por la violencia de distintos matices, tornándolo así vacío, desértico por igual.

La ciudad no tiene ya nada que ofrecer allá afuera, donde todo permanece "seco", "vacío", "árido", "oscuro" y en todo caso es en la autoexclusión que el narrador encuentra su plenitud: "Desayunaba rebanadas de pan con mucha margarina y mermelada. Fumaba cigarros liados porque era más barato comprar picadura que cajetillas. Fue una de las épocas más felices de mi vida" (24).

Al referirse a su madre de los setenta, embarazada, dirá en un tono irónico sobre el aparato religioso: "...y así es como ella y yo (si tomamos en cuenta los argumentos de la iglesia católica sobre la vida humana desde el momento de la concepción)" (21). Lo mismo sucederá en lo privado, en donde la ley del orden del Estado está de la misma forma latente: "El lugar estaba oscuro, olía a cerveza rancia y tabaco (fue antes de la ley que prohibió fumar en bares y restaurantes)" (29). De alguna forma, en la cita expuesta, se da también cuenta de cómo las leyes del Estado son otra forma de medir el espacio y el tiempo para estos personajes marginales.

Sobre el aparato educativo, la escuela, también se ejerce una crítica que apunta hacia la falsa idea del progreso: "Los murales en la fachada podían calificarse como muralismo mexicano tardío: el progreso tecnológico, las raíces

mexicanas y españolas y todas esas cosas que ya nadie creía; estaban tan mal ejecutados que parecían una versión Disney del discurso posrevolucionario” (23). En el plano ideológico y estético las cosas no son menos devastadoras. Los murales funcionan como metáfora de un sistema representado a semejanza, mal ejecutado, que se tambalea en sus cimientos dada su génesis.

En el último encuentro con Ruth, luego de regresar de su primer año tras ganar una beca, por fin lo encara y le dice: “Estás todo el tiempo regodeándote en la autoconmiseración sin hacer nada por ti mismo ni por los demás. ‘Nací en un país que ya no existe’, lloras como una especie de falso profeta” (75). Ha pasado un año y la situación de nuestro narrador parece ser la misma, nada cambia ni se mueve, todo permanece inmóvil, en donde solo en la memoria el tiempo discurre, en donde la memoria accionada desde la reexaminación es la posibilidad de otro tiempo narrativo al abrir, al unísono, dos tiempos: pasado y presente.

Al hablarle sobre su padre, a quien David no ha conocido hasta entonces, su madre le advierte que su padre estuvo preso: “Estuvo en la cárcel, pero no creo que quiera hablar de eso. Te pido que por favor no le preguntes nada. Es terrible estar en la cárcel” (46). A través del padre del narrador la novela da cuenta de las consecuencias de revelarse ante el aparato de vigilancia. Si en *Autos Usados*, la primera novela de Espartaco, lo que privaba la libertad era la delincuencia organizada, en *Memorias de un hombre nuevo* es el Estado: “A veces llegaba la Preventiva: pequeños y mal pagados policías con sucios chalecos antibalas y armas largas” (53), y más adelante, al hablar de un lugar que frecuentaba:

Me contó que tuvo que cerrar el bar debido a circunstancias más que penosas. El lugar siguió funcionando...hasta la noche en que un comando de hombres vestidos de policías y militares, con pasamontañas y fusiles de asalto, irrumpió con violencia en el bar y sometió a los clientes (60).

En este contexto es criticado todo dogma. Cuando David habla de su primer encuentro con el director de su escuela primaria, dice: “Desde el primer día...te habla de lo afortunado que eres de estar ahí. Muchos se quedan fuera...no solo debemos estar agradecidos, sino que nuestro comportamiento debe mantenerse a la altura de la institución” (65). A todas luces un sistema visto como un organismo normativo que regula, dicta y dispone su derecho sobre los que serán sujetos del Estado, articulando en su discurso las ansiedades propias del presente desde una crítica al aparato ideológico.

Sus problemas políticos y sociales, diremos, están centrados en el plano de lo actual, interesa el instante histórico pero sólo pensado desde el pasado, en donde se encuentra pervertido en el sentido en que se sostiene sobre una falsa idea progresista, en donde los aparatos ideológicos que sostienen el Estado, en lo personal y en lo social (Iglesia, escuela, familia), no logran concretarse, de ahí que todo devenir esté predeterminado al fracaso: “Lo único que yo quería en la vida era un empleo estable que no tuviera que dejar cada seis meses, en un mundo donde los empleos estables habían dejado de existir mucho tiempo atrás, junto con...la seguridad social” (57).

Cabe anotar que el personaje narrador no es excluido por la sociedad por alguna patología, es una exclusión propia, un yo soberano en potencia. El

narrador no se encuentra atrapado por una emergencia. No hay un misterio por resolver sino una tragedia que detonar. Su tragedia reside en su prosodia y en la reexaminación de su vida, en la dislocación del presente. El problema no es pues aparente, sino que subyace en su intensidad narrativa, concretamente en la reexaminación de la memoria, que expone un presente que solo les corresponde desde el pasado.

“El mundo entero parecía tener prisa por llegar a algún lado, yo no” (24), dice David. Si bien, existe un malestar social y se es consciente de una crisis, no hay tampoco una voluntad de pertenecer a un movimiento de resistencia como lo hicieron antaño sus padres. Nuestro narrador ha crecido entre dos mundos: el mundo de las ideas y el mundo del desencanto de las ideas. Algo se ha roto. Ya no hay futuro en ninguna parte porque no hay presente: “No puedo ver con nitidez el futuro que el entorno ha preparado para mí. Vivo en una distopía de chicos que obedecen a sus madres...Pero yo soy el error de programación en esa línea de ensamblaje” (65).

Hay en estas líneas una fractura que ya no le permite creer en aquel mundo, Ruritania, pues ya no existe, ni tampoco en éste, México, pues se deshace. El discurso es tan determinante que se escuchará a Ruth decirle a David, nuestro narrador: “Tú sabes que este país se va a ir a la mierda, David; ve las noticias, los muertos...” (Espartaco 15). La realidad del México del siglo XXI se antojaría distinta. El narrador concluirá imaginando otro presente, esa utopía en donde todo logra concretarse, en donde todo es funcional, los “sillones”, el “tocadiscos”, *aparatos* –irónicamente ya no del Estado– que operan como una analogía efectiva de una ideología que trastoca positivamente la realidad.

Los objetos en Espartaco son también la reminiscencia del pasado, pues todo objeto tiene la posibilidad de abrir el pasado, que porta como condición. De ahí que también sea posible leer críticamente este texto desde la materialidad de los objetos, aunque eso no nos competa estudiar aquí a profundidad.

Finalmente, a propósito de uno de sus libros, dice el narrador de *Memorias de un hombre nuevo*: “Una revista lo puso entre los mejores libros del año. Yo jamás lo esperé, consciente de que a nadie le interesan temas tan locales” (Espartaco 90). Si bien la novela breve, han dicho sus críticos, aborda temas locales y realidades concretas, también es cierto que estas historias nos sirven para pensar las anomalías de lo social como síntoma del fracaso de una ideología, en un país que, oh sorpresa, parece no terminar de derruirse.

2.3 Lo virtual como recurso narrativo y campo de representación

La novela breve es un sistema complejo, entendiendo que su raíz etimológica viene de “plex”, que significa pliegue, aquello que no se deja ver, sino explorar, aquello sugerido, apenas *visible* en los términos de Didi-Huberman.

La novela corta, ha dicho Deleuze (197-212), pone en escena posturas del cuerpo y del espíritu, que son como pliegues o envolturas que a su forma determinan el contenido. Si la novela “de largo aliento” es un cuerpo entero, en su madurez, y la novela corta es el cuerpo de un anciano, por sus pliegues y sus hendiduras, cómo leer estos pliegues en suma *visuales* pero no todavía *visibles*, que se cierran y no entregan más que el síntoma de su repliegue, que resguardan

el secreto y se niega a hacernos frente. Pensada la novela breve como este cuerpo afectado por el tiempo en el cuerpo, podemos pensar este género literario como una anomalía en el sentido en que la define Canguilhem:

Anomalía viene del griego *anomalía*, que significa desigualdad, aspereza: *ónalos* designa en griego aquello que es unido, igual, lisa, de modo que “anomalía” es etimológicamente *an-omálos*, aquello que es desigual, rugoso, irregular, en el sentido que se da a tales palabras cuando se habla de un terreno. Ahora bien, a menudo se ha cometido el error acerca de la etimología del término “anomalía” que consiste en derivarlo no de *ónalos*, sino de *nomos*, que significa ley, de acuerdo con la descomposición *a-nomos* (97).

Partamos de que este espacio “en blanco” nada no es, dice Didi-Huberman, puesto que nos llega sin que podamos captarlo. “No es *visible* en el sentido de un objeto encuadrado, pero tampoco *invisible* puesto que impresiona. Es, en suma, visual” (*Ante la imagen* 28). Este “vacío” formal, diría Didi-Huberman, responde como recurso para *virtualizar* un misterio que se sabía de antemano irrepresentable, o mejor dicho, incapaz de *representarse*. Esta virtualidad designa aquí la doble cualidad paradójica. Siendo un espacio irrepresentable, en apariencia vacío, nos concede la posibilidad de significar potencialmente. Se mira lo que queda pues visible, convocando al mismo tiempo lo que ha desaparecido, lo no representado textualmente, “escrutando las huellas visuales de esta desaparición, lo que llamamos de otra manera: sus síntomas” (69). La palabra virtual, apunta Didi-Huberman:

...designa aquí la doble cualidad paradójica de ese blanco gredoso que teníamos enfrente en la pequeña celda de San Marcos: es irrefutable y simple como acontecimiento; se sitúa en el cruce de una proliferación de sentidos posible, de donde saca su necesidad, que condensa, que desplaza, y que transfigura. Tal vez debamos denominarlo entonces un *síntoma*, el nudo de encuentro de repente manifestado de una arborescencia de asociaciones o de conflictos de sentido. (30)

El acto de la reexaminación en función del recuerdo, entendido como un mecanismo propio del género literario que aquí nos compete, hace lo que el blanco en la pintura de Fra Angelico: lo apenas sugerido nos obliga a salir del espectáculo de lo visible y natural. Lo que no se dice abre la representación y nos hace esperar una modalidad extrema de la mirada. Es “el misterio irrepresentable” supeditado a la exégesis de la novela breve. Cuántas veces no se ha dicho que en este género es más lo que no se dice que aquello que es enunciado. En los vacíos de representación visual se refugia lo virtual, cuyo discurso está ahí para el lector avisado. Al tocar concretamente el misterio, haciéndolo apenas visible, se produce una imagen paradójica. En dichos términos, “consigue funcionar no como una imagen o un símbolo, sino como paradigma: una matriz de imágenes y símbolos” (38). Aquí, entonces, nos atreveremos a decir que los espacios blancos en la novela breve, particularmente en *Memorias de un hombre nuevo*, funcionan como paradigmas que abren todo un campo de interpretación en la diégesis.

Si entendemos que la construcción de la exégesis de la novela breve abarca periodos cortos y encuentra fracturas temporales dada su naturaleza expansiva en su corta dimensión, podemos decir que en la novela breve lo *virtual*

supera lo *visual*, lo irrepresentable sobrepasa lo representable, lo narrable. Es pues, más lo que no se dice que lo que se dice. En este sentido, acaso la popularizada novela “corta” sería mejor entendida en una primera lectura como novela “breve”, habría pues que entenderla como aquel conjunto narrativo no cortado, diseccionado, sino diseccionable, potencialmente visible a pesar de su eficacia oscura que implican sus pliegues, visuales en este primer acercamiento.

De ahí que lo que nos compete como críticos es “romper” la imagen, abrirla incisivamente y mostrar la pérdida a partir de este concepto, establecer condiciones para leer el vacío. Desplegar la imagen para leerla, para romper la *caja de la representación* de Kant. Didi-Huberman (186) nos invita así: “Hay que debatirse aún y, contra Kant, hostigar la pared, sacudirla, encontrar la falla. Hay que intentar romper esa zona reflectante donde especular y especulativo concurren para inventar el objeto del saber como la *simple imagen* del discurso”. Es este vacío formal el que nos obliga a rellenar la mirada, en la que experiencia, puesto que esa imagen no termina de definirse desde sí misma.

En *Memorias de un hombre nuevo*, a menudo encontraremos este “vacío” como grandes blancos gráficos que demarcarán una zona irrepresentable. Tiempo acaso irrepresentado, blancos comprendidos como “*virtualidades* narrativas” dados los constantes saltos temporales en los que el narrador distiende su discurso anecdótico, irá y vendrá en el tiempo a lo largo de la novela. Para ejemplificar esta intuición señalemos el enunciado que precede a ese gran espacio en blanco: “Después de que Ruth se fue a las Grandes Llanuras ya no pude pagar el alquiler en la Unidad Integración Latinoamericana” (22). Aquí lo irrepresentable se vuelve tiempo, pero también narración; dado el aparato propio de la novela

breve, ocupado por condensar su discurso y focalizarlo en su corta dimensión, no son fortuitos estos espacios *visibles* entre dos tiempos narrativos. Será el lector el encargado de encontrar ahí la *lo visual*, el tiempo discurrido, el pasado que no ha podido decirse y que el lector habrá de llenar de otras formas.

En la novela breve estos espacios no son fortuitos, y la comprensión del discurso narrativo solo será comprendida en la medida en que el lector se ocupe de interpretar lo virtual en la exégesis de la novela breve.

Volviendo a la imagen del cuerpo como esquema de la diégesis, jamás podríamos leer los pliegues y permanecer contemplando la zona reflectante de esta figura alegórica que refiere Deleuze y que bien lee Didi-Huberman. De permanecer ante esa imagen sabríamos sin ver o veríamos sin saber. Accederíamos a la unidad de la síntesis, pero nunca llegaríamos al universo flotante de la imagen desgarrada. Hay que entrar a esos pliegues sugeridos, desgarrar el cuerpo, “violentarlo” para saber y ver, para encontrar lo real y entrar en una zona que nos permita comprender los mecanismos de construcción que subyacen en su aspecto figurativo, en su “figura figurante”.

La idea subyace en el hecho de que, no conformes con mirar la figura encorvada del viejo que nos propone Deleuze, nos acerquemos para encontrar en los pliegues las técnicas de la construcción elemental de la novela breve. Pasar de lo visible a lo visual, siendo esto solo posible mediante la fractura de la “caja de la representación”. Este acto no solo nos lleva a entender la reexaminación como dispositivo, además es, en sí mismo, el acto de reexaminar la mirada:

Esta imposición puede estar percibida como una *regresión*, puesto que nos devuelve, con una fuerza que nos sorprende siempre, hacia un <por debajo>, hacia algo que la elaboración simbólica de las obras, sin embargo, había recubierto o remodelado. Hay un movimiento *anadiómeno*, movimiento por el cual lo que se había hundido resurge por un momento, nace antes de volver a hundirse rápidamente: es la *materia informis* cuando aflora desde la representación, es la opacidad cuando aflora desde la transparencia, es lo visual cuando aflora desde lo visible (189).

El oficio del escritor y del crítico consistirá no solo en tomar imágenes de lo real para figurarlas, sino también para desfigurarlas. Como el pintor, siguiendo en el pensamiento hubermaniano, el escritor intentará llevar la insistente desfiguración en lo visible. Será tarea del lector colocarse ante la imagen, llámese pintura, película o libro, convencerse de que la obra ya no solo nos habla bajo un código icónico o visual, sino que hace *síntoma*, “es decir, grito o mutismo en la imagen supuestamente hablante” (269).

Se trata, finalmente, de poner el foco en la paradoja, entre el saber y el ver, permanecer en el dilema para entender el todo de la imagen reflectante. Desgarrarla para tornarla visible y buscar el contacto con esa imagen que se ve, pero que también nos mira.

2.4. La digitalización de los libros

Los formatos de consumo cultural han cambiado rápidamente. Del vinil al casete, en la música; de los formatos impresos a los archivos digitales, en el texto; y de los Betamax y VHS al DVD, y del DVD al Blue Ray, en el video. Desde hace algunos años, y de acuerdo con la investigación de John Palfrey (2016), bibliotecas como las de Chicago se han planteado comenzar con un plan de digitalización de su oferta literaria con el fin de llegar a más personas, adaptarse al rápido cambio y satisfacer las expectativas de muchos ciudadanos migrando a los nuevos formatos de lectura.

Para ello han creado una nueva plataforma, YouMedia, una plataforma que incluye múltiples niveles.

Una es que los jóvenes que usan el espacio están involucrados tanto en el disfrute de materiales culturales como en la creación de nuevos materiales. El espacio incluye libros impresos, presentados atractivamente en estantes bien posicionados, junto con otros materiales físicos apropiados para la edad. Pero el espacio también presenta una gama de dispositivos digitales, que se utilizan para interactuar y crear imágenes digitales, sonidos y texto (81)²⁴.

De acuerdo con Palfrey (82), no han sido pocos los libreros que han decidido hacer una transición desde lo análogo a lo digital para atraer nuevos lectores. En países como Estados Unidos, en donde la penetración a internet supera al 90% de la población, el cambio es casi imprescindible, al punto en que

²⁴ La traducción es mía. "One is that the young people using the space are involved both in the enjoyment of cultural materials and in the creation of new materials. The space includes printed books, attractively set forth on well-positioned shelves, along - side other age-appropriate physical materials. But the space also features a range of digital devices, used both for interacting with and creating digital images, sounds, and text" (81).

“los bibliotecarios que operan como actores en red ya están reconsiderando sus roles y rediseñando las bibliotecas como instituciones, desde adentro hacia afuera [y] se están posicionando para tener éxito en su profesión a medida que continúa transformándose en lo digital” (83)²⁵.

Llama la atención cómo la tecnología, a decir del país vecino, está dictando la forma en la que se consume la información, la literatura. O se está empatando a las necesidades de los usuarios. La digitalización de los libros permite, por un lado, el rápido acceso a la información, el abaratamiento de los costos de producción y la promoción de la inmediatez, pues basta con tener acceso a una computadora y una red para descargar los títulos. Sin embargo, no todo es miel sobre hojuelas. Si bien la difusión es mayor, en la misma proporción contribuye a la sobre producción de la información. En internet hay miles de millones de documentos, lo que vuelve un tanto caótica y tediosa la búsqueda de información.

En México la penetración de internet es apenas de un 48%, según datos de 2018 de Comscore.com. Estamos todavía lejos de esta transición, pero habrá que seguir de cerca la tendencia de consumo que deviene luego de este cambio al que alude Palfrey. ¿Será que ahora tendremos menos sesgo en la extensión de las obras? Ya los editores no tendrán reparo para publicar esos mamotretos bajo el sello de sus casas editoriales. O quizá no necesitemos ya de ellos. Sólo el tiempo nos dirá si los formatos digitales nos darán la libertad para ver obras de mayor extensión, con fotografías (los gastos en la imprenta se disparan y muchas veces

²⁵ La traducción es mía. “Librarians who operate as networked actors are already rethinking their roles and redesigning libraries as institutions, from the inside out. Librarians who learn to hack systems, in collaboration with other publicspirited actors, are positioning themselves for success in their profession as it continues to morph toward the digital” (83)

esto es un freno), quizá, o ilustraciones, o, por qué no, videoclips. ¿O será que los límites de extensión nunca fueron en realidad lo que encumbró a la novela breve en los primeros años del siglo XXI en México? ¿Acaso sea entonces el escaso tiempo para la recreación el que nos llevó a ello?

Por ahora, en nuestro país, mientras la imprenta siga dictando la forma en la que se consume la literatura, el mercado no podrá dejar de tener esto en cuenta. Habrá que ver qué se juega con esta aparente libertad en las artes literarias. Y si no estábamos equivocados, y lo que siempre nos faltó fue solo tiempo...

3. El narrador antiépico en *El cielo árido* de Emiliano Monge

3.1 *La institucionalización de la novela breve*

Durante algún tiempo la corta extensión de una obra fue, si no la característica esencial para nombrar como tal a una 'novela breve', sí un distintivo que se volvió ley para los editores, bibliotecarios, académicos, estudiantes y lectores. Hoy se ha visto que las cosas han cambiado, pues la extensión ya no es parte del estatuto de este subgénero. Y acaso no existan más estatutos. A medida que progresan los estudios sobre los géneros literarios, más se da cuenta de que las obras no están sujetas (o no deberían estar) a una constitución que estipule a manera de manual cuáles son esas particularidades que vuelven la obra novela, conjunto de cuentos, novela breve. La evolución de la literatura moderna demuestra cada vez con más vehemencia la necesidad de separarse de las normas literarias, de ser una interrogación para la crítica, reclamando su lectura como 'libro', fuera de las clasificaciones.

Tal es el caso de *El cielo árido*, de Emiliano Monge quien como muchos otros autores que han publicado en la segunda década del siglo XXI se han desmarcado de esa presión impetuosa de pertenecer a uno u otro género, rompiendo o forzando los límites. Y hasta este punto es necesario decir que aquí no nos interesa enunciar que esto u otro sea una virtud o un error, sino simplemente evidenciar cuáles son los factores que se juegan en una extensión y

cómo la institucionalización de los géneros interviene en los procesos de recepción, circulación e interpretación de una obra.

Si hemos dicho que existe la literatura que intenta desmarcarse de los géneros es porque todavía existe otra -a saber, si cabe en lo que algunos llaman o llamamos literatura- que se apega de manera más fiel a lo que ciertas industrias quieren seguir conociendo como novela, y lo cierto es que no podría existir la primera, esa que propone y arriesga, sin esa otra que se apega y adapta a ciertos lineamientos. Es decir: no podríamos reconocer la regla de no ser por la excepción que la deroga.

El hecho de que existan los géneros hoy es porque se ha producido un esquema que permite su institucionalización y que rige el modelo actual bajo el cual se lee y se escribe. Por un lado, si han funcionado como tal han sido por la necesidad de división de la literatura, de clasificación tanto en bibliotecas como en librerías; se trata formalmente de una codificación del discurso; pero asimismo se ha asentado como un 'horizonte de expectativa' del editor para el lector, como guiño que se hace al receptor y lo prepara para ciertos tipos de obra escrita, que "ayuda para entender cómo las obras concretas llegan a escribirse y tienden a leerse por parte de escritores y lectores" (Hernando 73).

Si esto -y volvemos a esa dualidad- se ha codificado así para los lectores, es porque también existe y prevalece un 'modelo de escritura' entre los autores, que no es del todo fortuito. Si la novela convencional prevalece es porque la industria lo permite. Y quizá suene extraño, pero apostaría a que, si hubiera un premio a la *hipernovela*, con una extensión mínima de 780 cuartillas y máxima de 810, y el premio fuera de diez o veinte mil euros, habría quien se diera a la tarea

de escribirla. La novela corta, *mediana* o convencional forma parte de una idea que responde a un modelo de producción. Ha dicho Jean-Marie Schaeffer que las más de las veces:

La relación genérica está a menudo o implícita, o predeterminada por simples anotaciones paratextuales del género <<novela>>, <<relato de aventuras>>, etc. De ahí, sin duda, la introducción de un término específico en Genette, la *architextualidad*, que estaría tentado de leer como referido de ese modelo de lectura transformado en algoritmo textual que postulamos generalmente como base de la genericidad en tanto que productividad textual. Pero se trata precisamente de un postulado, y si hay un architexto no podría ser nada más que esa especie de <<texto ideal>>, modo de lectura, que postulamos como intermediario entre el conjunto de los hipotextos implícitos y el hipertexto en cuestión (176).

Dicho esto, es momento de hablar de cómo la consagración de distintos géneros se ha ido conformando hasta derivar en un proceso de institucionalización, que comienza con el asentamiento del canon, y que se “oficializa” mediante certámenes, crítica, congresos, patrocinios, periodismo, educación en las aulas. Ha dicho Alastair Fowler (100) que “no sólo hay ciertos géneros que, a primera vista, se consideran más canónicos que otros, sino que obras o pasajes individuales pueden ser estimados en mayor o menor grado de acuerdo con la categoría de su género”. Si esto ocurre es porque la literatura,

como cualquier otra mercancía, goza y/o padece de una industria alrededor de esta. Veamos.

En 2012, la novela de Emiliano Monge que aquí nos compete, *El cielo árido*, fue galardonada con el Premio Jaén de Novela, en cuyas bases destaca el de extensión: un mínimo de 200 folios y un máximo de 300. Estas restricciones, que de alguna forma evidencian el modo estético en tanto condición de la obra, pueden determinar e intervenir una novela. Pues, qué habría pasado si la novela de Monge hubiera tenido, en un primer momento, 180 folios, o 304. Y aunque no es el caso, que sepamos, estas condiciones de los premios, que sirven para validar la obra y hacerla circular con mayor éxito entre ciertos lectores, ponen en duda la naturalidad de la obra, al mismo tiempo que ponen en evidencia que el libro se somete a todo un mecanismo de institucionalización. La obra de Monge, si no omite las sueltas, tiene justo 200 folios. Si *El cielo árido* no sufrió ningún ajuste antes de entrar a competir a dicho certamen, esto es verdaderamente una casualidad.

Tomando en cuenta este ejemplo, habría que tener siempre en cuenta que un género es sólo una categoría de lectura que tiene un componente prescriptivo, y que se adapta a la industria y el mercado que la consume, y por tanto el género es una norma de lectura. Si bien, siguiendo con el ejemplo de *El cielo árido*, la obra al ganar este premio (Premio Jaén de Novela) se anuncia como una novela, acaso convencional, hay que sospechar del mote, pues el género literario es sólo “una especie de dispositivo destinado a regular la investidura de una o varias de estas cualidades con vistas a la función que se piensa están llamadas a ejercer en la recepción” (Stempel 247).

Así como el Premio Jaén de Novela ha postulado sus propias bases, cada certamen, institución, editorial establecen sus propios parámetros. De ahí que las categorías genéricas deben reconocerse como culturalmente dependientes, siempre inherentes a un condicionante. Marie-Laure Ryan sostiene que “cada cultura concreta hace su propia tipología de textos y decide qué combinaciones de rasgos serán apartadas del resto, recibirán un nombre, serán tema de conversación, y serán producidos y consumidos en serie” (259), de manera que cada género va cambiando, se adapta, se modifica de acuerdo con ciertos intereses, tendencias, eslabones en el proceso de institucionalización.

Si hemos visto que la extensión puede variar dentro de determinados límites en los diversos géneros, es momento de reconocer que no necesariamente estos límites aparecen por decisión del autor, sino que están sujetos a diversas instituciones e intereses relacionados con la industria editorial. Para comprender mejor el fenómeno de los géneros es menester tomar en cuenta estas condiciones, y que ciertos textos “que se atribuyen a un género es un modelo concebido como signo complejo y que adquiere validez a través de la convención y, como todos los signos, está sometido a cambios históricos” (Raible 337). Y aquí agregaríamos que no sólo se someten a cambios históricos, sino a cambios socioeconómicos.

Si es cierto que los géneros nos ayudan, como lectores, a crear un horizonte de expectativa de la obra, y como autores, a desarrollar una obra bajo ciertos referentes con los cuales nos identificamos, hay consideraciones sobre los géneros que abonan a la interpretación, pero que también muchas veces la

entorpecen. Miguel Garrido (20) ahonda en el primer punto, sobre ese horizonte de expectativa que orienta al receptor:

El género se nos presenta como un horizonte de expectativas para el autor, que siempre escribe en los moldes de esta institución literaria aunque sea para negarla; es una marca para el lector que obtiene así una idea previa de lo que va a encontrar cuando abre lo que se llama una novela o un poema; y es una señal para la sociedad que caracteriza como literario un texto que tal vez podría ser circulado sin prestar atención a su condición de artístico.

Los géneros, entonces, no sólo existen para crear o guiar la recepción y orientar las intenciones del autor en los lectores, sino también para dialogar con otras obras, para desconocer y desobedecer a su género mismo, y para transformarlo, desplazarlo o combinarlo. El género también funciona como espacio para la transgresión e innovación. Sin embargo, no son los lineamientos de género de la academia los que regulan la poesía, la novela, el teatro, sino estas el origen del arte, por lo que cada obra reclama su 'propio' género:

Los géneros han sido normas artificiales y prescripciones para el terreno literario, no descripciones esenciales de su naturaleza intrínseca [...] si hay géneros, éstos son reglas hechas por nosotros en momentos específicos del tiempo, susceptibles de cambio y sustitución [...] son convenciones que crean sus propios casos, no codificaciones de la manera en que las cosas deben ser [...] de la manera en que las cosas deberían de ser (Rollin 139).

Los géneros ya no sirven para dar cuenta de la obra o significarla de una manera única, sino que la resignifican en muchos sentidos, enriqueciéndola, y es ahí donde yace el valor del estudio de los géneros. No para reducirla, sino para multiplicarla, y “sirven de vectores para decidir dónde situar algo en el espectro natural convencional, pero no sirven como argumentos concluyentes y bifurcadores para un dualismo” (144).

Todorov ha dicho que el hecho de que una obra desobedezca a su género no lo vuelve inexistente, y “tenemos la tentación de decir: al contrario [...] En principio, porque la transgresión para existir, necesita una ley, precisamente la que será transgredida [...] la norma no es visible sino gracias a sus transgresiones” (33). La norma es entonces necesaria. El género, por performativo o innovador que sea, o por rebelde y desentendido que fuese, está, aunque no lo quiera, presente en cualquier creación literaria. El género debe ser un punto fijo sobre el que la obra se mueva, se desplace a su gusto y forma, pues a final de cuentas “toda auténtica obra de arte ha violado alguna clase establecida y ha desconcertado a los críticos, quienes se han visto de este modo obligados a ampliar las clases” (Rollin 141).

Puede decirse que esta institucionalización de la que se ha hablado está constituida por un conjunto de normas, reglas, que alertan al lector sobre cómo debería leer la obra, sobre cómo recibirla. De cierta manera, el género es “una instancia que asegura la comprensibilidad del texto desde el punto de vista de su composición y de su contenido” (Stempell 244).

Pese a esto, es importante considerar que la obra literaria no es una sola unidad, sino que es diseccionable, y para teóricos como Mukarovsky (*cf.* Stemple

238) está dividida en dos estados: el 'texto, o artefacto, que representa tal cual la obra material, el libro, y por otro el objeto estético, producto de la "concreción" de la obra por el lector y siempre a acuerdo a las normas o códigos de su época, que le atribuyen un sentido u otro. Es decir que el público lector de hoy no es el mismo que leerá a Emiliano Monge en cincuenta años, por lo que no podemos asegurar que para el canon de la literatura mexicana del futuro esta obra tenga el mismo valor que hoy tiene.

En otros términos, "el mensaje (en sentido amplio) del texto literario cobra, en la perspectiva de la recepción, el aspecto de un modelo, de un <<modelo de la realidad>> como se ha dicho alguna vez" (239). La recepción de la obra, su lectura generacional, responderá siempre a las circunstancias que le ocurren en un marco histórico. En el siguiente capítulo seguiremos explorando cómo influye dicho contexto en la recepción de una obra, que lo vuelve un género u otro, atractivo o deleznable.

3.2 El género literario en su marco receptivo

Una de las funciones de los géneros literarios es orientar la recepción de los lectores, de manera que la lectura sea tanto placentera como "cumplidora", que complemente el sentido que el autor y/o editores desean que se comparta con el receptor. Al existir un público que gusta de leer novela, cuento, ensayo, poesía y/o teatro, la editorial, librería y autor se comprometen a cumplir el horizonte de expectativa que el público tiene sobre equis género literario. Dicho esto, la intención de este capítulo es explorar el marco receptivo del género, cuyo fin para

con el lector es agudizarlo y advertir sobre ciertas reglas pragmáticas que el receptor ha de deducir y relacionar con ciertos principios.

La teórica Marie-Laure Ryan (297) ha investigado sobre el género como un componente importante en la recepción de los textos, abonando que este se compone de “un conjunto de actos directivos a cumplir un acto de comunicación textual culturalmente aceptable, fácilmente reconocible y, por tanto, más eficaz”; dicho de otra forma, la pertenencia a un género también reduce las posibilidades interpretativas.

Si bien, creemos que es cierto que la recepción y el género se compone por un acto de expectativas, sostenemos que este se va formando a partir de la acumulación de sentido de varias obras con dicho género, y la expectación del lector u oyente “se orienta de tal manera en el plano superior de la jerarquía del texto dado y mediante la adecuada ordenación de la información en los planos inferiores de la jerarquía, que estructuralmente puede esperar una determinada continuación” (Raible 317).

En el entendido de que el texto desata, junto al lector, un mensaje que apunta a presentar el texto, a dotarlo de cierto sentido y a orientarlo, es cierto que este sentido o expectativa se ha ido conformando gracias a las lecturas previas del receptor, que abonan a una construcción del género: el género no es sino una codificación de propiedades discursivas y la conciencia de un género en la obra no se resuelve sino hasta que llega al lector: “Toda ejecución de una obra literaria destinada a la representación [...] conserva en principio el aspecto genérico del texto, aspecto que no se resuelve más que en la recepción por parte del público” (Stempel 239). El género, en suma, ofrece sentido, pero también lo reduce: su

anuncio nos dice ‘te ofrezco todo este campo de interpretación, y te digo que no existe este otro’. Como lo dijo Wolfgang Iser, el género “no dice ni oculta nada, sino que significa. Se debe añadir: Incumbe a nosotros buscar y reconocer el significado y el sentido [...] Todo lo que nos rodea significa, es ofrecimiento de sentido” (339).

Cabe decir que la etiqueta de género con la cual se anuncia un libro al lector va cambiando de acuerdo con los cánones que rigen la obra en su momento de salida, y “textos escritos bajo una determinada denominación pueden ser recibidos de forma muy distinta en otras situaciones comunicativas -por tanto, la ominosa receta de cocina en una antología lírica puede ser leída también como poema” (Iser 338). Ha dicho Bernard Rollin que “no existe un modo en que las cosas *son*, sólo existe el modo en que elegimos hacerlas, bien como culturas, bien como sociedades, bien como individuos dependiendo del momento” (135). De ahí que el estatuto del género está siempre en constante cambio, reinventándose, modificándose de acuerdo con equis o ye canon, es un arte vivo, en constante proceso de reconfiguración. El género poético que conocemos hoy en día seguramente no será el mismo para las generaciones venideras. Siempre que se hable de género, debe el crítico tener en cuenta el contexto histórico de la obra, su recepción. Asimismo, hay que reconocer que el género de una obra, como el mundo, no es de una sola manera, y que el hecho de que un género en cierto marco histórico fuese de tal modo no quiere decir que no pueda ser de otro.

El género literario sólo constituye una norma, un modelo del mercado literario, una clasificación que por sí misma no debería generar sentido más allá de su relación con una clasificación, un producto, y el género debe verse como algo

maleable y no dictador de sentido. Entonces surge la pregunta, ¿cómo el género se relaciona con el texto? Su relación es muy genérica, pues de entre las novelas, la poesía, el ensayo, existe un espectro muy grande que quedaría corto para describir o dimensionar la obra que contienen y si, acaso, a la crítica se le escapa siempre la forma de la novela breve es porque esta, quizá junto con el ensayo y la poesía, no es otra cosa que arte vivo, en constante cambio; hay un cierto deseo de novedad en las formas literarias y el arte en general que dificultan encasillarlos bajo ciertas normas, y que siempre rebasa a la teoría. Cuando hay suerte, quizá la obra contenga ciertos rasgos de un género, pero regularmente no estribará en el modelo completo, sino, como en el caso de Emiliano Monge, en rasgos aislados en diferentes niveles.

En el artículo de Bernard Rollin, “Naturaleza, convención y teoría de género” (140), se dice que Croce apunta que “el mayor triunfo del error intelectualista reside en la teoría de las clases artísticas y literarias, que todavía está de moda en los tratados literarios y perturba a los críticos y a los historiadores del arte”. Con esto exhibe Croce a la teoría de los géneros, quienes intentan dar una interpretación de la obra a partir de modelos, y no por el contenido o la propuesta artística que este modelo contiene. El arte, se ha visto, está por encima de los modelos literarios o de cualquier disciplina, y siempre será la crítica la que intente perseguir un sentido cuando este ya ha cambiado, ha muerto, o ha mutado.

El que los géneros literarios contengan un arte vivo no se debe solo a los autores, sino al público, que está, lo mismo que el artista, en constante sincronía con el movimiento del arte. D’Israeli sostiene que “lo que causa una fuerte

impresión al público en un momento, deja de interesarle en otro... y cada época, en literatura moderna, podría, quizás, admitir una nueva calificación” (como se cita a D’Israeli en Fowler 95). Dicho esto, ¿puede decirse que entonces la literatura es una moda? En cierto sentido lo es. Existen géneros que desaparecen con el tiempo, otros nacen, otros evolucionan. Al respecto, Miguel Garrido ha recogido estas palabras de Díez Taboada, que traza un camino del género como un modelo vivo, que se funda, se modela, se olvida, y otras veces se muere, como hace cualquier moda:

Es lógico que en ella se den, además del fundador que trace una primera obra modélica o programática, afiliados que sigan a la letra y escrupulosamente a ese fundador como modelo, perezosos que lo olviden, reformadores que lo pongan de nuevo en vigor o lo adapten a circunstancias históricas nuevas, detractores que lo critiquen, contradigan o parodien, buscando sus limitaciones; teóricos que en cada momento traten de fijar, a veces pedantemente, sus caracteres; aniquiladores que lo combatan y lo acaben, destruyéndolo o agotándolo; continuadores que recojan el prestigio de nombre para nuevas realidades por ellos fundadas o que en época distinta pongan nuevos nombres a cosas que en fin de cuentas resultan tan semejantes que podrían ser llamadas con igual denominación (como se cita a Díez Taboada en Garrido 23-24).

Si la literatura, o los géneros literarios, son también una moda, cabe decir que hay siempre un sesgo, ese otro arte que no suena, que no vende, que sin embargo está ahí. Si la literatura que llega a los estantes es la literatura que se

reconoce, y que la mayoría de las veces llega a las mesas de los coloquios académicos o universidades, cabe entonces reconocer que uno siempre ejercerá y teorizará sobre ciertos géneros que han sobrevivido al paso del tiempo, por cualquier razón que sea, y “este campo limitado es el canon literario generalmente aceptado [...] un mero constituyente” (Fowler 95).

Tomando esto en cuenta habría que reflexionar sobre qué se está tomando como novela breve en el México temprano del siglo XXI. Acaso el que tengamos un libro en nuestras manos en este momento, dependía de haber ganado un concurso, convenciendo a cierto tipo de gente, que a su vez es de la confianza de alguna editorial que nos ha vendido un libro como novela breve. Da para desconfiar, pues las clasificaciones literarias, la ‘generacidad’ “puede explicarse perfectamente como un juego de repeticiones, imitaciones, préstamos, etc., de un texto con respecto a otro, o a otros, y el recurrir a un postulado tan <<contundentemente>> como el de una estructura o modelo de competencia resulta totalmente superfluo” (Schaeffer 162).

Para concluir esta idea, sobre lo superfluo y lo endeble de un género, basta recordar la anécdota de Stempel Wolf-Dieter (*cf.* 241), quien señala que en cierto momento la literatura de vanguardia no cesó de desconcertar al público que, “ante el impacto de creaciones con frecuencia <<extrañas>>”, tuvo dificultad para encontrarse en su papel de receptor. Pero al final fue posible establecer una mediación entre la obra y el receptor. Y nos preguntamos, ¿qué habría pasado si en algún punto los lectores se hubieran cansado de ello, poniendo en aprietos al mercado? Pues, quizá, se habría dado un paso atrás, y ciertos modelos literarios, ciertas formas, habrían desaparecido.

Habiendo hablado de la literatura y los modelos literarios con relación al mercado y al receptor, es momento de preguntarnos por qué, si la teoría literaria está siempre rebasada por la literatura misma, o bien, por su contenido, es necesaria una teoría del género. Y es aquí donde intentaremos demostrar que, aunque en sí los modelos literarios y los géneros que conocemos hoy en día deben tomarse en su justa medida, las clasificaciones de dichos modelos y su existencia son lo que son, ni más que la obra ni menos que sí mismo, ayudan a crear clasificaciones y divisiones entre el mar de producción artística, sin que esta sea la principal razón de la teoría de géneros, que viene a ser “la investigación de la lógica de las clasificaciones; se trata de una actividad metodológica que se ocupa de responder a preguntas tales como por qué hay necesidad de elaborar clasificaciones, cómo se decide entre sistemas de clasificación alternativos” (Rollin 130). Pues bien, en el siguiente apartado hablaremos de la importancia de esta disciplina y nos acercaremos a los géneros literarios desde su clasificación, centrándonos, desde luego, en la novela breve.

3.3 El género literario y la lógica de sus clasificaciones

Uno de los problemas más agudos que hoy enfrenta la teoría de los géneros literarios está fundado en un problema de planteamiento. Si partimos de que un teórico de los géneros supondría conocer una buena cantidad de obras, sea cual sea su inclinación, reconoceríamos que ha captado rasgos esenciales de las obras y que puede articular sus clases genéricas. Asimismo, que este hipotético teórico - o grupo de teóricos- pueda tener su propio tipo de categorías y parta de cierto

criterio es una realidad: “cada individuo, al enfrentarse al mundo de los objetos, literarios o de otro tipo, puede partir de un conjunto diferente de categorías, como la historia de la crítica demuestra claramente” (Rollin 134). Dicho esto, surge la pregunta, ¿hasta dónde podemos confiar en una categoría propuesta y qué podemos esperar de esta clasificación?

La palabra género surge en el siglo XIX, en el siglo XVIII el término comúnmente empleado fue el término biológico <<especie>>” (cf. Rollin 139). Hasta ese momento no había estudios del género como se conocen hoy, y tampoco había necesidad de marcar divisiones que hoy las conocemos. Por tanto, no puede decirse que esta sea una disciplina que haya surgido paralela a la producción literaria. Entonces, cabe preguntarse si los géneros sólo son “pseudo-conceptos útiles, o, a lo sumo, clasificaciones de bibliotecario”.

Para empezar, diremos que no existe un género completamente “puro”. No hay como tal un único modelo de “novela”, un modelo único de “ensayo. Como dijo Gerard Genette, “en la clasificación de las especies literarias, como en otra cualquiera, ninguna instancia es por esencia más <<natural>> o más <<ideal>>” (229). Hay muchas vertientes y variantes, y “la actividad genérica [...] no estriba en el modelo completo, sino más bien en rasgos aislados elegidos en diferentes niveles” (Schaeffer 178). Hoy más que nunca los géneros se mezclan no sólo con otros géneros, sino, incluso, con otras disciplinas.

Con mayor frecuencia nos enfrentamos a las obras con géneros híbridos y cada vez son más esos libros de género fronterizo “que no encajan plenamente en el dualismo tradicional de naturaleza y convención, donde el fenómeno en cuestión muestra elementos tanto de naturaleza como de convención” (Rollin 143).

Es por ello que, si la teoría del género quiere ser útil, lo será en la medida en que no sea una camisa de fuerza, entienda que no hay una sola forma o modelo y que, más bien, hoy las configuraciones genéricas se están reinventando. A decir de la “novela corta”, esta es sólo una denominación genérica, “son signos lingüísticos simples con los que se designan signos lingüísticos complejos” (Raible 328). Las obras ya no se dejan asediar tan rápido. Hoy es difícil decir: “eso es una novela”; nada es tan simple como eso, existen componentes que han complejizado los géneros.

Pasando a la particular obra de Emiliano Monge, a partir de la cual pondremos a prueba lo dicho, comenzaremos exponiendo que por extensión lo más conveniente sería decir que se trata de una novela convencional. ¿Pero por qué nos empeñamos en decir que se trata de una novela breve? Hoy en día el género no debe sólo definirse por la mera extensión, sería lo más fácil, cierto, pero exploremos un poco más. A lo largo de las doscientas páginas Monge utiliza recursos que se emplean comúnmente en las obras clasificadas como novela breve. A menudo echa mano de la reexaminación, y explora las mismas ideas, invoca los mismos elementos del paisaje desde otros puntos de vista. Para ejemplificar, pasemos a cinco pasajes de la obra que ilustran bien lo que decimos, para después explorar qué hay en común y cuál es el discurso que se repite. Seleccionaremos cinco de la siguiente forma: dos al comienzo de la obra, un par en medio, uno al final:

Aguarda a Nuestrrohombre una ciudad cocida por el sol que aquí marchita el aire y seca hasta los pozos: la única que hay en este sitio viene de la presa que erigieron

hace tiempo al otro lado de esta altísima meseta, aunque una presa que surte a esta ciudad, a los seis pueblos y a las quince rancherías que conforman el imperio cuyo ministerio está hoy dejando el Gringo Alcántara Carnero, un imperio en el que viven 30.234 habitantes, todos los cuales son hijos y nietos y bisnietos del incesto, hombres y mujeres cuyas venas nacen rebosantes, en palabras de Nuestrombre, de coraje, asco, miedo, servilismo (Monge 22).

No atiende el lejano replicar de las campanas de la iglesia que está del otro lado de este valle, en mitad de Lago Seco, el pueblo en el que estábamos nosotros hace rato y en el que empezó también hace ya un rato nuestra historia (32).

Levanta las orejas, despega la cabeza de la tierra y olfatea ahora el aire, huele a hierba seca y a raíces, más allá a aves pequeñas y a semillas, aún más lejos huele a piedras, a agua inmóvil y a metales oxidados y en lontananza huele a gatos, cacomixtles y coyotes (65).

Viene de la costa donde matan animales, el viento que impide el crecimiento, en este sitio donde un día construirán una gran presa, una presa a la que dije ya que iremos cuando sea su momento, de todo aquello que no sea un maguey, un matorral, algún mezquite, un nopal, algún abrojo, una biznaga, un alto timbó colorado, un pirul o alguna higuera (68).

Tras cruzar la cima de este alto promontorio que también nosotros dejaremos y saltar sobre unas piedras que conoce desde siempre. Estatemblando gira en torno a unos magueyes, rodea luego una familia de biznagas y así alcanza la pendiente

que bajara tantas veces siendo niño: aquí bajaba con María entre los brazos... no podía hacerlo ella sola... (150).

En cada uno de estos pasajes está presente esa pulsión de ruina, que se desarrolla de distintas formas. En el primero, se habla de una ciudad “cocida, marchita y seca”. En el segundo, se rememora el “Lago Seco”. En el tercero huele a “hierba seca”, y “huele a piedras”, y “el agua es inmóvil”. Todo lo repasado hasta aquí es estéril y se encuentra en un estado inerte. En el cuarto párrafo se habla de un “viento que impide el crecimiento”, y del plan de una presa que nunca se lleva a cabo. Finalmente, en el quinto, vuelve a hablarse de piedras “que conoce desde siempre”. En cualquier de los casos, hacia el inicio, medio y final de la historia, hay un elemento presente que da la sensación al lector de que ahí nada pasa, que todo circula sobre sí mismo; en resumidas cuentas, hay una reexaminación constante a lo largo de esta obra, que le otorga la cualidad de novela breve. El repaso de la mirada del narrador sobre estos elementos, una y otra vez, creemos que hubiese sido funcional en las dimensiones de una novela breve. En la dimensión de estas páginas, cerca o poco más de 200, se vuelve un recurso que termina por agotarse. Si bien, se entiende que en un lugar así no podría hablarse sino de la ruina de dicha ciudad, este elemento repetitivo vuelve la historia inagotable.

Retomando la idea del dualismo genérico, en *El cielo árido* estamos justamente ante una novela breve en el mecanismo y la materialidad de una novela tradicional. Y al decir esto no se pretende abonar a la definición ya existente de la novela tradicional o breve, sino esbozar los aspectos de ambos

géneros y cómo se despliega su funcionamiento en el contexto literario. Raible ha dicho que “en nuestras percepciones o en lo que decimos, sólo surge sentido para nosotros y los demás en tanto en cuanto omitimos, suprimimos y reducimos constantemente, en tanto en cuanto no percibimos o no decimos infinidad de cosas” (306). Acaso esa, creemos, sea la mayor virtud de las novelas breves: reducir a lo mínimo e impactar así al lector, desde lo concreto:

Un texto narrativo es en relación con el original -existente o ficticio- al que se refiere, un modelo, una abreviatura en la que, en palabras de Musil, la <<multiplicidad sobrecogedora de la vida>> se reduce [y omitiendo cantidades ingentes de informaciones posibles], a un mundo más simple, más abarcable y por ende más fácil de concebir y dotado de sentido (308).

Una obra no terminaría nunca si no omitiera información. De alguna forma, independientemente de los géneros literarios, toda literatura es una abstracción de lo real y una reducción arbitraria de un suceso. Si, hemos dicho, el repaso y la reexaminación en las dimensiones que propone Monge terminan desgastando la historia, al mismo tiempo la información se acorta, pero no su extensión, lo que provoca que esa omisión de información que se hace al reexaminar no abone al funcionamiento de la obra.

Wolfgang Raible también sostiene que “la información total equivale a ninguna información; es a través de la <<reducción> de la complejidad>>, a través de modelos abreviados como se hacen reconocibles el sentido, las interrelaciones y la estructuras” (307); y es verdad, pero cuando esa “reducción” de información

viene en forma de reexaminación de forma tan predecible no funciona como un recurso de una novela de larga extensión. Debe reconocerse el trabajo de Monge en la cualidad autorreflexiva del lenguaje, su polivalencia semántica y su capacidad para ofrecer mensajes significativos. El orden necesario que le imprime al transcurso de las vidas narradas en *El cielo árido* se encuentra de alguna forma cobijada en el caos.

En el caso concreto de la obra que aquí nos compete el asunto del género importa en la medida en que se cuestiona este artefacto de reexaminación en función de la extensión. ¿Esta omisión de información por el mecanismo de reevaluación fue algo consciente y en beneficio de la obra o en beneficio de la extensión sirviendo meramente al mercado editorial? No lo sabremos, pero la pregunta es válida y nos permite comprender a la literatura no sólo como obra de arte sino como producto comercial, atado a un mercado y que también responde a demandas de consumo.

En los certámenes de novela breve que pudieron investigarse en el momento de este trabajo, todos a celebrarse en abril de 2019 en la página de *Escritores.org*, se encontraron el “Premio de Novela Breve de la Cámara Peruana del libro 2019”, en donde una de las bases es la extensión mínima de 90 y máximo de 150. Si nos sujetamos a este margen, *Las batallas en el desierto*, de José Emilio Pacheco, no habría calificado como participante, con sus 80 folios. ¿Es entonces un cuento? El segundo certamen abierto que encontramos, relativo al género que aquí nos compete, es el “Certamen Nacional Calamonte Joven 2019”, en cuya base la extensión figura, y debe apegarse a entre 10 y 40 páginas; casi es de risa, pero aquí no cabría ni Rulfo, ni José Agustín, ni Josefina Vicens, ni

Fuentes con *Aura*. Uno más: “VIII Premio de Novela Corta Fundación Monteleón 2019”, cuya extensión mínima debe ser de 28, 000 palabras y máxima de 40, 000. Asimismo, encontramos el “IV Certamen de Novela Corta Castillo de Baños de la Encina”, entre cuyas bases exige una extensión mínima de 80 cuartillas y un máximo de 100.

Como podemos constatar, la extensión sigue siendo un requisito para un certamen cuando se habla de novela breve; por otro lado, se comprueba que no hay pues un consenso genérico de lo que hoy se entiende por novela corta, lo que problematiza la comprensión del género como un sólido formato que le permita presumir de una personalidad definida y reconocida por lectores, autores, academia, etc. La arbitrariedad con la que se clasifica la novela breve alrededor del mundo es un arma de doble filo: si bien, una de sus virtudes es justamente esa ambigüedad que hasta hoy se le ha concedido a gusto de todos, se vuelve una desventaja cuando esta arbitrariedad se rompe en detrimento de las editoriales y los concursos que, ciertamente, para aquellos que se dedican de tiempo completo a la escritura, significan un recurso necesario para continuar escribiendo.

Habiendo dicho lo anterior queremos enfatizar que nuestra hipótesis no pretende desvirtuar ninguna obra, ni alguna de la que aquí nos compete, sino sólo mostrar que la falta de convención de la novela breve nos ha llevado a cuestionarnos hasta dónde esta irregularidad favorece y, en otros casos desfavorece a la empresa de la novela breve. Si queremos que el género se tome en serio hará falta que se establezcan ciertas reglas que nos permitan darle la libertad creativa que cualquier creador merece, sin la sombra de la industria y el mercado detrás de la obra.

Aunque no es el objetivo de esta tesis, debe señalarse que los requisitos de extensión en los concursos literarios no son exclusivos del género de la novela breve, pues repasando algunos otros dentro del género de la novela, encontramos (en la misma página web antes referida), en orden de aparición, los siguientes certámenes y requisitos:

- 66 Premio de Novela Ateneo Ciudad de Valladolid 2019: extensión mínima de 150 cuartillas y máxima de 300.
- III Premio de Literatura Ilustrada Villa de Nalda: extensión mínima de 50 y máxima de 100.
- Premio de Literatura Sor Juana Inés de la Cruz 2019: extensión mínima de 120 folios.
- Premio Litorialia de Novela 2019: extensión mínima de 60 cuartillas.
- Premio Internacional Ink de Novela Digital René Avilés Fabila: extensión mínima de 120 y máxima de 300.

De entre todos, rescato el “Premio de Novela Cartagena Negra 2019”, que para nuestro asombro no exige ningún requisito en cuanto a extensión refiere, dando la libertad al autor de participar siempre y cuando estén escritas en castellano y hayan sido editadas en España, sean de temática negra y hayan sido publicadas en el año 2018. Este tipo de certámenes, creemos, permiten que la obra encuentre su propio género y termine de configurarse por sí misma.

Si bien, no estamos diciendo que se necesite de un certamen para legitimar un género literario, sí confiamos en que el fomentar desde las instituciones, academias y particulares que convocan a un certamen hagan de estos no un

receptáculo donde caigan ciertos tipos de obras, sino que estas posean requisitos en beneficio de la obra y no de un imaginario atado a la industria editorial. Es menester generar conciencia sobre el peso que tienen los certámenes, que no solo ayudan a la capitalización del autor sino a la legitimación de la obra y los autores, en resumen, a la construcción del canon literario, lo que restringe y determina modelos de narración que, al fin y al cabo, están sujetos a un orden fuera del arte: el del giro mercantil.

3. 4. La representación de la ciudad y el pueblo en México en tres casos de la narrativa mexicana del siglo XXI

Uno de los aspectos que con mayor frecuencia dan cuenta de la condición social de los personajes en la literatura mexicana es la construcción de la ciudad. Su funcionalidad, sustentabilidad y habitabilidad dan medida a las dimensiones y domesticación nuestra relación con el espacio y el tiempo. La construcción de la ciudad también moldea nuestra manera de habitarla, comprenderla y tolerarla; los edificios y la arquitectura, en general, también articulan, estructuran, ordenan, definen, representan, sugieren. Además, en palabras de Johan Pallasmaa, “todas las situaciones, historias, ficciones, acciones y pensamientos están situados en entornos hechos de construcciones y artefactos humanos” (98).

La visión de la ciudad en los tres casos concretos que nos interesará explorar, y que son las obras que a esta investigación competen, no pretende emitir un juicio sobre el panorama de la literatura mexicana actual, pero sí mostrar

una perspectiva de la relación del sujeto con su tiempo en tres lugares y espacios: la frontera, en el caso de la obra de Yuri Herrera, la Ciudad de México, en el caso de la novela de Daniel Espartaco y el altiplano en el caso de Emiliano Monge. Quizá a partir del análisis de las singularidades podamos trazar paralelismos que nos den una idea de cómo están siendo representados los lugares y el espacio en un país que parece fragmentarse y que atraviesa uno de los periodos más violentos en la historia nacional.

La representación de la ciudad en la literatura, así como en el plano de lo real, tiene como condición la voluntad de poder en la visión. En el libro de Johan Pallasmaa, *Los ojos de la piel*, se cita a David Levin quien sostiene que “existe una tendencia muy sólida de la vista a captar y fijar, a cosificar y a totalizar: una tendencia a dominar, asegurar y controlar que [...] se ha promovido ampliamente” (22). Esta hegemonía de la vista ha establecido una realidad ocularcentrista que hasta cierto punto ha sesgado las relaciones espaciales e interpersonales del sujeto.

La vista, pues, en los últimos años, “se ha visto fortalecido por numerosas invenciones tecnológicas. Ahora somos capaces de ver tanto en las profundidades de la materia como en la inmensidad del espacio exterior” (27). Señalado entonces este factor que influye en la representación del espacio tanto como en la construcción de las ciudades, y teniéndolo en cuenta al momento de ejercer una lectura formal de las obras, pasaremos a plantear el primer problema que permea la arquitectura de la ciudad: el sesgo ocularcentrista puede entenderse como consecuencia del culto excesivo de lo visual, haciendo negligente al cuerpo y al

resto de los sentidos, acentuando el desequilibrio sensorial en el espacio de la ciudad.

Aunque esa postura por ahora debe tomarse con reservas al pensar la realidad nacional que hoy acontece, pensadores como Johan Pallasmaa se atreven a decir que “las crecientes experiencias de alienación distanciamiento y soledad en el mundo tecnológico actual pueden estar relacionadas con cierta patología sensorial” (23). Asimismo, Sartre ha dicho que “el espacio se ha apoderado del tiempo en la conciencia humana a causa del ocularcentrismo [...] la importancia relativa otorgada a las nociones de espacio y de tiempo tiene más repercusiones importantes en nuestra comprensión de los procesos físicos e históricos”. (cf. 24).

Planteada esta primera condición, surge la primera pregunta de este trabajo: ¿de qué forma ciertas tipologías de la arquitectura de la ciudad revelan su carácter deficitario y cuáles son sus principales amenazas? Hasta este punto no estamos seguros de que el principal problema de la arquitectura en este país sea el ocularcentrismo. Acaso el principal problema tenga que ver con el carácter de inconsciencia y de cómo la viabilidad de la arquitectura y el urbanismo se ve marginada por los intereses privados, políticos, económicos y sea cada vez más un arte en extinción.

La novela de Espartaco Sánchez, situada en la Ciudad de México, describe una unidad habitacional habitada hoy por “la casta de desempleados treintañeros que ya no son capaces de pagar los alquileres de la zona” (*Memorias de un hombre* 13). El hacinamiento por clases rebasa, por ahora, la descripción de la arquitectura y el “ocularcentrismo” en la narración, y son desplazados por la

condición socioeconómica del personaje. La unidad habitacional que cohabita nuestro protagonista “está conformada por bloques de departamentos de hasta dieciséis pisos. Fue construida para trabajadores del Estado en los años setenta, cuando México pretendía ser un país socialista. Yo vivo en el cuarto piso del bloque República de Cuba” (12).

A propósito de las unidades habitacionales, Aldo Rossi ha dicho que:

Es habitual que los estudios urbanos pongan de relieve en primer lugar la diferencia entre ciudad planificada y no planificada. Las primeras fueron concebidas y fundadas como ciudades, mientras que las segundas han surgido sin un plan preconcebido, asentamientos que han crecido y se han adaptado para desempeñar funciones urbanas. Su carácter urbano ha surgido solo en el curso de su desarrollo, y su trama es resultado de la agregación de edificios alrededor de algún núcleo preurbano (107).

Si bien, estos residenciales surgen en un primer momento como respuesta a la demanda de vivienda de la clase trabajadora, hoy en día dan cuenta de una ruptura entre la intención primaria de este conjunto habitacional y el que hoy lo rige y le da sentido: “La unidad ahora también es habitada por estudiantes universitarios de clase media o extranjeros, académicos e investigadores de la Universidad” (Espartaco 13).

Será desde el espacio privado, en un jardín de los edificios fuera del departamento, en donde el protagonista de *Memorias de un hombre nuevo* comience a describir las amenazas de la ciudad:

Le da una calada al cigarro y me lo pasa sin mirarme, absorta en el conjunto de resbaladillas y columpios frente a nosotros. Muchas veces hemos querido sentarnos en ellos, pero nos da miedo que un policía nos diga algo al pasar (13).

Rossi ha dicho que “los barrios no están tan subordinados los unos a los otros, sino que son partes relativamente autónomas, cuyas relaciones no pueden explicarse mediante una única función de dependencia” (65). Si lo escrito por Rossi no carece de sentido, esta característica esencial del barrio, que la dota de autonomía, está penetrada por el Estado.

El espacio privado, que no íntimo, está rebasado en esta primera instancia por la autoridad, por el Estado, particularmente el órgano judicial. Luego de esta escena, habrá una primera figuración de la ciudad disfuncional: “Al levantarnos las recoge y las echa en el cesto de basura pintado de gris con el letrero que dice “Inorgánico”, aunque nadie en la unidad, en la ciudad, en el país, respete la distinción entre lo orgánico e inorgánico” (Espartaco 14). Si la ciudad es una representación de la condición humana, estamos ante un panorama desarreglado, que no opera bajo un tipo de orden orgánicamente funcional.

En su libro *La arquitectura de la ciudad*, Aldo Rossi argumenta que cuando un grupo se coloca en una fracción del espacio no puede sino transformarlo y habitarlo a su imagen y semejanza, y al mismo tiempo se adapta a las cosas materiales que se le resisten: “se encierra en el marco que él mismo ha construido. La imagen del entorno exterior y las relaciones estables que establece con él pasan a ocupar un primer plano en la idea que este se hace de sí mismo”

(152). Apuntado esto puede decirse que la disfuncionalidad de la ciudad se traslada a un tipo de orden arquitectónico: “Algunas luces ya están encendidas: casas construidas a medias, castillos de acero que sobresalen del techo, solares vacíos cubiertos de hierba quemada por las heladas” (Espartaco 63). Las descripciones de lo urbano van creando, además un tipo de disposición de los elementos arquitectónicos, una idea de urbanidad, que choca con el tipo de arquitectura funcional en el imaginario social.

A medida que la novela transcurre, pareciera que la única salvación del protagonista es poder hablar y analizar el entorno en el que vive, dando cuenta a través de distintos testimonios de la situación social y política del país. Caminar y recorrer la Ciudad de México es la única posibilidad crítica:

Caminaba por la ciudad decorada con motivos navideños entre gente apurada por las compras y automóviles varados en el tráfico decembrino. El mundo entero parecía tener prisa por llegar a alguna parte, yo no. Mis únicos estímulos eran no pensar y moverme como un protozoo; mirar hacia adelante, concentrarme en cada movimiento... (24).

Me gustaba caminar por Presidente Masaryk y mirar la prosperidad de los otros, las *boutiques*, los restaurantes de lujo (25).

Caminamos por la Narvarte en busca de un lugar donde tomar una cerveza y encontramos un karaoke en avenida Universidad [...] El lugar estaba oscuro, olía a cerveza rancia y tabaco (fue antes de la ley que prohibió fumar en bares y restaurantes). (28).

Algo que resulta irónico es que, a pesar de la hostilidad de la ciudad, el espacio privado tampoco parece estar exento de violencia ni es menos vulnerable. El Estado vigila e irrumpe, a decir del relato de Espartaco, en el íntimo, en lo privado, en lo público:

Me contó que tuvo que cerrar el bar debido a circunstancias más que penosas. El lugar siguió funcionando gracias a las huestes de Papa Doc hasta la noche en que un comando de hombres vestidos de policías o militares, con pasamontañas y fusiles de asalto, irrumpió con violencia en el bar y sometió a los clientes (60).

Y al sostener una plática con su madre a través del teléfono, ella le confiesa:

-Ya me estoy acostumbrando. Ayer me despertaron unos disparos de ametralladora; se escuchaban bastante cerca, pero cuando leí las noticias resultó que fue como a diez cuadras. Mataron a dos muchachos. (67).

La calle, como la casa, son espacios dentro de la ciudad, en mayor o menor medida, vulnerables. Acaso la violencia que ha azotado las calles ha llevado a una mayor reclusión de la sociedad a los espacios privados. De ahí que líneas arriba se sostuviera que, a decir de México, no es en todos los casos la tecnología ni sus avances lo que ha elevado los índices de reclusión.

En la misma escena citada líneas arriba, la madre del protagonista, Elías, da cuenta de la hostilidad de la calle: “Los ves pasar por la calle en camionetas

nuevas sin placas. Muchachos de diecisiete años en la caja, con el cabello rapado y armas que les quedan grandes. Patrullan la zona, defienden su territorio.” (67). Momentos más tarde es el mismo Elías el que repara a reflexionar en ello: “Imagino la calle donde yo crecí y jugaba hasta las doce de la noche durante las vacaciones de verano. Ahora está vacía, las casas selladas, en las ventanas se ven las luces de los televisores” (68).

Esta generalización de la violencia, que no distingue de espacios, diluye una segunda característica del barrio, de la unidad habitacional. Si para la morfología social el barrio, a decir de Rossi (63) “es una unidad morfológica y estructural que se caracteriza por cierto paisaje urbano, por cierto contenido social y por una función” hay una segunda característica que fracasa en su función de unidad: un paisaje urbano unificado, no propio, diluido entre la estética disfuncional de toda la ciudad.

Para seguir abonando y hacer más claro nuestro argumento, echaremos mano de aquellos fragmentos en donde Elías recorre la ciudad, encontrando nada sino un proyecto de un tipo de ciudad que fracasa:

Caminamos sin hablar hasta Patriotismo. Los edificios de los años cincuenta de esa colonia -la Escandón-, con nombres optimistas -Progreso, Ciencias, Mutualismo-, estaban cubiertos de grafiti. En la esquina del minisúper insistió en tomar un taxi aunque le dije que no era seguro (76).

Da lo mismo que sea Copilco, la Narvarte, la Escandón: todo está trastocado por la violencia, su funcionalidad está siempre trastocada. Por si fuera

poco, al encontrarse con un viejo amigo, este afirmará que la necesidad de obtener un trabajo bien remunerado implica traslados desde el oriente de la ciudad, donde los alquileres son evidentemente más baratos: “No le iba mal en la taquería, me dijo, pero alquilaba un cuarto en el oriente de la ciudad y cada día tenía que hacer un viaje de cuatro horas, ida y vuelta; su turno era de doce horas” (61). Y cuando habla sobre una preparatoria, se deja ver que, para llegar a un destino, una vez tomado el transporte hay que caminar largas distancias para alcanzarlo: “Al bajar hay que caminar un kilómetro hasta la preparatoria, la cual nos recibe cada día con las puertas abiertas” (63-64).

La novela de Daniel Espartaco revela, a través de Elías, que no se puede hablar de la Ciudad de México sin hablar de la violencia. Al inicio de este apartado mencionamos que la arquitectura de una ciudad la ordena, la estructura y la define. Esos mismos atributos, son los que aplican para la violencia en el acontecer nacional. La violencia hoy, como se representa en *Memorias de un hombre nuevo*, ordena, estructura y define a la sociedad.

Lo hasta aquí expuesto nos habla de la forma de la ciudad, sus limitantes, las carencias, que no es otra cosa que la forma de este tiempo en la ciudad, cómo se está representando su realidad en las novelas breves de los últimos años escritas en México; es menester tomar en cuenta que existen muchos tiempos en esta, y que a lo largo del tiempo la ciudad modifica su imagen conservando algunas referencias.

Dejando por un momento las primeras reflexiones derivadas de la novela breve de Daniel Espartaco, pondremos en perspectiva las que corresponden a la obra de Yuri Herrera, *Los trabajos del reino*, desarrollada en algún lugar de la

frontera entre México y Estados Unidos dentro del Palacio de uno de los capos más importantes de la ciudad, El Rey, y el cual era, para el protagonista, “[...] como siempre se había imaginado [...] Sostenido en columnas, con estatuas y pinturas en cada habitación, sofás cubiertos de pieles, picaportes dorados, un techo que no podía rozarse” (19). Sobra decir que es un lugar ostentoso que es, figuradamente, una ciudad dentro de la ciudad: “[...] el Palacio reventaba un confín del desierto en una soberbia de murallas, rejas y jardines vastísimos. Una ciudad con lustre en el marco de la ciudad, que sólo parecía repetir calle a calle su desdicha” (20).

El Palacio es tan grande que otorga incluso la posibilidad para el encuentro:

Cruzó la zona del despacho cerquita de la galería, luego el área del cuarto de juegos, bordeó el ala de las habitaciones del Rey, cerca de las terrazas, y finalmente por donde se mantenía la guardia y los cuartitos de las muchachas. Aunque había pasillos que aún no se atrevía a recorrer, ya no le costaba encontrar su camino por el Palacio, hasta donde la Niña (67).

Pero también para el desencuentro, como lo brinda cualquier ciudad que no se ha aprendido: “El Palacio era un cuadrado simple con una plaza al centro, pero había tantos pasillos caprichosos que, a veces, cuando pensaba que se dirigía a un lugar, aparecía al otro extremo del edificio” (30).

El Palacio puede ser vista como un tipo de ciudad cuasi laberíntica que permite al “ciudadano”, dado sus dimensiones, pasar desapercibido: “Así pudo también observar sin ser advertido la visita de gente de las ciudades, trajeados de

portafolios, policías en busca de su cuota, el negocio que nunca paraba” (31). En la novela de Herrera los personajes no temen ser vistos ni irrumpidos en el espacio íntimo ni privado, como sucede, según lo analizado arriba, en la novela de Espartaco.

Este primer acercamiento textual a la obra de Herrera deja ver que, para Lobo, el protagonista de la obra, la ciudad de adentro favorece el anonimato al ser espaciosa y elevada, pero también suntuosa, opulenta y profusa. Mientras que la de afuera es adversa y desfavorable, como sostiene el narrador apenas en la página 15 cuando se refiere a “la ciudad de afuera”: “La calle era un territorio hostil, un forcejeo sordo cuyas reglas no comprendía; lo soportó a fuerza de repetir estribillos dulces en su cabeza”.

El Palacio es la ciudad que habitan todos aquellos personajes desamparados que la “otra” ciudad eyectó y que el Rey ha rescatado. A Lobo, por ejemplo, lo lleva al Palacio tras un encuentro en la cantina, y a la Niña, de quien Lobo se enamorará, “la había rescatado el Rey, la sacó de cuarteo en una pocilga cerca del puente y la trajo al Palacio” (20).

Expuesto el lugar del Palacio y distinguidas la “ciudad de adentro”, majestuosa, y la “ciudad de afuera”, hostil, diremos que esta residencia, prioritaria en la concepción de la ciudad, desplaza su carácter de morada y adopta el de urbe, a decir del protagonista. La carencia de un espacio-ciudad en el afuera se suplanta al ocupar el espacio del Palacio.

El Palacio, ciudad de adentro, representa no tanto el ‘modelo’ como imagen de algo que debe ser copiado o imitado, sino se emplaza como la idea de un elemento que sirve como regla al tipo. Dicho tipo de ciudad, el Palacio, se

entiende aquí como la ejecución práctica de la residencia que alberga a los habitantes excluidos, eyectados -como hemos dicho- del sistema. No es un modelo de ciudad dado que no todo es preciso ni viene dado, sino que, como tipo, todo es en mayor o menor medida dado.

Este 'tipo' de ciudad es una constante. Existen diversos tipos de ciudad dentro de una ciudad: universidades, instituciones, mansiones. Se trata de un elemento cultural que puede encontrarse en diversos hechos arquitectónicos. Esta tipología de ciudad se convierte entonces en un momento analítico de la arquitectura contenida en la "ciudad de afuera" y resulta fácil localizarla en el nivel de los hechos urbanos, como hemos expuesto textualmente es el Palacio; en palabras del arquitecto Aldo Rossi la tipología vendría a ser "la idea de un elemento que desempeña su propio papel en la constitución de la forma, y que es una constante" (31).

Si de una forma general "puede decirse que la ciudad es el progreso de la razón humana" (48), y dado que la ciudad y todo hecho urbano es un acto "colectivo por naturaleza" (48), puede decirse que el Palacio viene a suplantarse como uno de los 'tipos de ciudad' que surgen tras la idealización de una residencia que satisface la existencia de servicios públicos, equipamientos colectivos que pone de relieve la carencia del Estado. Si en Espartaco, como hemos revisado, el Estado está presente todo el tiempo desde la figura policial, en la novela de Yuri Herrera el Estado brilla por su ausencia en esta residencia que toma la forma, ante el desamparo de los desplazados, de ciudad 'tipo' contenida en otra, fallida.

La residencia es prioritaria en la concepción de la ciudad desarrollada. La figura del Palacio viene a suplir la falta de desarrollo social en la ciudad. El hecho

de que no haya residenciales fuera del Palacio, nos hace pensar que la historia acaece en una ciudad subdesarrollada reafirmando el espacio de frontera, en donde el flujo de gente es constante, un espacio de tránsito que alude a la constante migración e inmigración. Afuera, en la ciudad, el narrador evidencia estos espacios de tránsito presentes en la vida nocturna de la ciudad: “A la madrugada salió a hurtadillas del cuarto. Caminó a la cantina en la que había conocido al Rey. Era un puerto como cualquier otro, con montón de gente de paso y unos fieles que lo mantenían en pie” (116). El tránsito trasgrede el espacio privado y el espacio público a lo largo de la obra.

Se ha dicho que la ciudad que alberga esta historia es una ciudad subdesarrollada y fallida. Algunas de las partes de esta historia presentan signos concretos de su forma de vivir y recordar la ciudad. Asimismo, la relación del hombre con la ciudad evidencia que la realidad física es también el reflejo de un momento de su devenir político, social e institucional. Para sostenerlo analizaremos algunos pasajes que dan cuenta del espacio que se encuentran en esa “ciudad de afuera”.

El Artista y la Niña del Palacio, después de conducirse hasta el fondo de los jardines y brincar un tramo de reja que en alguno de los paseos observó que no estaba electrificado, logran salir de vuelta a la ciudad. Afuera, el Artista, “Con regocijo de feria le señaló en cada antro una imagen favorita: una rocola del año del caldo, un cantinero con ojos de tortuga, una barra de madera labrada de obscenidades, un conjunto musical con puros” (79).

Este primer lugar, el antro, es un espacio de tránsito, que se antoja hostil no por el hecho de que se trata de una cantina con una barra labrada de

obscenidades, sino porque es el espacio que le revela al Artista que ahí, afuera, no hay posibilidad alguna en términos positivos: “Es como si no hubiera derecho a la belleza, pensó, y pensó que a esa ciudad había que prenderle fuego desde los sótanos, porque donde quiera que la vida se abría paso era ultrajada de inmediato” (80-81).

Si la arquitectura de los hechos urbanos, esa a la que aluden nuestros personajes y apenas revisada, es la construcción de la ciudad, surge la pregunta de cómo puede estar ausente de la ciudad aquello que constituye su momento decisivo, la política, si esta es la que constituye el problema de las elecciones. En última instancia, cuestiona Aldo Rossi, ¿quién elige la imagen de una ciudad? La ciudad misma, pero siempre y únicamente a través de sus instituciones políticas” (cf. Rossi 194).

Habiendo dicho esto es momento de decir que no hay nada en la ciudad, ni de adentro ni de afuera, que no sea construido por un órgano de poder. El Palacio, como la ciudad de afuera, están constituidos por un “Estado” permanente y difícilmente soluble, y dan cuenta de los intereses políticos ajenos al resto de los habitantes, que sólo la pueblan, y al no tener nada poco participan de la construcción de esta.

Si en un principio los seres humanos de la Edad del Bronce adoptaron el paisaje a las necesidades sociales, hoy son los intereses políticos los que obligan al “ciudadano”, si acaso hay tal, a adaptarse a las condiciones impuestas. Ha dicho Rossi que “el ser humano no solo lo es de aquel país y de aquella ciudad, sino de un lugar preciso y delimitado. No hay transformación urbana que no signifique también una transformación de la vida de sus habitantes” (196). Es

decir, el ser humano no es sólo de un espacio sino de un lugar, y la *polis* viene a confirmarle a los personajes en cada momento que ahí no hay esperanza alguna, ni posibilidad de progreso:

El Artista vio pasar frente a sus ojos el mundo en el que a riatazos había aprendido a perdurar, y no conseguía compartir la fascinación de la Cualquiera. Si no cosas nuevas, sin embargo, o las mismas cosas se le revelaron con una nueva fuerza, como si se le hubiera despellejado un callo en la mirada y ahora todo su ser fijara en pormenores que antes se perdían como una foto borrosa (Herrera 80).

En la ciudad, más allá de esta ciudad en la que no se vive sino se sobrevive, no hay historia en la arquitectura de la ciudad. En la novela es un ir y venir entre espacios privados y espacios de tránsito, también privados (antro, hotel). Lo público está negado y no existe una idea de ciudad porque ya no importa: “Le gritó una obscenidad al hombre, y el Artista y ella, caminando de espaldas, como atrincherándose contra la ciudad, acabaron de entrar. Al hotel” (82). Y más adelante: “Un polvo helado barría la ciudad. El Gringo se dio media vuelta, caminó en zigzag unos metros y se arrumbó a las puertas de una cantina” (84).

Hay un motivo presente, tanto en la novela de Espartaco como en la de Yuri Herrera, que revela a través de la mirada a la ciudad: el lugar que se habita es disfuncional. “Fui y volví, pero no hay nada que sirva” (Herrera 84), le dice el Gringo al Artista. De Espartaco retomamos: “Tú sabes que este país se va a ir a la mierda, David; ve las noticias, los muertos...” (15). Todo afuera, lo que se mira, es

un “amasijo de hastío”, que no se puede escapar a la mirada. Ha dicho Sartre que “el espacio se ha apoderado del tiempo en la conciencia humana a causa del ocularcentrismo [y] la importancia relativa otorgada a las nociones de espacio y de tiempo tiene más repercusiones importantes en nuestra comprensión de los procesos físicos e históricos” (Como se cita en Pallasmaa 24). Lo que se observa afuera nubla cualquier posibilidad de belleza:

Mirar y mirar y mirar y no mirar: no hay forma, sólo un amasijo hastío de sí. Una mueca soberbia, un mundo zángano.

¿Qué hay ahí? ¿Qué hay ahí detrás de los muros de las cosas?

Así, así, no hay nada.

Dar la espalda a esa yerba satisfecha y elegir un espejo propio: alzarlo a la altura de los ojos

y mirar:

un resquicio álgido que se perdía, una espiral breve que pide que la procure, un secreto doblado en sus luces ocultas (85).

El sentido que predomina en la percepción de la ciudad es la vista. La mirada es la que da cuenta -como se ha visto en la cita anterior- de la miseria que los golpea. Ha dicho Pallasmaa que “normalmente la vista se reprime en estados emocionales acentuados y de pensamiento profundo”, pero a decir de las novelas mexicanas hasta aquí analizadas, no puede exponerse que la mirada no funcione como un dispositivo crítico, que desmantela un Estado en franca decadencia, por donde quiera verse.

Para irnos aproximando a la obra de Emiliano Monge que hemos de estudiar, diremos que analizar las partes nos ha permitido no sólo mirar las obras como unidades aisladas, sino examinar el conjunto para problematizar las obras y leer el conjunto. Quizá luego de hacer una lectura cruzada entre estas novelas podamos ser conscientes de ciertos motivos que ocurren en el panorama de la literatura breve escrita en los primeros años del presente siglo XXI, y con suerte observar que si el espacio o la ciudad donde se desarrollan estas historias puede extrapolarse y caber en varias geografías; si esto es así, en efecto, será porque hay algo genérico presente en todos los espacios de diégesis de las obras analizadas: el panorama desolador del que da cuenta la mirada al evidenciar la poca planeación e infraestructura de la ciudad alcanza a todo el país.

A través de la conversación del protagonista de la novela de Espartaco es posible ver claramente esta homogenización de los espacios a la que hacemos aparecer ahora. Hoy da lo mismo el centro, el norte o el sur del país, la violencia y el hastío ha alcanzado a todo el territorio mexicano:

Me contó que también le había tocado presenciar un par de tiroteos, pero lo común eran los cadáveres y la cinta amarilla policiaca en estaciones de gasolina, bares, moteles, zonas residenciales.

-¿No has pensado en regresar al Distrito Federal? -le dije.

-En todos lados es igual. A veces pienso que ya no reconozco este país; es tan diferente de aquel en el que yo crecí. Es como si hubiera nacido en un país que ya no existe” (105).

La violencia ha desdibujado los confines de las ciudades del país y ha vuelto indiferentes las características que distinguen y dotan de identidad a las mismas. En la obra de Espartaco, nuestro personaje explicita la nula distinción de territorios para dibujar espacios cuya única posibilidad es la negatividad, entendida esta como caos, crisis y el espacio inhóspito:

Los baños de la estación estaban fuera de servicio, por lo que caminamos por un sendero rodeado de matorrales secos y piedras, y orinamos bajo las estrellas, de fondo un centro comercial y la oscuridad de uno de los muchos solares vacíos y áridos de Torreón (106).

-Me preocupa que estés sola -digo por decir algo [...]

-¿Entonces por qué te fuiste?

-Ya no soportaba esa ciudad, mamá (68).

Salimos a dar una vuelta en el coche por las desiertas avenidas de Torreón: cadenas de hoteles, restaurantes de comida rápida (105).

Sobre la capital, abonará:

La ciudad de México era la capital de un imperio antiguo que se desmoronaba y esos muchachos y muchachas no serían a los bárbaros hasta que estos llamaran a la puerta (75).

Emiliano me contó que en ese mismo lugar donde estábamos, en compañía de unos amigos, había visto cómo mataron a un hombre. Un pistolero cruzó la puerta

con decisión y disparó contra la espalda de uno de los parroquianos de la barra (104).

Finalmente, sobre el país, el conjunto, se dirá:

Tú sabes que este país se va a ir a la mierda, David; ve las noticias, los muertos...(15).

En mi nuevo país las crisis económicas se suceden una tras otra como gigantescas fichas de dominó al caer (41).

Si bien, el protagonista ha migrado desde la provincia a la capital en busca de oportunidades, tampoco será fácil encontrar un lugar donde vivir, y en palabras de David será casi “imposible” encontrar un lugar que habitar: “Los alquileres eran impagables y te pedían miles de requisitos: un aval con propiedades en la ciudad, dos o tres meses de depósito, tarjeta de crédito, comprobante de ingresos, etcétera” (23). Trataba de no pensar en eso, dice el protagonista líneas después, y entonces reparará en que “los noticieros decían que era la temporada más fría en la ciudad de México en cien años” (23).

Acaso la imposibilidad de los personajes de estas obras revele no otra cosa que la necesidad de encontrar en los “Palacios” un albergue, como comentará La Niña en la obra de Herrera, que sustituya un espacio próspero al que se llega luego de “años de andar con la panza vacía” (*cf.* 29).

Si la compleja constitución de la ciudad griega se caracterizó por evolucionar de dentro afuera, aquí será negada en el norte, en el centro, en el sur. En ambas novelas hay casi nula presencia de elementos constitutivos de la ciudad como la vivienda y el templo; acaso sólo cercos, murallas como las que cruza La Niña para venir “cada viernes a desmayarse de este lado del muro” (33). Si la ciudad, de acuerdo con Aldo Rossi, el conjunto suburbano está dividido en tres funciones principales, las actividades fijas, la residencia y la circulación, será esta última la que predomine a lo largo de toda la historia: “Era un punto como cualquier otro, con montón de gente de paso y unos fieles que lo mantenían en pie” (Herrera 116).

Volviendo a la ciudad griega, en donde las murallas después del periodo arcaico tenían gran relevancia, habrá que decir que en esos casos dichas cercas se constituyeron no como un elemento primitivo de la *polis*. El caso de la ciudad fronteriza se parece más al de las ciudades de Oriente, en donde “las murallas y las puertas son la *res sacra* de la ciudad, el elemento constitutivo y primario; en el interior de las murallas los palacios y los templos se cercaban a su vez con muros, tapias y fortificaciones sucesivos” (Rossi 157).

Este principio de valor de los límites está siempre delimitando dicotomías: bien vs mal, pobreza vs riqueza, abundancia vs carencia. El Artista, desde que llega a la Corte del Rey, “se había extrañado del ansia por cruzar la línea o de irse a cualquier otra ciudad, aunque fuera de este lado” (Herrera 101). Ahora, que se encuentra en la residencia del Rey, en la “ciudad de adentro”, se pregunta “¿para qué irse? Si en el Palacio hay de todo: voces, colores, sobresaltos, historias” (101). Los trazos que limitan un espacio de otro, en la novela de Herrera, están

siempre determinados por la propiedad privada, mientras que en la de Espartaco esa línea está desdibujada y se penetra con violencia. Se habla más de irrupción que de consenso: asaltos, asesinatos en propiedades privadas. En Herrera hay una comunión más acentuada: todos circulan entre los espacios de la ciudad porque todos son parte de un mismo infierno.

Desplazándonos hacia el terreno del altiplano, en donde se desarrolla la obra de Emiliano Monge, *El cielo árido*, -y con la que intentaremos dialogar a partir de lo analizado en nuestras dos primeras novelas-, comenzaremos señalando que es la novela en donde con mayor fuerza se sostiene la idea de “la ciudad es la historia de la civilización”. Si bien, no puede decirse que el altiplano donde tiene lugar la historia posee características propias de una ciudad, si la idea de que la ciudad es la historia de la civilización se sostiene, es porque la consciencia narrativa -a la que todavía no llamaremos propiamente narrador- da cuenta que “un hombre puede irse de un lugar pero no puede marcharse de una historia” (24).

Como revisaremos puntualmente, las condiciones de la geografía como el acentuado subdesarrollo del altiplano, cargado de una historia, son siempre la circunstancia del tiempo y el espacio de la acción del sujeto. La voz narrativa hará saltos temporales de años y, de no ser porque se marca el año que se describe, poco habrá de notarse en las descripciones del espacio diegético. Comencemos señalando esta característica: “Este mismo chaparral en el que ahora, el 8 de agosto de 1901 [...] se encuentra, sobre la tierra negra que aquí todo lo sepulta” (34).

En la primera cita, en 1901, se hace evidente que uno de los cuatro elementos, la tierra, que representa la base del resto y que es fundamento de la

prosperidad, se presenta aquí como infértil. A pesar de la presencia del agua, esencial en el proceso de fertilizar la tierra, la abundancia es tan brutal que la erosiona con violencia. Es inevitable en este punto trazar un paralelismo con los relatos de Juan Rulfo, particularmente con “Luvina”. En *El cielo árido* como en “Luvina”, que significa “la raíz de la miseria”, la tierra está representada como un terreno infértil y devastado por el sol y la lluvia: “[...] El aire y el sol se han encargado de desmenuzarla, [...] la tierra de por allí es blanca y brillante como si estuviera rociada siempre por el rocío del amanecer [...] como si allá abajo lo estuvieran encañonando en tubos de carrizo” (Rulfo 99-100).

En palabras que Rulfo compartió en una entrevista publicada por Alberto Vital (204), estos pueblos no existen, sin embargo: “son pueblos que los hay en muchos lugares de México; son incontables los que tienen esa semejanza y son incontables las formas de huida que tienen también los habitantes de esos pueblos”. Existe una semejanza en la violencia que azotó estas regiones, así como en la representación de estos pueblos. La violencia no sólo homogeneizó los territorios, sino que anuló cualquier otra forma de representación de estos:

1928: [...] de pronto yacen en la calle Candelaria, donde observan sorprendidos y extrañados el vacío que los rodea: las puertas del molino, de una enorme barbería y de una tienda de botones que no han sido aún abiertas como no han sido aún abiertos los candados del dentista y de la vieja pollería convertida en quesería tras la epidemia del llamado hígado grande, aquella enfermedad que aniquiló en la Meseta Madre Buena a las gallinas y los patos (Monge 174).

El vacío que los rodea ejerce una desterritorialización del paisaje. No existe, o es difícil, establecer un punto de anclaje, pues todo, o casi todo es vacío. Un dato importante: la guerra cristera acontecía, y que fue en resumidas cuentas una rebelión campesina que llegó a tener en guerra a 50 mil hombres en contra del gobierno, azotando principalmente Jalisco, Michoacán, Durango, Guerrero, Colima, Nayarit y Zacatecas, y que según los historiadores Héctor Aguilar y Lorenzo Meyer (103) costó 90 mil muertos.

Siguiendo la temporalidad secuencial en la novela de Monge, hacia 1934,

En la distancia danzan incontables remolinos de hojas secas y aún más lejos, en la cañada que separa dos montañas, se retuerce y se levanta una columna de humo negro, es la serpiente que condensa el pasado de una iglesia devastada (162).

A pesar de que la guerra cristera ha terminado hace un lustro, los escenarios parecen ser los mismos. Hay un desgaste que parece no escapar a la vista y un espacio que sólo puede retratarse desde la ruina. Hacia 1944, siguiendo con el relato de Monge, se señala:

Sobre el chaparral que sirve de garganta al altiplano, donde algún día estará emplazada la gran presa en la que va a nuestro hombre a ahogar, el 18 de noviembre de 1944, la enorme huelga de la que no voy ahora a hablar pues no ha llegado su momento, se encienden los jacales uno detrás de otro (37).

La lluvia sigue castigando la tierra sobre el altiplano y los problemas sociales, particularmente una huelga, violenta el espacio. El progreso en este pueblo es nulo y, haciendo un recuento temporal, de 1928 a 1944 parece no pasar otra cosa que el tiempo sobre una zona que “nació” devastada e infértil. El tiempo no ha tocado ese rincón de México y su representación parece una fotografía que el tiempo no trastoca. Si el espacio no merece un nombre es porque se trata de un pueblo como cualquiera otra cuya única posibilidad plástica y material es la miseria. A diferencia de la novela de Yuri Herrera o Daniel Espartaco, el altiplano no es un espacio de tránsito como lo es la calle, pues el altiplano, terreno árido como arruinado, es el único espacio que puede “suceder”.

El sol se representa como otro elemento que somete. El narrador apunta que “asqueado del calor que lo castiga el hombre que ahora vemos piensa” (Monge 36), y líneas adelante: “El sol está a punto de sumirse en las montañas y lanza al mundo sus luminiscencias más plumizas” (36). El espacio está construido con elementos que no hablan del pueblo sino de cómo este padece los elementos primarios de la naturaleza. No existe un edificio que dé descanso a ese sol plumizo, ni una calle que dé referencia. Acaso propiedades privadas que son la referencia espacial: “¿Sabes la hacienda que era antes de don Dante...? [...] coges justo allí el otro camino... ése es el que baja al pedregal y luego sigue al chaparral que estás buscando” (175).

La carencia de elementos primarios en los espacios de la novela de Monge no sólo habla de un déficit de progreso respecto a las novelas aquí comparadas, sino que no hay elementos naturales ni construidos en ningún plano, ni localización que hable de un conjunto como estructura física en la ciudad. A partir

de esto nos atrevemos a decir que no existe un lugar o lugares que generen identidad como ciudad, volviendo este pueblo genérico y dotándolo de esas características de “pueblo fantasma”, haciéndolo “igual” a Luvina u otros pueblos anteriormente representados en la literatura mexicana.

No existe algo que podamos llamar elementos típicos ni hechos arquitectónicos, por lo tanto, tampoco elementos culturales. Si la historia de la ciudad es la historia de la civilización, aquí no puede sino decirse que está marcada por actos, por hechos, y no por historia a partir de hechos arquitectónicos, es la naturaleza la que adorna siempre agreste: “Los pastizales son de pronto azul turquesa, el cielo es ahora un manto gris y aciano y el pedregal metálico y plumizo es de golpe un hoyo negro y hondo” (62-63). El horizonte se dibuja siempre sólo de terrenos, y no hay un punto en el que uno pueda descansar la vista, sólo espacio: “Acaban los terrenos que hace apenas un par de años vomitaban los tractores sus columnas de humo negro, los mismos terrenos que hace apenas un par de años eran vergel de este reino derrocado” (131).

Para nosotros el conjunto es más importante que las partes separadas. Hablar de estas ciudades o pueblos en donde toman lugar las historias de Herrera, Espartaco y Monge, espacios tan disímiles, también habla de un México cuyo progreso no es siempre el mismo, pero cuya única constante es siempre el espacio amenazada por la naturaleza (Monge), el Estado (Espartaco) y el narcoestado (Herrera). Lo esencial de este cruce en la lectura de las ciudades está en los hechos estéticos, los hechos arquitectónicos, y en la modificación física que suscitan en sus personajes, y no tanto en el comercio del espacio con el lector. Nada es fortuito y en los tres casos hemos repasado cómo la ciudad o el

pueblo se representa como un espacio que lejos de estar en armonía se encuentra en disonancia, de las que más valdría ocultarse, escapar y no volver nunca:

Él nació en este altiplano pero siendo muy pequeño huyó hacia la costa, se había enrolado y luego había desertado (Monge, 66).

La última frase que le dijo el Rey, y que ahí quedó, como un zumbido de fondo:

-Llegó la hora de hacerse útil, Artista.

Una vez más regresó a las mugres calles del otro tiempo (Herrera, 92).

-Me preocupa que estés sola -digo por decir algo [...]

-¿Entonces por qué te fuiste?

-Ya no soportaba esa ciudad, mamá (Espartaco, 68).

Las ciudades, los pueblos y los lugares que aquí se representan no son sino un espacio temporal y de tránsito. Mejor huir, más vale nunca regresar.

4. El narrador y la ciudad en *Los trabajos del reino* de Yuri Herrera

4. 1. La novela breve y el narrador y/o protagonista marginado

Aunque hablar de un punto en común de nuestro cuerpo de estudio es complejo, encontramos una característica en los personajes protagónicos de las tres novelas: la exclusión social. Anadeli Bencomo (11) señala que, de acuerdo con Foucault, durante el siglo XIX se habían instituido ciertas exclusiones sociales como el monstruo, el incorregible y el onanista, todas ellas expresiones de lo anormal. Bencomo señala una cuarta categoría a la que considera producto de la modernidad industrial del XIX: el marginal, “una suerte de producto defectuoso de la fábrica social cuya anomalía se reconoce por una sensibilidad exacerbada, un individualismo patológico, una propensión al ocio o al pensamiento, en pocas palabras un paria dentro de la familia industriosa moderna”.

Las tres novelas que aquí nos compete analizar son protagonizadas por personajes marginales que, en distintos niveles, son “productos defectuosos” que no encuentran su lugar en un México hostil que desconoce geografías y latitudes. Es nuestra tarea investigar de qué modo estos personajes marginales son narrados o narran desde el formato de la novela o novela breve.

En el caso de la novela de Yuri Herrera, *Trabajos del reino*, el músico es aquel “artista” que ha sobrevivido tocando en las cantinas del centro de una ciudad fronteriza, y que es apenas reconocido por su “arte” cuando tiene la suerte de encontrarse con El Rey. Por su parte, *El cielo árido* de Emiliano Monge nos

muestra en primer plano la “biografía discontinua” de Germán Alcántara Carnero, “una historia de violencia incontenible y natural” que acontece en un lugar hostil, donde el calor castiga al hombre y nada emerge de la tierra. Finalmente, *Memorias de un hombre nuevo* de Daniel Espartaco Sánchez nos ofrece la visión de un joven en el México del siglo XXI, sin empleo, y que ha nacido en Ruritania, un país que ya no existe. En dichos casos estas novelas representan perfectamente aquella frase de Walter Benjamin en *El Narrador*, cuando sostiene que “la cámara de nacimiento de la novela es el individuo en su soledad [y que] escribir una novela significa colocar lo inconmensurable en lo más alto al representar la vida humana” (4).

Los tres escritores muestran un México que durante el siglo XX compró una falsa idea del desarrollo, del progreso, del modernismo que hoy no es más que fracaso y el receptáculo perfecto para una sociedad que margina y excluye, donde la única posibilidad de “triunfar” es teniendo un golpe de suerte como lo tuvo El Artista en la novela de Herrera. Este malestar en la cultura ha dado paso a narrativas del desencanto social, que apelan no a la globalización del mundo moderno, sino a los hechos que sirven de soporte a la realidad más próxima: los pueblos abandonados, las ciudades fronterizas, la clase media-baja de la Ciudad de México.

Dicho esto, las novelas se alzan como símbolo de esta exclusión donde irrumpen ese silencio marginal bajo tres características narrativas: el monólogo, la biografía y el narrador omnisciente. En Espartaco el monólogo funciona, por un lado, como una válvula de escape para un personaje que “pertenece a la casta de los desempleados treintañeros que ya no son capaces de pagar los alquileres de

la zona” (13), un joven cuyo país ha desaparecido y que no pertenece a ningún lugar; y por otro, este narrador prosódico construye un discurso que se va acumulando como bloques de sentido hasta fundir su tono y voz. Anadeli Bencomo ha señalado que este tipo de narradores funcionan como mera intensidad vocal al tiempo que le dan textura a la prosa:

Tal inflexión prosódica de la prosa de la novela corta consiste en el énfasis puesto en la entonación del discurso que termina por recrear de manera intensa y efectiva un modo de habla y de discurrir vinculado al tópico central de la narración. Si bien es cierto que la novela corta se caracteriza por circunscribirse temáticamente a un tópico central (Leibowitz), habría que entender que esta capacidad centrípeta del género se consigue no solo a partir de una reiteración de acciones paralelas dentro de la trama, sino que puede también alimentarse a nivel expresivo al otorgarle a la prosa una intensidad vocal, una textura monoglósica (para ponerlo en términos bajtinianos) (6).

Si recordar, ha dicho Susan Sontag, “es una acción ética, tiene un valor ético en y por sí mismo. La memoria es, dolorosamente, la única relación que podemos sostener con los muertos” (134). La novela de Espartaco hace una reexaminación del pasado a partir de su presente. Para entender el ahora es necesario recurrir a la memoria, mirar atrás echando mano de un narrador prosódico, que, con cierta indiferencia, pero con una crítica certera nos hace recordar que el México de la capital también es disfuncional.

Este narrador monológico es para Bajtín un reflejo de la construcción social que se ha hecho de él, y por más que sea centrípeto siempre hay una construcción de este que viene de afuera hacia adentro:

Por más monológico que sea un enunciado, por más que se concentre en su objeto, no puede dejar de ser, en cierta medida, una respuesta a aquello que ya se dijo acerca del mismo objeto, acerca del mismo problema, aunque el carácter de respuesta no recibiese una expresión externa bien definida: ésta se manifestaría en los matices del sentido, la expresividad, del estilo, en los detalles más finos de la composición (*El problema de los géneros* 282).

Para Bajtín estos enunciados revelan “una especie de surcos que representan ecos lejanos y apenas perceptibles de los cambios de sujetos discursivos, de los matices dialógicos y de marcas limítrofes sumamente debilitadas de los enunciados que llegaron a ser permeables para expresividad del autor” (283). Es decir, hay algo de la figuración del yo del autor en el discurso monológico y prosódico de los personajes que nos deja leer la forma en que el autor concibe el mundo.

Asimismo, como ha dicho Lacan al respecto de las estas elipsis, digresiones y reexaminaciones, son todas mecanismos de defensa del individuo que se manifiestan en el discurso sin que el individuo necesariamente se inmute de ello: “La perífrasis, el hipérbaton, la elipsis, la suspensión, la anticipación, la retracción, la negación, la digresión [...] se imponen a la pluma como los más propios para etiquetar a estos mecanismos” (205). Lo que en literatura llamamos

digresión reexaminación, personajes digresivos no son otra cosa que personajes cuyo mecanismo de defensa se manifiesta lingüísticamente generando un efecto centrípeto, monológico y elíptico.

Queremos decir que estos narradores monológicos las más de las veces surgen como respuesta a situaciones de marginalidad, anomalías de la corporalidad, periferia espacial que, además, dicha característica prosódica funciona en las dimensiones de la novela breve para dotar de intensidad y reforzar la discursividad del personaje; podemos decir que las dimensiones convencionales de la novela breve sirven a la empresa del narrador monológico y viceversa.

También cabe decir que esta individualidad para Georg Luckács también, en algunos casos, “se transforma entonces en un objetivo en sí mismo pues encuentra en su seno todo lo que le resulta esencial y le brinda autonomía a su existencia” (76). La novela es para Luckács es el receptáculo perfecto para comprender al individuo y por ello, de este modo, se convierte en pura potencia del individualismo, la novela es “su mero instrumento”, y es acaso la novela breve, dando espacio a estos narradores monológicos que se da espacio a la reflexión que “constituye la melancolía más profunda de toda gran novela” (83).

Moviéndonos hacia la novela de Emiliano Monge, *El cielo árido*, nos centraremos en analizar la función de la biografía, dado que el narrador de la novela así presenta el texto que el lector está a punto de estudiar: “una historia de violencia incontenible que exige ser contada como una biografía discontinua” (13). De todos los géneros, ha dicho Bajtín que la biografía es uno de los géneros más “reales” pues la actividad del autor no transforma su vida y el autor de dicha

biografía se limita a la apariencia espacial y temporal que narra; sin embargo, como autor también edita y ordena, dota de sentido dicha vida:

un valor biográfico no sólo puede organizar una narración sobre la vida del otro sino que también ordena la vivencia de la vida misma y la narración de la propia vida de uno; este valor puede ser la forma de comprensión, visión y expresión de la vida propia. (*El héroe* 134)

Por otro lado, una parte importante de nuestras biografías, dice Bajtín, “la conozco por palabras ajenas de mis prójimos y siempre con una tonalidad emocional determinada: origen, sucesos de vida familiar y nacional durante la infancia temprana” (134). El sentido de una fracción importante de nuestras vidas pertenece en buena parte a esta reconstrucción determinada por las relaciones del sujeto. Si no existe la postmemoria no existe una construcción total de la figura, y es aquí donde entra el narrador de la historia de la mano de Emiliano Monge en esta falsa biografía de Germán Alcántara, que al tiempo que biografía es también una confesión de sus crímenes y su vida violenta y violentada, un rendimiento de cuentas.

La historia de Alcántara Carnero es también una confesión intervenida por un narrador omnisciente, que nos ofrece “información que ningún personaje tendría, entrando y saliendo de la conciencia de muchos personajes, permitiendo así su desarrollo y profundidad. La novela corta...tiende a ser narrada en primera persona o, si en tercera, focalizando la conciencia del personaje principal” (Pimentel, *Voz y perspectiva* 113). Si bien, se trata de una “biografía” este relato,

quien la escribe es entonces un “biógrafo”, sin embargo, este biógrafo no es un biógrafo que se limite a merodear sin hacer juicios de valor, al contrario, al calificar sus actos de violentos, atroces, toma cierta postura.

El narrador de *El cielo árido* utiliza la focalización como instrumento que le concede colocar en primerísimo plano su perspectiva, un instrumento que permite, en palabras de Pimentel, persuadir al lector que el mundo es como lo ve (cf. 117). El narrador, en suma, encuentra en este dispositivo de focalización un mecanismo eficaz para representar la violencia en la vida de Germán Alcántara, pero también la violencia que lo rodea, acaso anulada si la historia tuviera un narrador en primera persona. Focalizando desde la tercera persona, el relato cobra más intensidad y riqueza, hay una sola voz, pero la perspectiva permite la representación desde distintos enfoques. Hablamos pues, de una focalización externa dado que el narrador no es personaje, y representará la imposibilidad de penetrar en la conciencia de otros, donde “sólo se puede especular, descifrar su discurso verbal y gestual para conocer su vida interior, para imaginar el horizonte desde donde actúa el otro” (118), pero permitiendo al mismo tiempo un punto de vista móvil.

Este *biógrafo* desde su perspectiva, como el formato de la novela desde el punto de vista temporal “privilegian la alternancia de escenas y resúmenes para subrayar la continuidad de esa línea, acudiendo a blancos elípticos cuando en el tiempo de la historia nada ocurra que tenga que ver con esa particular línea narrativa” (112). Este personaje violento, Germán Alcántara, también marginado y agobiado por su pasado, dispuesto a comenzar una nueva vida, encuentra en el narrador en tercera persona un escudo y un medio eficaz para acceder a la

consciencia del personaje y a esos otros espacios que una voz en primera persona no hubiera podido compartir. Creemos que este narrador en tercera persona también le permite a la biografía de Alcántara Carnero ser una especie de rendición de cuentas sin hacer juicio directo sobre el protagonista, enmascarado, a saber, en un “biógrafo”. En palabras de Bajtin, en este tipo de textos como “confesiones” o “rendimiento de cuentas”

no hay héroe ni autor, porque no hay postura desde la cual podrían realizarse sus relaciones mutuas, no hay lugar para una extraposición valorativa; el héroe y el autor se funden en uno: es el espíritu que supera el alma en su devenir (130).

Si bien, en la novela de Monge no podemos decir que este rendimiento de cuentas se haga en primera persona, sí podemos decir que hay una confesión en el sentido en que hay un narrador en tercera persona poniendo en perspectiva la vida de un personaje, en una especie de “biografía”, hemos dicho. Bajtín ha dicho que este tipo de textos, confesionarios, aparecen cuando hay

un intento de fijar a la persona de uno en tonos de arrepentimiento, a la luz del deber ser moral [y que] El elemento *constitutivo* de esta forma es el hecho de ser ella precisamente una *autoobjetivación*, de que se excluya el otro con su específico enfoque *privilegiado*, solamente la actitud pura del yo con respecto a uno mismo es el principio organizador del enunciado (*El héroe* 125-126).

El narrador y el autor de *El cielo árido* se funden una misma voz para hacer un repaso discontinuo y que, como el narrador prosódico, allana el texto generando también intensidad narrativa. Asimismo, como ya hemos revisado en capítulos anteriores, ciertas temáticas presentes como la sequía, lo infértil, la aridez envuelve a la trama en sí misma hasta generar un efecto circular, donde se reexaminan ciertos discursos de manera repetida.

Uno de los valores biográficos es para Bajtín la aventura heroica, “la voluntad de ser héroe, de tener importancia en el mundo de los otros, la voluntad de ser amado y, finalmente, la voluntad de vivenciar el fabulismo de la vida, la heterogeneidad de la vida exterior e interior” (137). Puede inferirse que este tipo de textos son también, a la manera en que lo dice Anadeli Bencomo, “centrípetos” y monotemáticos. Al fondo, el formato biográfico no hace otra cosa sino mostrarnos a fondo la vida o un fragmento de la vida de un personaje.

El deseo de la gloria organiza la vida de un héroe ingenuo y también organiza el relato de su vida: enaltecimiento. La aspiración de gloria es un reconocerse dentro de la humanidad cultural de la historia (o de la nación), y un afirmar y construir su vida en la posible conciencia de la humanidad, es un crecer no en sí mismo ni para sí mismo sino en otros y para otros, un ocupar lugar en el mundo inmediato de coetáneos y descendientes (138).

Otro de los valores de la biografía es el amor. Un deseo de reconocimiento, de empatía, “la comprensión, la visión y la constitución de la persona en una posible conciencia ajena y amorosa, la aspiración de hacer del amor deseado del

otro una fuerza que mueva y organice a mi vida” (138). Ciertamente debe decirse que este tipo de narrativas violentas a manera de una biografía narrada por un tercero intentan hacer de un personaje violento, en condición de rendir cuentas, genere cierta empatía con los lectores. Es un decir ‘estoy soy, esto fui, y quiero tu reconocimiento’, aunque lejos del héroe épico que, “[...]en tanto dueño de su destino, no se halla en soledad, puesto que este destino lo conecta de manera indisoluble con la comunidad cuyo destino se cristaliza en el suyo propio” (*Teoría de la novela* 64). Acá vemos un individuo que quiere ser héroe para y por sí mismo, no entendido como aquel héroe de la epopeya, cuya característica esencial era que:

[...] no se relacione con el destino de una persona en particular sino con el de una comunidad. Y con razón, pues lo completo, lo cerrado del sistema de valores que determina el cosmos épico crean un todo demasiado orgánico para que alguna de sus partes se vuelva tan cerrada y dependiente de sí como para descubrirse como una interioridad (63).

Estamos ya lejos de ese sentido de comunidad que caracterizaba a ese tipo de héroe; no hay arraigo a una comunidad ni un sentido de identidad ni empatía con nada ni con nadie. No hay tampoco una consciencia del cosmos épico ni una causa social. Lo que aquí importa es *su* vida: “Tú no cabes en la vida que hoy empiezo, afirma Germán Alcántara Carnero observando las tres aspas oxidadas [...] ¡Tú no cabes en la vida que hoy empiezo!” (Monge 14). A propósito del

arrepentimiento que figura tras achicar el pasado para cederle paso al presente, Bajtín ha mencionado que

Cuando aparece un intento de fijar a la persona de uno en tonos de arrepentimiento, a la luz del deber ser moral, surge la primera forma esencial de objetivación verbal de la vida y la personalidad que es la confesión. El elemento *constitutivo* de esta forma es el hecho de ser ella precisamente una *autoobjetivación*, de que se excluya el otro con su específico enfoque *privilegiado*, solamente la actitud pura del yo con respecto a uno mismo es el principio organizador del enunciado” (*El héroe* 125-126).

Hay un claro narcisismo lingüístico en esta confesión que se traslada como focalización del narrador a lo largo de la novela y cuyo formato es una biografía o antibiografía novelada, donde el narrador omnisciente juega el rol de juez y parte; de cierta forma hacer una biografía literaria en tercera persona habla de una postura valorativa del narrador hacia el personaje: no es sólo una rendición de cuentas del personaje sino también del narrador, cuya postura ética y estética identifica desde el principio y marca una línea de pensamiento entre él y su personaje, advirtiendo desde las primeras líneas que “esta es la biografía violenta de Germán Alcántara”. Bajtín ha dicho a propósito del oficio del biógrafo:

Ya el mismo hecho de que yo atribuya una importancia, si bien negativa, a mi determinismo, de que lo discuta, o sea, el mismo hecho de conocerse a sí mismo dentro del ser, habla de que yo no estoy solo en mi rendimiento de cuentas, de

que yo me reflejo valorativamente en alguien, de que alguien está interesado en mí, de que alguien necesita que yo sea bueno (Bajtín, *El héroe* 128).

La biografía se trata también de un proceso de búsqueda que se perpetúa a lo largo de la historia; es un proceso de reconstrucción de una vida, pero al mismo tiempo se juega en todo momento la construcción del narrador. Ha dicho Roland Barthes que “el contenido normativo guía la dirección y determina el avance de la marcha del hombre hacia el autorreconocimiento. La forma interna de ese proceso y el modo más adecuado de otorgarla es la forma biográfica” (*Crítica y verdad* 78). Así pues, podemos decir que se trata también de un proceso de búsqueda identitaria del narrador.

Hay un tercer valor biográfico para Bajtín, y este es la aceptación del fabulismo por el héroe. Se trata de una fascinación por la vida de una persona de carne y hueso, de alguien que bien pudo haber sido nosotros; en este sentido la empatía del lector es mayor y su carácter empático tiene un efecto más fuerte. Es el lector buscando “precisamente el fabulismo y no un argumento definido y acabado, vivenciar el determinismo del ser en las situaciones de la vida, su cambio, su variedad, pero no que determine y concluya al héroe”. (139-140). De alguna forma, en esta biografía de Alcántara Carnero estamos no ante un héroe, sino ante un antihéroe, un hombre violento, un asesino, un despiadado en busca de reconocimiento y empatía, acaso arrepentido.

En *El cielo árido* el narrador nos confronta con una antibiografía literaria. Biografía porque aspira a ser crédula y porque carece de crisis en sí misma. Como antibiografía porque no existe una construcción total y en todo caso aspira a dar

cuenta de la muerte de esa vida. Es una confesión en la que “no existe en absoluto un propósito artístico, y por lo tanto no existe el valor netamente estético de la totalidad y presente” (152). El truco del narrador para decirte en la primera línea “ojo que esto se trata de una biografía” pretende darle un efecto de realidad que no sea habría conseguido en una historia lineal, con un narrador cuya presencia jamás quisiera cobrar protagonismo. Al intentar un efecto de lo real a través del valor biográfico lo que se pretende es también alejarse del compromiso estético y artístico de la novela, pues “en la biografía, el principal propósito artístico es la vida como valor biográfico, la vida del héroe [o del antihéroe, hemos de señalar nosotros] pero no su determinismo interior y exterior, no la imagen acabada de su personalidad como propósito principal” (152).

Lo de Monge es una historia de un lugar en que se condensa el espacio y tiempo en una vida, entonces, una ¿autobiografía? Es un sujeto que al mismo tiempo representa un lugar y un tiempo. Es la suma de las partes, pero al mismo es parte de la suma: es un fractal. No es antibiografía, pero tampoco biografía que apele a los elementos propios de ésta. No aspira a ser un retrato totalizante, una figura acabada, sino apenas un esbozo de su vida, y por ello acaso colige Monge este formato en su estructura de novela breve.

Sobre el valor biográfico de esta obra finalmente diremos que el personaje de una biografía es un fractal que refleja una parte del mundo a través de su existencia, de su experiencia. Luckács ha dicho que “en la biografía, el equilibrio entre ambas esferas, del que es imposible dar cuenta y alcanzar por separado, da lugar a una nueva vida autónoma que es [...] completa en sí misma e

inmanentemente significativa: la vida del individuo problemático” (*Teoría de la novela* 75). Por un lado, no puede ser completamente la vida de ese individuo, sino su representación a través del lenguaje de ese otro que es el narrador omnisciente. Estamos pues apenas ante una configuración arbitraria de una parte de la vida de Germán Alcántara Carnero.

Otra de las constantes en el narrador de Monge es la representación de la violencia, que está focalizada, ciertamente, en el personaje de Alcántara pero que, al mismo tiempo, desde el narrador omnisciente, también se representa. Ha dicho Simone Weil que “la violencia está mal siempre y en toda circunstancia; mal porque la violencia convierte en cosa a quien está sujeto a ella” (como se cita a Simone Weil en Sontag 21); y tal es el caso de Germán Alcántara, que a lo largo de *El cielo árido* será el responsable de varios asesinatos a sangre fría: “Con una calma inesperada nuestro hombre abre la navaja que giraba entre sus dedos, admira la hora reluciente sin dejar aún de reírse y repitiendo: vamos a ver si ahora la llevas aquí adentro” (Monge 98). Alcántara es reducido a pura violencia, y aunque no hay a lo largo de toda la novela un proceso de cosificación, este se reduce a pura acción violenta.

Ha sostenido Susan Sontag que “durante mucho tiempo algunas personas creyeron que si el horror podía hacerse lo bastante vívido, la mayoría de la gente entendería que la guerra es una atrocidad, una insensatez” (23). Tal como el caso de la serie de fotografías que publicó Ernst Friedrich en 1924, “¡Guerra contra la guerra!”, que incluía soldados muertos pudriéndose amontonados, considerando la fotografía como terapia de choque. Esta parece que es la intención de Monge:

mostrar la cruda violencia a través de esta obra literaria para confrontarte con la realidad nacional: asesinatos, secuestros, tortura.

Uno de los efectos que trajo la fotografía pero que asimismo aplica para la literatura, concretamente la de Monge, es el “ser espectador de calamidades que tienen lugar en otro país [y que] es una experiencia intrínseca de la modernidad, la ofrenda acumulativa de más de siglo y medio de actividad de esos turistas especializados y profesionales llamados periodistas” (27).

A través de las páginas de Emiliano podemos construir una idea de la violencia que nos atraviesa a todos. Sin embargo, debe decirse que la explotación de la cultura de la violencia, así como se ha hecho con la literatura con tema de narcotráfico y que ya hemos explorado en capítulos anteriores, ya va siendo “parte de la normalidad de una cultura en la que la conmoción se ha convertido en la principal fuente de valor y estímulo del consumo” (32).

Podemos decir que Monge pretende una síntesis de la violencia: es otra forma de decir cuidado, han sucedido y están sucediendo cosas como éstas. La literatura de Monge, hay que decirlo, tampoco pretende cubrir la función de una fotografía, descubrir y mostrar, sino invitar a revisar nuestro presente más cercano. Ya no es posible esperar el juicio de la historia para encarar el presente: importa trazar ya una ruta de referencia que sirva a la causa de la violencia desmedida.

Tal vez la intención última de esta literatura sea concientizar y que, al narrar la violencia, podamos aprender de ella algo para aliviarlo o cambiarlo. Ha dicho Sontag que “quizá las únicas personas con derecho a ver imágenes de semejante sufrimiento extremado son las que pueden hacer algo para aliviarlo o las que

pueden aprender de ella. Los demás somos mirones, tengamos o no la intención de serlo” (53). Sobre esta palabra en particular, “mirones”, queremos decir que esta morbosidad de lo violento responde a una cultura que ha sobreexplotado las imágenes violentas con el fin de generar consumo, tornando un tema sensible en algo trivial. Habría que tener cuidado de no sobre explotar ciertos temas pues “las imágenes de lo atroz pueden satisfacer algunas necesidades distintas. Fortalecernos contra las flaquezas. [Pero también] Volvemos más insensibles. Reconocer la existencia de lo irremediable”, y en el mejor de los casos aprender (114):

Como todos han advertido, hay un creciente grado de violencia y sadismo admitidos en la cultura de masas: en las películas, la televisión, las historietas, los juegos de ordenador. Las imágenes que habrían tenido a los espectadores encogidos y apartándose de repugnancia hace cuarenta años, las ven sin pestañear siquiera (116-117).

Hoy ya no podemos decir que sólo la cultura de masas ha sido la responsable de la circulación desmesurada de imágenes de lo atroz, el tema ha trasgredido las formas meramente visuales y se ha insertado como tópico en la literatura, si no mundial, sí mexicana en los últimos años. En un mundo ultra saturado de imágenes, en el que, y desde el que nos hemos vuelto insensibles, Monge busca explorar las posibilidades que tiene la literatura ante el olvido del dolor del otro.

Siguiendo con *Ante el dolor* de Sontag, retomamos la siguiente cita: “[...] toda situación ha de ser convertida en espectáculo a fin de que sea real -es decir, interesante- para nosotros” (*Ante* 126). Lamentablemente hoy, siglo XXI, todo tiene que pasar por la industria del entretenimiento para que sea tema de debate. El entretenimiento y el espectáculo son la única posibilidad de tomarla en serio, de voltear a ver críticamente ciertas problemáticas sociales, llevándolo a distintos grados y, las más de las veces, al mediatizarlo mediante los distintos formatos como el cine, televisión o literatura, reduce, se trivializa o pierde, incluso se romantiza la dosis de realidad que requieren ciertas prácticas violentas de lo social para denunciarlas.

Hoy “lo que es <<bárbaro>> para unos es el <<sólo estoy haciendo lo que hacen todos los demás>> para otros. La pregunta es: ¿a quién queremos culpar? Con más exactitud, ¿a quién creemos que tenemos que culpar?” (107-108). ¿Debemos voltear contra los autores, las editoriales, la crítica, la academia, la industria editorial? Sí, pero también hay que verse en el espejo, pues sin consumo no podrían articularse discursos tan someros desde ninguna de las anteriores, ni tanto aprender ni señalar, exhibirlo.

Novelas como *El cielo árido* son una franca invitación a la reflexión y una reexaminación sobre el sufrimiento, la violencia y el dolor de los demás en el marco del México de las últimas décadas. Al final es claro que hay un estado de las cosas que se debe revisar. ¿Por dónde empezar?

*

“[...] que no hay semejanza alguna en la conformación de unos y otros [...] No dudéis más, Juliette, sobre estas desigualdades” (Como se cita a Sade en Agamben 36-37).

Lo primero que llama la atención en esta obra es la prosa de Yuri Herrera, que “mutila” el lenguaje y va contra las reglas impuestas de las instituciones formales o clásicas. El lenguaje de sus personajes, como el de la sociedad que representa, se muestra en constante cambio, rebasa, resignifica y va más allá de operar como mero sistema de comunicación. Hay un discurso directo, de representación no mediada en el que el yo narrador de Herrera se mueve entre sus perspectivas como narrador y personaje y en el que la anécdota cobra relevancia.

En esta obra publicada en 2010 se representa a un personaje doblemente marginado: primero geográficamente, desplazado hacia la frontera del país; por otro lado, arrojado a su suerte y puesto a prueba para sobrevivir en las calles con sus dotes de cantante y compositor. El narcisismo lingüístico en esta obra refuerza la representación de otra realidad, marginada, que no puede narrarse desde el lenguaje centralista y “oficial”, y que puede interpretarse a la manera en que hace Barthes sobre la “jerga” del narrador:

es el lenguaje del otro; el otro (no es el prójimo) es el que no es uno; de ahí el carácter probatorio de su lenguaje. Desde que un lenguaje no es el propio de nuestra comunidad, lo juzgamos inútil, vacío, delirante, practicado no por razones serias, sino por razones fútiles o bajas (*Crítica y verdad* 32).

Yuri Herrera despliega desde aquí -desde este narrador marginal con un lenguaje no cotidiano y más bien coloquial, siendo la jerga del narrador el primer indicio de la marginalidad- su maquinaria estética a través de un narrador omnisciente que da cuenta de la vida de un músico que sobrevive “tocándole a quien se deje” en las cantinas de una ciudad sin nombre al norte de México.

Esta ciudad apócrifa es descrita con características comunes de manera que, como lectores, se nos permita identificarlas con todas y con ninguna. Aunque no corresponde aquí hablar como se ha hablado antes de la ciudad y cómo se juega el personaje inmerso en esta, es importante mencionarlo justo ahora dado que, el hecho de que se hable de la ciudad y el entorno que rodea a este tipo de personajes también da cuenta de la marginalidad de estos, de su posición respecto al centro y la periferia, de ahí que hayamos hablado de la representación de la ciudad en esta obra en el apartado 3.5.

Si bien, el personaje de *Trabajos del reino* no es un personaje problemático, sí vive en un mundo problemático, lleno de obstáculos y en el que las circunstancias no le han sido favorables: la calle es hostil, “un forcejeo sordo cuyas reglas no comprende”. Sin embargo, en calidad de Artista será el personaje perfecto para ser testigo de una vida palaciega de un cártel del narcotráfico, y será a través de sus canciones como nos enteraremos de la forma en que ese submundo acontece y de cómo la figura del Rey se representa desde un personaje marginado.

Para Georg Luckács a un personaje que en el marco de la literatura no es problemático “sus objetivos le son dados de manera inmediatamente evidente, y la realización del mundo construido por esos objetivos puede conllevar trabas, pero

nunca una amenaza seria en su vida interior” (*Teoría* 75). En este sentido, el “objetivo” del Artista es sólo sobrevivir. La crisis que aquí habrá de relatarse es una crisis más profunda; no hay como hemos dicho un drama intenso, sino que la vida es ya el drama. Es la condensación de las palabras por encima de la trama y su desarrollo, y reduciendo la historia a un solo enunciado esta historia es finalmente la relación entre el arte y el poder en el México controlado por el narcotráfico en todos sus niveles.

Para hablar de esta relación entre el poder y el arte lo haremos desde la perspectiva del personaje y su condición marginal. La novela comienza con la siguiente frase: “Él sabía de sangre, y vio que la suya era distinta. Se notaba en el modo en que el hombre llenaba el espacio [...] como si estuviera hecho de hilos más finos.” (Herrera 9). En estas primeras líneas suceden dos eventos: por un lado, la distinción entre el yo y el *otro*, por un tema de apariencia y clase (líneas más adelante hablará de sus “finas joyas”); por el otro, la presencia espacial que cobra una vez dada cuenta la distinción del otro, como si la presencia propia fuese minúscula, casi imperceptible al compararse con El Rey: “Conocía la manera de sentarse, la mirada alta, el brillo. Observó las joyas que le ceñían y entonces supo: era un Rey” (9). Este Rey es, en realidad, un capo que llega a la cantina en el momento en que un “briago” se niega a pagarle al “Artista”. Al negarse el briago al pago, el Rey ordena su muerte y es entonces cuando “reconociendo” al músico como “Artista” lo lleva a su reino para que toque para él.

A lo largo de la novela Lobo se referirá al Rey con adjetivos como: fuerte, suntuoso, apacible, poderoso, líder, y para prueba del endiosamiento del Rey por el Lobo bastará ver la clase de estribillos que le compone:

Y eso que a todos les diste

Paz, dinero, emoción

Yo sé que aunque calles quieras

Que ya no estemos jodidos

Ni que fueres de vil palo

Somos tus únicos hijos

Es nuestro padre y un Rey

Y por esta que es muy bueno

Bajo su brazo es de ley

Cumplir los trabajos del reino (99).

Habiendo revisado brevemente cuál es la perspectiva con la que Lobo, protagonista de la novela, endiosa al Rey y lo representa, nos aproximaremos a las líneas que abonen a la empresa de descubrir cuál es la posición de Lobo en esta trama y por qué hemos dicho que se trata también de un personaje marginal.

Siguiendo en la primera escena, cuando el Artista ve a Lobo por primera vez, el narrador omnisciente comenta que “la única vez que Lobo fue al cine vio una película donde aparecía otro hombre así” (9). Líneas adelante se declara huérfano: “Desde que sus padres lo habían traído al mundo desde quién sabe dónde para luego abandonarlo a su suerte, la existencia era una cuenta de días de polvo y sol” (10). Asimismo, Lobo es un autodidacta, cuyo paso por la escuela fue efímero: “Tuvo escuela fugaz [...] el profesor lo tenía por bestia y lo confinó a la

soledad de su cuaderno” (15). Lobo sobrevive en las cantinas gracias a su acordeón, sin educación y sin una familia.

En su estudio sobre la *polis*, Agamben sostiene que “la ciudad se compone de familias o casas y que la familia, en su forma perfecta, se compone de esclavos y hombres libres” (25). Partiendo de esta estructura de ciudad, Lobo no pertenece a esta pues no termina de entrar ni entender la configuración de la *polis* entendida desde su estructura triádica que propone Agamben: la ciudad/la casa/la familia. Decimos que Lobo no pertenece a la ciudad porque no ha tenido familia ni hogar, lo que desde Agamben le impediría formar parte de esa composición.

Lobo asegura que en la vida hay un dios que dice “aguántese”. Orillado a sobrevivir en la calle, un territorio que no es sino un “forcejeo sordo cuyas reglas no comprendía” (y no comprende dado que él no termina de entrar en la *polis*), encuentra un poco de dignidad y reconocimiento en su encuentro con el Rey, quien lo llama “Artista”: “Pensó que desde ahora los calendarios carecían de sentido por una nueva razón: ninguna otra fecha significaba nada, sólo esta, porque, por fin, había topado con su lugar en el mundo” (13). Esta reivindicación configura el tiempo y el espacio en nuestro personaje.

La legitimación de Lobo sitúa al “Artista” en un nuevo lugar. Luego del encuentro no deambula más por las calles y las cantinas, sino que va al Palacio del Rey, donde por fin tiene su propio espacio, que “Era como siempre se había imaginado los palacios. Sostenido en columnas, con estatuas y pinturas en cada habitación, sofás cubiertos de pieles, picaportes dorados, un techo que no podía rozarse” (19). Su lugar en la sociedad no tiene cabida, sino hasta su llegada al palacio.

Pese a no colocarse como un ciudadano dentro de la *polis*, Lobo encuentra en su acordeón una manera de dislocarse respecto al resto de los ciudadanos. De cierta forma, su calidad de “Artista” lo libera del uso del cuerpo y le da la posibilidad de ser un hombre libre. Para Platón, menciona Agamben, la obra de cada ser es “lo que solamente él puede hacer o hace de un modo más bello que los demás”. Y en este sentido Lobo, pese a ser un personaje marginal, es libre y no está sujeto a la explotación en calidad de obrero o el hombre cerca de la máquina. Agamben sostiene que “los esclavos representan la aparición de una dimensión de lo humano en la cual la mejor obra es no el ser-en-obra del alma según el *lógos*, sino algo para lo cual Aristóteles no encuentra otra denominación que ‘el uso del cuerpo’” (29). Su virtud artística por un lado lo ha hecho marginal, pero por el otro lo ha liberado.

Los instrumentos que acabamos de mencionar son órganos productivos, el útil es, en cambio, un instrumento práctico. De la lanzadera, en efecto, se obtiene algo además de su uso, pero del vestido y de la cama, sólo se obtiene su uso [...] El uso del cuerpo del esclavo es similar al uso de la cama o del vestido, y no al de la lanzadera o el plectro (41-42).

En este sentido la *polis* margina y crea cuerpos de esclavos y de hombres libres. Un caso de esclavo y de uso de cuerpo es la Cualquiera, una mujer que cohabita con Lobo en el Palacio y que sólo es usada para tener sexo con quien se le ordene. Por otro lado, el Rey, siempre “suntuoso” y “brillante. Dice Agamben que “la naturaleza quiere hacer diferentes los cuerpos de los hombres libres de

aquellos de los esclavos, haciendo estos fuertes para el uso necesario y a los primeros, en cambio, erguidos e inútiles para esta clase de obras” (35).

En el caso de la novela de Monge, Germán Alcántara, un asesino a sueldo, es claramente un ejemplo de un personaje marginal que, además, en los términos que plantea Agamben y Aristóteles, es un esclavo, pues “la definición de esclavo como “el ser cuya obra es el uso del cuerpo”: “y se hallan en esta condición aquellos cuya obra es el uso del cuerpo” (28). El cuerpo de Germán es usado como una máquina para un uso concreto: matar. El esclavo, sostiene Agamben, está “para un griego, [...] en términos modernos, más cerca de la máquina y del capital fijo que del obrero. Pero se trata, como veremos, de una máquina especial, que no se destina a la producción, sino sólo al uso” (39).

La novela breve de los últimos años, como hemos revisado, privilegia a este tipo de personajes, marginados, y que las más de las veces son esclavos a la manera que aquí hemos propuesto. Puede decirse que la necesidad de reflexión, que constituye toda gran novela, nos ha llevado a poner especial énfasis en estos narradores. Acaso en estos tiempos esta es la única posibilidad de narrar: desde el margen y en la periferia.

4.2 La narcotización del espectador y la representación de la ciudad

“Una cultura que pierde sus ansias de belleza va derecha hacia la decadencia”

Juhani Pallasmaa

Resultaría imposible analizar las obras que aquí nos competen y no mencionar, en los tres casos, una evidente relación disfuncional entre el espacio como ciudad y

el ciudadano. Los procesos globalizadores, el consumo y la política hegemónica de la urbanización han determinado, en los últimos años, la relación entre el ciudadano y su urbe y la han condenado a una realidad decadente que ha trastocado la literatura. Si bien, el trazo y la contracción del ciudadano en el espacio público están sujetas a la inseguridad y a la falta de espacios que ocupar, el consumo también es un factor determinante en la forma en la que se juega y vive la ciudad, de la que bebe la literatura.

A través de las reflexiones sobre el ciudadano y el consumo de Néstor García Canclini (2009) intentaremos dar cuenta de cómo los personajes de las tres novelas de nuestro cuerpo de estudio, o, mejor dicho, de las ciudades en las cuales sus personajes son descritos se representan espacios explotados, desurbanizados y desiguales que determinan ciertas prácticas sociales de sus ciudadanos. Asimismo, intentaremos dar cuenta de qué forma esta problemática que se vive en la ciudad está ocupando las páginas de la literatura mexicana actual.

En las últimas décadas, sostiene Canclini (*cf.* 15), es cada vez más evidente la intensificación de las relaciones económicas y culturales con Estados Unidos, que impulsa un modelo en el que muchas funciones del Estado desaparecen o son transferidas al sector privado, por lo que un servicio que antes era provisto por el Estado ahora tiene un costo para el ciudadano. Es ahí donde aparece entonces el consumo en el ciudadano, que, al tener una capacidad adquisitiva distinta, interactúa con ciertos círculos que terminan por abrir una brecha social, pero que también organizan lo económico, lo sociopolítico y lo psicológico del ciudadano.

Dice Canclini que “[...] no son las necesidades o los gustos individuales los que determinan qué, cómo y quiénes consumen. Depende de las grandes estructuras de administración del capital el modo en que se planifica la distribución de los bienes” (59), es decir, las “fuerzas hegemónicas” que se sitúan en sistemas cupulares de la economía, la política y las comunicaciones, desde donde se transformaron las sociedades modernas; esto, a su vez, genera conflictos entre clases al haber una desigualdad en la participación de la apropiación y la distribución. Partamos de una definición que el mismo Canclini propone:

el consumo es el conjunto de procesos socioculturales en que se realizan la apropiación y los usos de los productos. Esta caracterización ayuda a ver los actos a través de los cuales consumimos como algo más que ejercicios de gustos, antojos, compras irreflexivas, según suponen los juicios moralistas, o actitudes individuales, tal como suelen explorarse en encuestas de mercado (58-59).

Lo que se intentará plantear es cómo este consumo, asociado a la capacidad de adquirir bienes y usarlos, ha terminado por diferenciar a los ciudadanos al no estar el consumo nivelado por la igualdad de derechos o por una buena estrategia política y social; asimismo esto es derivado tras el agotamiento de las instituciones públicas y la falta de políticas que incentiven la ocupación de los espacios públicos. Individuos sin importar su género o clase social han caído en la cuenta en que algunas cuestiones de identidad como “qué derechos me da, cómo puedo informarme, quién representa mis intereses- se contestan más en el consumo privado de bienes y de los medios masivos que en [...] la participación

colectiva en espacios públicos” (29). Se ha vuelto también no sólo un espacio de interacción en la cadena de producción sino también un elemento de distinción o discriminación.

En la novela de Daniel Espartaco, *Memorias de un hombre nuevo* (2015), se narra cómo las transformaciones que ha tenido la ciudad y la carencia económica del personaje ponen en evidencia la falta de desarrollo, la falta de garantía en el estado de derecho y el alarmante aumento de la inseguridad (“Me contó que tuvo que cerrar el bar debido a circunstancias más que penosas. El lugar siguió funcionando...hasta la noche en que un comando de hombres vestidos de policías y militares, con pasamontañas y fusiles de asalto, irrumpió con violencia en el bar y sometió a los clientes” [60]), así como la contracción del mercado de trabajo (“Yo pertenezco a la casta de los desempleados treintañeros que ya no son capaces de pagar los alquileres de la zona” [13]) la carencia política urbana (“Al levantarnos las recoge y las echa en el cesto de basura pintado de gris con el letrero que dice “Inorgánico”, aunque nadie en la unidad, en la ciudad, en el país, respete la distinción entre lo orgánico e inorgánico” [14]), de vivienda, de servicios, la falta de transporte público y la falta de estrategias de movilidad (“No le iba mal en la taquería, me dijo, pero alquilaba un cuarto en el oriente de la ciudad y cada día tenía que hacer un viaje de cuatro horas, ida y vuelta; su turno era de doce horas” [61]); en general se exhibe todo un mecanismo fallido, un Estado que no proporciona en lo público las bases para el desarrollo de su sociedad; de igual forma se representa la carencia de servicios insuficientes para la expansión de la mancha urbana.

Esta representación está limitada a un área geográfica de la ciudad. El poder adquisitivo, el poder de consumo, no dibuja las mismas realidades en la representación de la ciudad. De acuerdo a lo revisado en las reflexiones sobre la ciudad de Canclini y la novela de Espartaco, la única manera de sobrevivir medianamente la urbe es desde el poder adquisitivo y el consumo (Me gustaba caminar por Presidente Masaryk y mirar la prosperidad de los otros, las *boutiques*, los restaurantes de lujo [Espartaco 25]); la identidad hoy se define y se configura en el consumo y depende de los bienes materiales que puedes llegar a poseer: “[...] cuando seleccionamos los bienes y nos apropiamos de ellos, definimos lo que consideramos públicamente valioso, las maneras en que nos integramos y nos distinguimos en la sociedad, en que combinamos lo pragmático y lo disfrutable” (Canclini 35).

De acuerdo con las teorías de Néstor, todos los individuos “intercambiamos objetos para satisfacer necesidades que hemos fijado culturalmente, para integrarnos con otros y para distinguirnos de ellos, para realizar deseos y para pensar nuestra situación en el mundo” (69). Si bien, este consumo ha sido parte del sistema y sería funcional desde una igualdad de oportunidades y una justa distribución de la riqueza, no ha sido logrado desde las políticas públicas una pluralidad en bienestar; el poder público ha reducido su acción cultural y social, asimismo la promoción de las políticas públicas, y la autogestión de la sociedad no ha venido luego de un periodo de planificación, sino que se ha dado por el abandono de la gestión pública y no hay un órgano recaudador ni regulador del mercado en la sociedad.

El consumo, a decir de la representación de los espacios que se han revisado en estas tres novelas, no se muestran como un lugar con valor cognitivo, diría Canclini, que invite y sea útil para pensar y actuar significativamente en la vida social, sino más bien para demarcar las clases, para mostrar que la propiedad es de quien corrompe (Herrera), explota y mata (Monge) o tuvo la suerte de nacer en buena cuna (Espartaco).

Creemos que esta falta de regulación en el consumo, que se ha traducido en pobreza, inseguridad, etc., ha derivado en una ciudad que ya no es bella ni aspira a ello. La falta de espacios públicos (En Espartaco son inseguros, en Herrera sólo hay propiedad privada y en Monge todo es aridez y pobreza) ha reducido la participación del ciudadano y personaje con la ciudad en términos corporales e íntimos, y en la medida en que el cuerpo se aliena la visibilidad gana fuerza. ¿Pero qué visibilidad? No la pública, pues como hemos mencionado no existe, sino apenas la del televisor. Sostiene Juhani Pallasmaa que “el pragmatismo y la falta de visiones estimulantes tan evidentes [en la ciudad] hoy son sin duda consecuencia de una imaginación empobrecida. Una cultura que ha perdido la imaginación solo puede producir visiones apocalípticas como proyección de un subconsciente reprimido” (*Habitar* 82).

Si queremos acceder a otra literatura que vislumbre la belleza o intente invocarla, debemos empezar por recuperar los espacios públicos y reorganizar el mercado del consumo de una manera más justa, que no disuada la fantasía ni suprima los sentidos por la inmersión del cuerpo en la imagen superflua, esa que “petrifica la frontera entre el mundo y yo”.

Para reforzar estas impresiones cito a Martín Barbero como se cita en Canclini: “¿En qué medida el éxito del melodrama en estos países [latinoamericanos] enlaza con el fracaso de unas instituciones sociales y políticas que se han desarrollado desconociendo el peso de esa otra socialidad, e incapaces de asumir su densidad cultural?” (196).

*

En *Trabajos del Reino* (2010) de Yuri Herrera se pone en relieve la globalización de la cultura en el sentido en que esta es “un proceso de ensamblado multinacional, una articulación flexible de partes, un montaje de rasgos que cualquier ciudadano de cualquier país, religión o ideología puede leer y usar” (32).

Como hemos dicho en páginas anteriores, la historia de Herrera toma lugar en algún lugar de la frontera entre México y Estados Unidos; en repetidas ocasiones se hace alusión a la mejor vida que hay “del otro lado”, pues en este “es como si no hubiera derecho a la belleza, pensó, y pensó que a esa ciudad había que prenderle fuego desde los sótanos, porque donde quiera que la vida se abría paso era ultrajada de inmediato” (80-81). El otro país, en este caso Estados Unidos, sirve para poner en contraste la falta de garantías en el espacio de la ciudad. La relación entre el ciudadano y su ciudad es nula: pues no se identifica con ella al ser “la calle un territorio hostil, un forcejeo sordo cuyas reglas no comprendía; lo soportó a fuerza de repetir estribillos dulces en su cabeza” (Herrera, 15).

Dada la violencia revisada en apenas algunas citas de estas novelas, nos damos cuenta que la disfuncionalidad de la ciudad, que no garantiza derecho

alguno al ciudadano, no permite reconocimiento ninguno de los aparatos estatales, no garantiza valores, ni cumple demandas legítimas como la seguridad ni tiene alguna gramática civil, por lo que el protagonista busca sanar este vacío de garantías en el espacio privado, es decir, en el Palacio del Rey, pues trabajando para él al menos puede subsanar el déficit que produce el Estado. Este déficit que al final se está produciendo por la falta de políticas que integren y fortalezcan la relación entre el ciudadano y su ciudad conducen a una reestructuración de las prácticas económicas y culturales y derivan en una “concentración hermética” de los grupos sociales, en este caso en concreto en el Palacio del Rey con su séquito. Citemos aquí a Canclini (84): “Varios estudios antropológicos han descubierto que, ante la dificultad de asumirse como miembros del conjunto de una megaciudad como la de México, los habitantes se identifican con el barrio o con un entorno aún más pequeño”.

Esta contracción social también genera un nuevo régimen de exclusión social: se pertenece a donde se puede vivir, la “ciudad de afuera” es ahora un espacio que amenaza, que excluye y hay entonces que huir de él, pues el sentido de la ciudad:

se constituye en lo que la ciudad da y en lo que no da, en lo que los sujetos pueden hacer con su vida en medio de las determinaciones del hábitat y lo que imaginan sobre ellos y sobre los otros para suturar las fallas, las faltas, los desengaños con que las estructuras y las interacciones urbanas responden a sus necesidades y deseos (90).

Ha dicho Canclini que “[...] ser ciudadano no tiene que ver sólo con los derechos reconocidos por los aparatos estatales [...] sino también con las prácticas sociales y culturales que dan sentido de pertenencia y hacer sentir diferentes a quienes poseen una misma lengua...” (35), Si partimos de esta premisa de los derechos reconocidos por los aparatos estatales, podemos decir que la conformación del ciudadano así como su compromiso por la ciudad no puede ser tal, uno, dado que no existe un estado de derecho para el ciudadano, y dos, dado que no hay un sentido de pertenencia pues el sentido de supervivencia predomina sobre el de pertenencia: ya no importa migrar porque no hay nada que perder.

Esta constante migración conecta con el punto de la globalización al que aludimos al principio de estas reflexiones: esta necesidad de sobrevivir hace que las fronteras se trasgreden, que el intercambio cultural sea mayor: “se había extrañado del ansia por cruzar la línea o de irse a cualquier otra ciudad, aunque fuera de este lado” (Herrera 101); ahora “lo que se produce en todo el mundo está aquí y es difícil saber qué es lo propio. La internacionalización fue una apertura de las fronteras geográficas de cada sociedad para incorporar bienes materiales y simbólicos de los demás” (Canclini, 30).

De alguna manera esta migración también ha propiciado el desarraigo del hogar. El exilio involuntario se ha convertido en nuestra marca generacional, y denota nuestra falta de conexión entre nosotros y el mundo. Ya no hay “casa” ni adentro ni afuera. El espacio público no se ocupa, y el privado no se habita. El estudio antropológico de Canclini sólo extrapola la situación que vive el personaje

de Daniel Espartaco en *Memorias de un hombre nuevo*. A pesar de su extensión vale la pena citarlo:

Lo primero que nos sorprendió fue el bajo uso de los equipamientos culturales públicos: 41.2% dijo que hacían más de un año que no iban al cine; 62.5% de los que afirmaban gustar del teatro no habían visto ninguna obra en ese tiempo; 89.2% no había ido a conciertos. Tampoco los espectáculos populares ni las fiestas locales de los barrios parecía interesar en forma periódica a más del 10% de la población. ¿Qué hace la gente los días de la semana, luego del trabajo o el estudio? Según la encuesta, la mayoría de los habitantes del D.F., en vez de usar la ciudad en su tiempo libre, prefiere quedarse en casa. El 24.7% dice que principal actividad es ver televisión, 16.3% sólo descansa, duerme o su ocupa de tareas domésticas. (77).

Como se ha mostrado en esta cita, la falta de un crecimiento territorial y demográfico de la ciudad de manera sostenida ha vuelto cada vez más difícil la armonía de los ciudadanos con sus espacios privados y públicos. La desigualdad económica, educativa y de oferta cultural limitan el acceso de los ciudadanos a los puntos de convivencia: el caótico desarrollo urbano han hecho no sólo que sea de difícil acceso para los ciudadanos desplazados de la urbe que asistan a un espectáculo público, sino que tampoco es que la oferta en toda la ciudad lo permita, pues “la casi totalidad de la oferta cultural ‘clásica’ (librerías, museos, salas de teatro, música y cine) se halla concentrada en el centro y sur de la

ciudad, por lo cual la segregación residencial refuerza la desigualdad de ingresos y educación” (79-80).

Habiendo dicho esto no es pues extraño que los personajes aquí presentados se encuentren ensimismados, desplazados, iletrados, incapaces de hacer algo más allá que reflexionar sobre su miseria y dar cuenta de la desigualdad de condiciones en el espacio social. Si queremos salir de una crisis literaria en donde la representación de ciudades como la capital no es otra cosa que un aludir a su despeñadero, habría que plantearnos una reestructuración de la ciudad, una administración mejor del espacio urbano, un mejor control a este estallido demográfico, nuevas reformas al uso de suelo, una mayor planificación y comunicación entre la sociedad civil y el Estado.

¿De qué otra cosa podría hablarse si no es de esta debacle cultural, social, que hoy atravesamos a lo largo y ancho de México? Las ciudades de este país son cada vez más sedes de catástrofes. En la Ciudad de México, la contaminación que está casi todo el año por encima del nivel tolerable; en Oaxaca, Guerrero y Michoacán hay inundaciones y hambre; en todo México se vive la expansión de la pobreza extrema y el deterioro general de la calidad de vida, así como la violencia sistemática que parece no tener fin. Si queremos que la literatura mexicana actual hable de otra cosa que no sea nuestro día a día tenemos que empezar por construir desde los cimientos la casa, luego la ciudad.

Ha dicho Pallasmaa en *Habitar* (cf. 47) que, más aún que la casa, la ciudad es un instrumento intrincado que estructura la acción y el poder, así como la movilidad y el intercambio, las organizaciones sociales y las estructuras culturales, la identidad y la memoria. La ciudad es el artefacto humano más complejo y

significativo, pues controla, atrae, simboliza y representa, expresa y oculta. Mientras no hayamos resuelto nuestra deuda con la ciudad nuestra dignidad humana tendrá que esperar, pues sin esta no hay belleza y esto no es otra cosa que decadencia: “¿puede significar otra cosa que la desaparición del valor humano, de la identidad y la esperanza? La belleza no es un valor estético añadido del entorno; el anhelo de belleza refleja una creencia y una confianza en el futuro” (75).

La generación de novelas frívolas y la mal llamada Narcoliteratura se han adueñado de los anaqueles y de los espacios “best seller”; asimismo, mucha de la literatura con tema del narcotráfico, que no la que aquí analizamos, y su explotación ha liberado al espectador de cierta deuda con la realidad, y mejor dicho, lo ha liberado de pensar. La explotación ha “narcotizado” al lector y espectador de esta literatura “emocionante”. Respecto a las actitudes éticas que exigen al lector y espectador, al consumidor de este tipo de producto, cito: “Narcotizados por la comunicación en serie, nos vemos preparados para contemplar la más extrema crueldad sin la más mínima implicación emocional” (81).

El arte hoy, especialmente alguna de la literatura mexicana actual con tema del narcotráfico ha saturado los sentidos y arrancado la empatía de los lectores y los ha vuelto meros consumidores. Y podría decirse que esta forma de narrar y de producir literatura ya está dejando atrás al lector como consumidor y está inaugurando la figura del consumidor como lector.

De ahí que al principio se haya dicho que no se trata de un problema meramente disfuncional de la estética del espacio y de la construcción de la

ciudad, sino que este mismo se ha llevado a la producción televisiva, cinematográfica y literaria y ha venido tentado al consumidor hacia otras producciones “sensibles”. Tampoco es que sea papel del arte en general “aumentar o reforzar la desgracia humana”, pero al menos debería intentar mostrarla para hacerla inteligible y no para consumirla y pasarla al siguiente capítulo con ansias. En todo caso, la literatura con tema del narcotráfico debería doler, debería ser breve, debería costar el paso de página y debería ganar en profundidad lo que pierda en amplitud.

5. Conclusiones

Si algunas novelas del siglo XIX y XX centraron su desarrollo predominantemente en el tiempo, otras novelas del siglo XXI, en su gran mayoría, giran en torno al espacio y a la forma en que sus personajes interactúan o perciben éste. Podríamos sostener, pues se ha revisado sobre todo en el capítulo cuarto, que la relación entre los personajes y su espacio, la ciudad (Herrera), el pueblo (Monge), la megalópolis (Espartaco) se encuentra en crisis y es profundamente ambigua. El utopismo, la memoria, o la idealización del pasado son algunas veces los responsables de esta fractura con nuestra noción del espacio en el tiempo presente, y la indiferencia ante el entorno ha dado espacio al caos, a la ciudad disfuncional.

De ahí que haya quedado atrás la literatura épica de principios de siglo xx, y estas novelas aquí seleccionadas han ayudado a marcar más aún esa distancia. Si la literatura mexicana marcó ya la línea con la literatura consagrada a la representación épica, vale decir que estas novelas son novelas de fundación de una nueva épica de la modernidad tardía. Es otro tipo de épica, de la disfunción, del caos, de la distopía. La producción de este tipo de novela breve está haciendo de ese discontinuo una nueva modernidad.

Como es el caso de Espartaco, hay narradores en donde el despliegue del ejercicio crítico sobre el entorno es un eje crucial, en el sentido técnico el caos sigue ocurriendo pues nada ocurre. El crecimiento de la ciudad de México, a decir por *Memorias de un hombre nuevo*, es producto de un desenfrenado programa

ideológico con independencia de una voluntad arquitectónica. Es el volumen por el volumen, la masa crítica por su “grandeza”, que se ha desprendido de cualquier gesto arquitectónico. Si la arquitectura ha propuesto desvelar y funcionar en torno al equilibrio “la Grandeza desconcierta; la Grandeza transforma la ciudad, que de formar una suma de certezas pasa a ser una acumulación de misterios. Lo que se ve ya no es lo que se tiene” (Rem 25).

La ruptura con la escala, la composición, y en suma con la ejecución ética de arquitectura de la ciudad han generado una ruptura más radical: con el ser humano: “debido a que no hay una teoría de la Grandeza, no sabemos qué hacer con ella, no sabemos dónde ponerla, no sabemos cuándo usarla, no sabemos cómo” (Rem 29). Si acaso, estos edificios y la gentrificación de los espacios en la megalópolis han elevado su grandeza sólo por la enormidad de la masa crítica, y en esa medida han perdido autonomía: sólo funcionan como instrumento de otras fuerzas, ideológicas, políticas, económicas. A decir de Koolhaas Rem (*cf.* 33) esta grandeza sólo genera una nueva clase de ciudad: ya no es un ente colectivo donde algo siempre sucede, sino un residuo, un “segmento de ese plano”, donde sólo el pasado se inserta en el presente como un resto.

Surge la pregunta de si estos espacios representados en la literatura mexicana de los primeros años del siglo XXI atraviesan por el mismo caos, en sus distintos niveles, pues puede decirse que todos estos espacios, pueblo, ciudad, metrópolis, megalópolis son “iguales” por disfuncionales, inseguros, violentos. Si así fuera, y son todos estos lugares “iguales”, ¿cuál es el riesgo y la ventaja de esta vacuidad? La crítica como la literatura deben ocuparse de esta distinción, pues si bien son todos homogéneos en el sentido en que no funcionan como un

espacio colectivo, ni personal, y son violentos, esta homogenización de la violencia en el espacio puede desdibujar los matices críticos del espacio que son representados e interpretados en la geografía mexicana. Por otro lado, la disminución de la identidad del espacio, atravesado por la violencia, anula las identidades hasta convertirlas caos.

Si bien Rem ha dicho que “cuanto más poderosa es la identidad, más aprisiona, más se resiste a la expansión, la interpretación, la renovación y la contradicción” (38) la identidad también centraliza, insiste en una esencia y dota de identidad. En este sentido la identidad marca un centro y una periferia: un centro que siempre es “demasiado pequeño para cumplir con sus obligaciones asignadas, [y] que tampoco es ya el centro real, sino un rimbombante espejismo en vías de implosión” (39).

La modernización del espacio no es arquitectura moderna, sino “espacio basura”, o “lo que queda después de que la modernización haya seguido su curso o, más concretamente, lo que se coagula mientras la modernización está en marcha: su secuela” (71). Hay hoy más obras en construcción en busca de la gentrificación que ruinas o edificios del siglo pasado. La literatura de hoy sólo ha podido demostrar que la representación de los espacios solo funciona como un espacio disfuncional y violento. Las ciudades, metrópolis y megalópolis son escenario de la gentrificación y receptáculo del disipado crecimiento demográfico.

Las novelas que nos ha competido analizar han demostrado que la crítica del siglo XIX que ejerció el marxismo sobre el urbanismo sigue vigente, pues su problemática, a decir de nuestro país, parece ser la misma que acusaba esta corriente de pensamiento en aquellos años. Para el marxismo la metrópolis era

sólo parte de un “proyecto racionalizador que pretendía construir infraestructuras y equipamientos que no eran rentables; así como “separar especialmente las áreas residenciales burguesas de las proletarias” (García Vázquez 44). Su denuncia era hacia ese urbanismo que trataba de imponer la primacía del espacio sobre el tiempo, y sostenía que “la única salida a la gran crisis urbana del siglo XIX era la abolición del capitalismo y la implantación de una sociedad sin clases. Al margen de eso, cualquier otra cuestión, incluida la espacial, era accesoria” (44).

Por su parte, si bien, la ciudad era un *espacio basura* que funcionaba, un caos, el urbanismo trataba de reorganizar la ciudad para hacerla productiva. El urbanismo se justificaba sosteniendo que, si bien giraba en torno a hacerla productiva, había que hacer más “vivable”.

Las obras de Herrera, Monge y Espartaco evidencian lo que el marxismo había denunciado: el urbanismo separa espacialmente a burgueses y proletarios. En Espartaco está presente el complejo de departamentos de interés social que el estado monopolista regula al arbitrio de los intereses privados; con Herrera el Palacio, la grandeza por la grandeza o el capital por el capital: el interés privado subordina siempre el colectivo, y el Estado está lejos de tomar el mando, que se concentra en el Rey, hay una ausencia de poder del Estado anulada, inoperante. Y en Monge no hay siquiera posibilidad de desarrollo, pues todo es inerte y seco.

En todos los casos estamos ante proyectos fallidos de pueblo, ciudad, metrópolis. En Espartaco si la ciudad debía y prometía interactuar con su entorno social esto no sucede: la ciudad ha crecido como una mancha de aceite en vez de una forma arborescente, de la que “debían brotar ‘hojas’ que se esparcieran por el territorio hasta confirmar conurbaciones (ciudades región)” (25). En vez de

ciudades región se crearon colonias que delimitan clases sociales, como menciona Polanco, Escandón, Ciudad Universitaria. Si bien la intención del urbanismo fue incluir “el paisaje en el debate patrimonial, hasta entonces ceñido a los límites de la ciudad histórica [y] que las viviendas, puentes, vías férreas y carreteras se adaptasen armónicamente el entorno natural” (54) esto no ocurrió ni ha ocurrido de manera efectiva. Al no haber un proyecto nacional sino es el privado, basado en los intereses de grupos de poder, el espacio siempre entra en zonas de choque, de conflicto. Los personajes cruzan, literalmente, fronteras todo el tiempo en el espacio público. Si no hay un recinto privado que garantice la seguridad, como El Palacio del Rey en Herrera, todo es espacio violento donde el estado de derecho no se garantiza.

García Vázquez ha dicho que “en 1950 Nueva York había superado los doce millones de habitantes, Londres los ocho, Tokio los siete y París los seis”. (89). Hoy nuestras ciudades no hacen sino gentrificarse (Espartaco, Herrera) y los pueblos se vacían, se secan (Monge). Mientras otras ciudades del mundo crecen de manera arborescente, las nuestras se concentran sin planificación, y por lo tanto no funcionan: son ciudades monopólicas. En 1910 la Oficina del Censo de Estados Unidos acuñó el término metrópolis para estas “desiguales nebulosas”, para estas “galaxias de enclaves donde conviven colosales complejos industriales, elegantes organizaciones suburbanas, avanzados medios de transporte, tercerizados cascos históricos y la misma miseria de siempre” (15). Si en otras ciudades este término ha preocupado, aquí en México hemos necesitado dejarlo atrás sólo para hablar de una “metápolis”, término aún más inclusivo que lo que se concibió como metrópolis o megalópolis.

Ya no solo la ciudad ha dejado de ser una unidad para transformarse en archipiélago de enclaves desvinculados de su entorno, sino que “términos tan expansivos como ‘megalópolis’ se habían quedado cortos para definir estas gigantescas regiones urbanas fragmentadas y policéntricas donde se había perdido todo foco y todo límite [y donde] el sociólogo François Ascher propuso uno nuevo: ‘metápolis’” (141), que no era otra cosa que “una galaxia de ciudades cuyas actividades económicas estaban integradas y cuyos principios organizativos dependían de sofisticadas redes infraestructurales” (142).

Sin embargo, aquí, hemos revisado con Espartaco, estas redes no existen y son disfuncionales. El taquero debe desplazarse cuatro horas para llegar a su trabajo, por poner sólo un ejemplo. Y vivir cerca de su empleo no es una opción, pues al ser una zona gentrificada se ha encarecido. En resumen, aquella conclusión que denunció el marxismo no ha sido resuelta ni por el urbanismo ni por ninguna disciplina. El desarrollo urbano sólo ha producido espacios políticos entre los habitantes de estos espacios más o menos habitados según sea el caso.

Una de las problemáticas y soluciones que se han planteado a este problema vigente en nuestra geografía es que:

el cuerpo humano, el elemento a través del cual se producía la socialización, existía en un espacio que no era neutro, sino represivo y manipulado por el poder. [y para] liberarse de él era necesario crear ‘espacios otros’, heterotopías donde los valores culturales dominantes fueran contestados con códigos alternativos (94).

“Si el crecimiento de las metrópolis y las megalópolis había dependido de que en ellas se instalaran determinadas empresas que captaban capital humano, el de metápolis iba en función de que en ella se instalara un determinado capital humano que captaba empresas” (155). En México, ninguno de los términos concebidos para la gentrificación de espacios ha funcionado. Si el destino último de la urbanización del país es la transformación del pueblo en una “sociedad urbana”, estamos fracasando en ello.

La literatura que hemos revisado en este trabajo ha evidenciado que estos espacios disfuncionales se imponen en la diégesis al tiempo y a los personajes. Su espacio es más fuerte que ellos y no hay forma de interactuar con este sino contemplar esa masa crítica, ese espacio basura que los somete y al que deben resignarse.

Para que la literatura deje de señalar estas deficiencias del espacio y su inoperante relación con los sujetos literarios, narradores y personajes, habría que comenzar a pensar la ciudad, el pueblo y la metrópolis como un espacio que no sólo debe construir y atraer la grandeza por la grandeza, sino orientar desde las políticas públicas a la sociología urbana, la geografía y la antropología urbana hacia un proceso de urbanización en conjunto. No sólo hay que materializar la ciudad con arquitectura, sino pensar los valores que deben guiarla, así como interpretar el valor de lo existente.

Por último, hemos de enfatizar en que el hecho de que existan los géneros hoy es porque se ha permitido su institucionalización y su éxito depende del éxito de su comercialización o su subsidio por medio de premios. Si se produce este tipo de literatura es porque la industria lo permite y lo premia, y porque es en cierta

medida necesario para su circulación. Hemos dicho que si ciertos géneros han subsistido al paso del tiempo ha sido por la necesidad de las instituciones bajo la que se cobijan las formas. Se trata formalmente de una codificación del discurso que al tiempo que es también político funciona de manera sistemática, y que de manera evidente modifica la disposición de los textos e impacta sus posibles interpretaciones.

La novela breve seguirá formando parte de nuestros textos en la medida en que grupos de poder así lo dicten, pues también los géneros forman parte de un ensamblaje que se mueve al ritmo de intereses personales como sociales.

6. Bibliografía

Adorno, Theodor. *Notas sobre la literatura*. España: Akal, 2003.

Agamben, Giorgio. *El uso de los cuerpos*. Argentina: Adriana Hidalgo, 2017.

Aguilar Camín, Héctor y Lorenzo Meyer. *A la sombra de la revolución mexicana*. México: Secretaría de Educación Pública, 1997.

Bajtín, Mijaíl, “La novela polifónica” en *Problemas de la poética de Dostoievsky*. México: FCE, 2003, pp. 13-72.

---. “El héroe como totalidad de sentido” en *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1989, pp. 123-164.

---. “El problema de los géneros discursivos” en *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1989, pp. 248-293.

---. “Épica y novela. Acerca de la metodología del análisis novelístico” en *Teoría y estética de la novela*. España: Taurus, 1989, pp. 449-485.

Barthes, Roland. *Crítica y verdad*. México: Siglo XXI, 2010.

Benjamin, Walter. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. España: Taurus Humanidades, 1991.

---. *Calle de dirección única*. España: Abada Editores, 2011.

---. *El autor como productor*. Instituto para el estudio del fascismo, 1934.

Brushwood., John S. *La Novela Mexicana (1967-1982)*. México: Grijalbo, 1985.

Canguilhem, Georges. *Lo normal y lo patológico*. Argentina: Siglo XXI, 1971.

De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana-Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, 1990.

Del Collado, Paulina. "Muertos de risa: Violencia y horror en *Trabajos del Reino* y *Fiesta en la Madriguera*". *Crimen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina*. Héctor Fernando Vizcarra y Mónica Quijano (Coord). México: UNAM, Bonilla Artigas Editores, 2015. pp. 357-377.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil Mesetas. Capitalismo Y Esquizofrenia*. España: Pre-Textos, 2002.

Díez Cobo, Rosa María, "La reescritura de la historia en la narrativa mexicana contemporánea" en *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. José Carlos González Boixo (ed.). México, 2009, pp. 31-87.

Enrigue, Álvaro. *Hipotermia*. México: Anagrama, 2011.

Espartaco Sánchez, Daniel. *Memorias de un hombre nuevo*. México: Random House, 2015.

---. *Autos Usados*. México: Random House, 2012.

Eudave, Cecilia. "Hacia una poética de la novela breve". *En breve: La novela corta en México*. Anadeli Bencomo y Cecilia Eudave (Coordinadoras). México: Universidad de Guadalajara, 2014. pp. 337-342.

Félix, Franco. *Kafka en traje de baño*. México: Nito Press, 2014.

Foucault, Michel. *Enfermedad Mental Y Personalidad*. España: Paidós, 1984.

---. *El orden del discurso*. México: Tusquets, 2015.

Fowler, Alastair. "Género y canon literario". *Teoría de los géneros literarios*. Miguel Garrido Gallardo (Comp). Madrid: Arcos, 1988, pp. 95-.127.

García Berrio, Antonio y Javier Huerta Calvo. *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Editorial Cátedra, 2015.

García Canclini, Néstor. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Ed. DeBolsillo, 2009.

García Vázquez, Carlos. *Teorías e historia de la ciudad contemporánea*. Ed. Gustavo Gil, 2017, España.

Garrido Domínguez, Antonio. "El estatuto incierto de la novela corta". *Una selva tan infinita: La Novela Corta En México (1891-2014). Tomo III*. Gustavo Jiménez Aguirre (Coord). México: UNAM, 2014. 81-103.

Garrido Gallardo, Miguel. "Una vasta paráfrasis de Aristóteles". Teoría de los géneros literarios. Miguel Garrido Gallardo (Comp). Madrid: Arcos, 1988, pp. 9-27.

Genette, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. España: Taurus, 1989.

---."Géneros, tipos, modos". Teoría de los géneros literarios. Miguel Garrido Gallardo (Comp). Madrid: Arcos, 1988, pp. 183-.233.

Gerber, Verónica. *Conjunto vacío*. México: Almadía, 2015.

Hartog, Francois. *Regímenes de historicidad*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.

Hernado, Paul. "Orden sin fronteras: últimas contribuciones a la teoría de género en los países de habla inglesa". Teoría de los géneros literarios. Miguel Garrido Gallardo (Comp). Madrid: Arcos, 1988, pp. 73-94.

Herrera, Yuri. *Trabajos del reino*. España: Periférica, 2009.

Horkheimer, Max. *Teoría tradicional y teoría crítica*. Argentina-España: Amorrortu, 2003.

Huberman, Georges-Didi. *Ante La Imagen*. Murcia, España: Ad Litteram, 2010.

---. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. México: Adriana Hidalgo, 2010.

Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Paradox of Metafiction*. Nueva York: Methuen, 1985.

Huyssen, Andreas. “La resistencia a la memoria: los usos y abusos del olvido público”, en *Sitios de la memoria: México Post 1968*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2014.

Jiménez Aguirre, Gustavo (Coord.). *Una Selva Tan Infinita: La Novela Corta En México (1872-2011)*. Tomo 1. México: UNAM, 2011.

---. *Una Selva Tan Infinita: La Novela Corta En México (1872-2011)*. Tomo 2. México: UNAM, 2011.

Kristeva, Julia. “La palabra, el diálogo y la novela”. *Semiótica*, vol. I. Madrid: Espiral-Fundamentos, 1978. 187-226.

Koolhaas, Rem. *Acerca de la ciudad*. Ed. Gustavo Gil, 2014, España.

Lacan, Jacques. *Escritos I*. México: Siglo XXI Editores, 1979.

Lacoue-Labarthe & Nancy, “Primera parte: la lógica del significante”, en *El título de la letra*. Argentina: Editorial Buenos Aires, 1981.

Luiselli, Valeria. *Los ingrátidos*. México: Sexto Piso, 2011.

Lukács, Georg. *Significación actual del realismo crítico*. México: Biblioteca Era, 1984.

---. *El alma y las formas*. España: Universidad de Valencia, 2013.

---. *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Ediciones Godot Argentina, 2010.

Mastrogiovanni, Federico. *Ni vivos ni muertos. La desaparición forzada como estrategia de terror*. México: Grijalbo, 2014.

Monge, Emiliano. *El cielo árido*. México: Random House, 2012.

Onetti, Juan Carlos. Prólogo de Saer, Juan José en *Novelas Breves*. Argentina: Eterna cadencia, 2012.

Ortuño, Antonio. *Recursos Humanos*. México: Anagrama, 2011.

Padilla, Ignacio. *Arte y olvido del terremoto*. México: Almadía, 2010.

Pallasmaa, Juhani. *Los ojos de la piel, la arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gil, 2006.

---.*Habitar*. España: Gustavo Gili, 2018.

Peláez Máximo, Patricia Isabel. "El Norte: Una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana". *Narrativa Mexicana del Norte. Aproximaciones Críticas*. Nora Guzmán (Comp). México: Tecnológico de Monterrey, Ediciones Eón, The University of Texas at El Paso, 2008. pp. 21-28.

Piglia, Ricardo. "Secreto Y Narración. Tesis Sobre La Nouvelle". *El Arquero Inmóvil. Nuevas Poéticas Sobre El Cuento*. España: Páginas de Espuma, 2006. pp. 187-205.

Pimentel, Luz Aurora. "Voz y perspectiva en la novela corta". *Una selva tan infinita: La Novela Corta En México (1891-2014). Tomo III*. Gustavo Jiménez Aguirre (Coord). México: UNAM, 2014. pp. 105-126.

Pozuelo Yvancos, José María. *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y Enrique Vila-Matas*. España: Universidad de Valladolid, 2010.

Raible, Wolfgang. "¿Qué son los géneros?: Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual". *Teoría de los géneros literarios*. Miguel Garrido Gallardo (Comp). Madrid: Arcos, 1988, pp. 303-339.

Ramos, Luis Arturo. "La novela corta: noticias sobre la tierra de nadie". *Una selva tan infinita: La Novela Corta En México (1872-2011). Tomo 1*. Gustavo Jiménez Aguirre (Coord). México: UNAM, 2011. pp. 49-60.

Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta, 2010.

Rollin, Bernard. "Naturaleza, convención y teoría del género". Teoría de los géneros literarios. Miguel Garrido Gallardo (Comp). Madrid: Arcos, 1988, pp. 129-154.

Rossi, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gil, 2015.

Ryan, Marie-Laure. "Hacia una teoría de la competencia genérica". Teoría de los géneros literarios. Miguel Garrido Gallardo (Comp). Madrid: Arcos, 1988, pp. 253-301.

Schaeffer, Jean-Marie. "Del texto al género, notas sobre la problemática genérica". Teoría de los géneros literarios. Miguel Garrido Gallardo (Comp). Madrid: Arcos, 1988, pp. 155-179.

Sinopoli, Franca. "Los géneros Literarios" en *Introducción a la literatura comparada*. Armando Gnisci (Coord). España: Editorial Crítica, 2002. pp. 171-213.

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara, 2006.

---. *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara, España. 2003.

Stempel, Wolf-Dieter. "Aspectos Genéricos de la recepción". Teoría de los géneros literarios. Miguel Garrido Gallardo (Comp). Madrid: Arcos, 1988, pp. 235-251.

Tzvetan, Todorov. Los géneros del discurso. Venezuela: Monte Ávila Editores, 1996.

---."El origen de los géneros". Teoría de los géneros literarios. Miguel Garrido Gallardo (Comp). Madrid: Arcos, 1988, pp. 31-48.

Vigueras-Fernández, Ricardo. "Poetas del crimen: Auge de la literatura criminal sobre Ciudad Juárez en la obra de los autores juarenses Jorge Humberto Chávez, Miguel Ángel Chávez y César Silva Márquez". *Crimen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina*. Héctor Fernando Vizcarra y Mónica Quijano (Coord). México: UNAM, Bonilla Artigas Editores, 2015. pp. 337-355.

Villalobos, Juan Pablo. *Fiesta en la madriguera*. México: Anagrama, 2014.

Villoro, Juan. "Notas Largas Para Novelas Cortas". *Una selva tan infinita: La Novela Corta En México (1872-2011). Tomo 1*. Gustavo Jiménez Aguirre (Coord). México: UNAM, 2011. pp. 37-48.

Vital, Alberto. *Noticias sobre Juan Rulfo*. UNAM-RM, 2004. México.

Werner, Krauss. *Apuntes sobre la teoría de los géneros literarios*. Alemania: Universidad de Leipzig. pp. 79.89.

Conferencias

Bencomo, Anadeli. "La Novela Corta Mexicana: Relato Antiépico Y Subjetividades Anómalas". 2012. UNAM: 2° Coloquio sobre la novela corta en México (1922-2012). Conferencia.

Tesis

Iglesias, Gerardo. *Apuntes sobre la novela breve*. Estados Unidos: University of Houston, 2012.

Revistas

Benjamin, Walter. "El narrador". *Mimosa*. 2016. Consultado el 5 de diciembre de 2016. 1-21. Disp. <http://bit.ly/2pQKqb3>

Castillo, Gerardo. "La narconovela mexicana, desarrollo, posicionamiento y consolidación en el campo literario nacional" en *Entre hojas: Revista de Estudios Latinoamericanos*. México: Volumen 6, 2016.

Huyssen, Andreas. "Present Pasts: Media, Politics, Amnesia". *Public Culture*.

Volumen 12. Número 1. Módulo Virtual “Memorias de la violencia” (Traducción)
Duke University Press: Invierno 2000. pp. 1-22. Disp. <http://bit.ly/2cBZFmm>

Michael, Joachim. *Narco-violencia y literatura en México*, en Revista Sociologias.
Porto Alegre, Brasil: año 15, No. 34. p. 44-75, 2013.

Negrete Sandoval, Julia. “Tradición autobiográfica y autoficción en la literatura hispanoamericana contemporánea”. De Raíz Diversa. Vol. 2. Núm. 3. Enero-junio 2015, pp. 221-242. Disp. <http://bit.ly/2pLY6ov>

Palfrey, John. *The Internet*, en Design Choices for Libraries in the Digital-Plus Era.
Estados Unidos. Volumen 145, tomo 1. P. 79-86, 2016.

Santos, Danilo; Vázquez Mejías, Ainhoa; Urgelles, Ingrid. *Introducción: lo narco como modelo cultural. Una apropiación transcontinental*, en Mitologías hoy: Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos. Barcelona: Vol. 14. p. 9-23, 2016.

Spiller, Alberto. *Balas de tinta*, en La Gaceta. México. p. 8-9. 27 septiembre de 2010.