

Textos mutantes: el itinerario genérico. De las colecciones de relatos integrados

Sánchez Carbó, José

2011

<http://hdl.handle.net/20.500.11777/4086>

<http://repositorio.iberopuebla.mx/licencia.pdf>



TEXTOS MUTANTES: EL ITINERARIO GENÉRICO DE LAS COLECCIONES DE RELATOS INTEGRADOS

José Sánchez Carbó

Universidad Iberoamericana de Puebla

En la literatura hay obras que recusan el encasillamiento genológico, pues desde los bordes descubren el espacio de la excepcionalidad y la excentricidad. Estos textos, por la forma, la temática o la hibridación, fluctúan en zonas limítrofes. Aquí es común encontrar y preguntarse, por ejemplo, por qué *Aura*, de Carlos Fuentes, es considerada una novela corta y “El perseguidor”, de Julio Cortázar, un cuento largo; o *La feria*, de Juan José Arreola, una novela fragmentada y *La sueñera*, de Ana María Shua, un volumen de minificciones integradas. ¿Dónde están los límites y las singularidades? y ¿qué tanto importa su fijación genérica?

En este texto abordaremos el mismo problema, pero desde el ámbito de la colección de relatos integrados, una modalidad literaria aparentemente elusiva que la crítica ha estudiado en las últimas dos décadas. Durante este tiempo la colección de relatos integrados ha ido definiendo los elementos constitutivos de su fisonomía, aunque la nomenclatura todavía sigue siendo poco conocida.

Un primer impedimento para identificar la singularidad de este tipo de colecciones proviene de su sombría fijación genérica. Sus características de composición (estructura, recurrencia temática, autosuficiencia e intratextualidad) les conceden cierta ambigüedad entre los géneros narrativos. Por este motivo muchas colecciones han sido calificadas por editores y críticos como excepcionales

novelas fragmentadas o libros misceláneos de cuentos. La escasez de estudios, la poca familiaridad con la modalidad o el desconocimiento del término preciso ha provocado muchas veces que la crítica recurra a teorías del cuento o la novela para explicar este tipo de volúmenes.

Críticos como Luis Leal, Mariano Baquero Goyanes, John S. Brushwood y José Miguel Oviedo precisaron la peculiaridad de algunas colecciones de relatos integrados. Sin embargo, no llegaron a proponer un término para distinguirlas de la novela o el libro misceláneo de cuentos. En 1956 Luis Leal reconocía formas enlazadas en obras como *Noche al raso* (1870), de José María Roa Bárcena; y *La sombra del Techincuagüe* (1955), de Ramón Rubín. A la primera la describía como una “colección de cuentos unidos por un cuadro semejante al *Decamerón* de Bocaccio y *Los cigarrales de Toledo* de Tirso” (*Breve* 51) y a la segunda como un libro de cuentos en el que cada relato representa el capítulo de una novela, en la que los nones constituyen una historia y los pares otra diferente (“Prólogo” 10).

Por su parte, Mariano Baquero Goyanes, en sus libros *Qué es la novela* y *Qué es el cuento*, destacaba cómo cierta “novela medieval europea”, por influencia oriental, “gustó frecuentemente de la llamada *narración con marco*... una trama-pretexto sobre la que se insertaban diferentes relatos breves” (63). En su estudio sobre el cuento advertía sobre la existencia de volúmenes de cuentos unificados por un marco, por un personaje o un motivo, como *Misteriosa Buenos Aires*, de Manuel Mujica Láinez, los que “así organizados se configuran casi según la estructura o disposición musical que se conoce como ‘variaciones sobre un tema’” (144).

Para John S. Brushwood, *La barca de hielo* (1976), de Eduardo Mallea, es una novela integrada por partes a la vez independientes e interrelacionadas; y *Cuentos para una inglesa desesperada* (1926), otro título del mismo escritor, es un libro “compuesto de diferentes piezas que se unifican por medio de recursos técnicos y a través de un sentido que va surgiendo de su desarrollo total” (288). Brushwood anota que esta modalidad “no es una *innovación* de manera alguna”, pues los “ejemplos de libros en que hay relaciones temáticas o de personaje entre distintas historias son *numerosos*” [las cursivas son mías] (288).

Por último, José Miguel Oviedo ponía atención en el sugestivo problema genológico presente en *Cuentos de Pago Chico* (1908), de Roberto J. Payró, presentada editorialmente como una novela, pero que, para el crítico peruano, resulta más bien “un conjunto seriado de cuentos unificados por el ambiente y un reparto de personajes... Los ‘capítulos’ son en verdad cuentos, anécdotas autónomas, pero que van componiendo un cuadro general” (*Antología* 225). En otro texto aclara que, aunque *Mujeres de ojos grandes* (1991), de la mexicana Ángeles Mastretta, es presentado como novela es en “realidad un conjunto de relatos” (*Historia* 461).

Este tipo de acercamientos son diversos y comunes. Están presentes en las historias de la literatura, en los estudios panorámicos y en las innumerables reseñas publicadas en diferentes medios impresos. Obviamente el propósito no es hacer una revisión exhaustiva de dichas posibilidades, sino más resaltar la recurrencia y la dinámica estructural de la colección de relatos integrados.

Para comprender mejor este fenómeno se revisará específicamente cómo el mercado editorial y la crítica han abordado de diferente forma tres colecciones de relatos integrados representativas de la literatura mexicana de la segunda mitad del siglo XX, cuyo rasgo común de integración explícita es el espacio. En este sentido, *Fata Morgana*, de Bruno Estañol; *Cuentos de Mogador*, de Alberto Ruy Sánchez; e *Historias del Lontananza*, de David Toscana, hacen evidente la mutabilidad genérica de la que hablamos. Los relatos de estas tres obras están articulados por pueblos como Santa María de la Victoria, Mogador y un bar ubicado en el norte de México, respectivamente, lo que posibilita la intratextualidad y la reaparición de personajes y conflictos en varios relatos.

En el mercado editorial pesan dos etiquetas sobre las cuatro ediciones de *Fata Morgana*: novela y libro de cuentos. Para la primera (1989), la editorial Joaquín Mortiz la clasifica como “una novela sobre los ritos de iniciación de los adolescentes”, etiqueta que para la segunda (1998) retoma la editorial Cal y Arena. En la tercera (2002), el Fondo de Cultura Económica incluye la obra dentro de la antología de cuentos del autor; como ocurre también en la cuarta edición (2003), traducción al inglés publicada por Floricanto Press.

La crítica, por su parte, también ha enfrentado una disyuntiva similar. En algunas panorámicas de la literatura y el cuento mexicano no aparece mencionada *Fata Morgana* por lo que podría deducirse que la consideran novela. La ausencia, en este caso, descubre cómo ha sido apreciada. Russell M. Cluff, posteriormente en otro artículo, definió al volumen como “secuencia cuentística” (*Resortes* 268), misma adscripción que Eduardo Jiménez retomaría años más tarde. Destaca esta denominación porque singulariza al texto, le otorga un conjunto de características propias, diferentes a las de la novela y el libro de cuentos misceláneos, los dos extremos entre los que gravita la modalidad.

Lo anterior no resulta extraño, por el contrario, parece comprensible si consideramos que *Fata Morgana* presenta una red compleja de relaciones. Sus nueve relatos abordan historias desde perspectivas diferentes y remiten de manera directa o indirecta unas a otras. Favorecen la integración el espacio –Santa María de la Victoria–, el tiempo –la noche del 1 de enero de 1956– y la repetición de personajes. Además, cada uno de los cuentos desarrolla tramas que pueden ser leídas con total independencia, su intriga se resuelve; aunque el tiempo entre ellos es simultáneo o discontinuo.

Cuentos de Mogador, de Alberto Ruy Sánchez, abre otro debate de la misma naturaleza: imposible eludir ya que ratifica la elección de “relato” en lugar de “cuento” en el término de colección de relatos integrados, usado en el presente texto. De acuerdo con el título del libro y dadas las características estructurales, es preciso abordar estos dos asuntos considerando, por un lado, la parte –el cuento o relato integrado– y, por otro, el conjunto.

Al igual que las obras constitutivas del Ciclo de Mogador¹, *Cuentos de Mogador* muestra a Ruy Sánchez como un narrador despreocupado por las etiquetas y proclive a romper fronteras genéricas. Sobre este asunto tiene una postura clara:

¹ Este ciclo incluye las siguientes obras: *Los nombres del aire*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 1996; *En los labios del agua*, Ciudad de México, Alfaguara, 1996; *Los jardines secretos de Mogador*, Ciudad de México, Alfaguara, 2001; *Nueve veces el asombro*, Ciudad de México, Alfaguara, 2005; *La mano del fuego*, Ciudad de México, Alfaguara, 2007.

Como quiera que sea, yo primero escribo lo que necesito escribir y la clasificación dependerá de quien lo lea. Hay quien ha querido clasificar mis libros como poesía. Y hay quien los ha querido clasificar como novela. Y son las dos cosas... Para mí, mis novelas tienen más que ver con la labor del poeta. Se mete mi vida personal, de diferentes maneras y con diferentes códigos, y mis libros van nutriéndose de mi vida, y nunca terminan realmente: son libros de poeta, aunque se presenten como novelas, en los cuales estoy yo y están los instantes de lo que yo veo y de lo que estoy viviendo. Están llenos de instantes con los cuales yo después hago una composición que puede ser considerada una novela. Pero yo no me considero escritor de libros aislados. Para mí la vida es eso, ir construyendo una obra general que tiene sus canales secretos, que tiene sus maneras perversas de vincularse con mi vida. Y en eso soy mucho más poeta que novelista (Varela y Castellanos).

Esta postura confirma la perplejidad que despierta en los críticos la lectura de *Cuentos de Mogador*. Para Russell M. Cluff, la obra de Ruy Sánchez “siempre es difícil de ubicar en cuanto a géneros” (*Panorama* 49). Lauro Zavala, al destacar en los textos de Ruy Sánchez la hibridez, la fragmentación y la fusión con géneros literarios y extraliterarios, se pregunta dónde ubicarlos (18). Efrén Ortiz Domínguez parte de *Cuentos de Mogador* para revisar casos en los que el cuento o el libro de cuentos se confunden con la novela, el ensayo o la prosa poética. Confiesa no comprender la intención de titularlos “cuentos”, porque “si nos atenemos a las características estructurales, ninguno de los textos de Alberto corresponde a la categoría cuento” (19). En esta línea, Héctor Perea, en la introducción al volumen de Ruy Sánchez, asegura que “en sentido estricto es una antología de imágenes visuales y táctiles, una gráfica de temperaturas y sensaciones corporales más que una colección de historias con un principio y un final definido” (10).

Asimismo, la crítica ha observado que los diez relatos de *Cuentos de Mogador* fueron extraídos en parte o totalmente de capítulos de otras obras, como *Los*

nombres del aire, En los labios del agua, De cómo llegó a Mogador la melancolía y ARS de cuerpo entero. No obstante, los “cuentos” del volumen de Ruy Sánchez cumplen con la condición mínima de contar una historia y poseer una relativa autonomía, aunque no se caracterizan por mantener una intriga clara y un final cerrado. Lo mencionado hasta ahora agrega razones para seguir utilizando el término relato en lugar de cuento.

Estas valoraciones apuntan hacia el primer problema genérico implícito en el volumen: los textos pueden o no ser considerados cuentos. Mientras el título anuncia un conjunto de cuentos, la crítica parece no estar de acuerdo. Al respecto, creo que debe valorarse que Ruy Sánchez recurre al sentido laxo del término, definido simplemente como relación de sucesos. El propio autor aporta pistas cuando explica que “así se les dice a los relatos inventados o verídicos (chismes, noticias del día o leyendas tradicionales) que se narran en las plazas de Mogador” (cit. por Ortiz 19).

Una vez revisada la pertenencia genérica de la parte, conviene abordar la del conjunto. Para Efrén Ortiz Domínguez, los *Cuentos de Mogador* bien podrían considerarse como una *nouvelle* o noveleta, pues “si el cuento abre demasiadas expectativas, si no cierra en sí mismo, expande eso que Jorge von Ziegler llama ‘nervios narrativos’ (que no son más que las diferentes alternativas para ramificar la diégesis)” (20). Lo señalado por Ortiz Domínguez pone de manifiesto las tensiones inherentes en las colecciones de relatos integrados, entre apertura y clausura, cohesión y desintegración, percibidas por Rolf Lundén (53-105).

En *Cuentos de Mogador*, el elemento más importante de cohesión está anunciado en el mismo título. La ciudad de Mogador y su entorno desértico definitivamente tienen un papel protagónico. Otro factor secundario de integración son personajes como Fatma, en cinco de los diez relatos, y, en menor medida Kadiya. La mayoría de los relatos poseen una relativa autonomía y su final, aunque abierto, afirma su clausura. Sin embargo, en los concernientes a Fatma no sucede lo mismo, ya que los finales, lejos de aclarar las intrigas, las ramifican, como bien apunta Ortiz Domínguez.

El primer indicio de la condición mutante de *Historias del Lontananza* lo proporciona la misma editorial Joaquín Mortiz. En la colección “Serie del volador”, lo clasifica como libro de relatos² y lo presenta como “una serie de relatos que tiene como eje central la cantina Lontananza”. Sin embargo, en la misma contraportada, en el resumen biográfico del autor, destacan el hecho de que se trata de “su primer libro de cuentos”. Por este motivo, Scott M. Benett opina con acierto que la misma editorial “no tenía firme si el libro constaba de ‘relatos’ o ‘cuentos’ o si existía una diferencia” (118).

La estructura de *Historias del Lontananza* abona otro tipo de dilemas genéricos. Quizá Ignacio Trejo Fuentes fue el primero en advertirlo cuando sugería que “si el autor quisiera, podría hacer pasar este volumen de cuentos como una novela: hay unidad, coherencia y firmeza” (“David Toscana”). Para Mauricio Carrera y Betina Keizman, el libro está “pensado como unidad” porque “todas las historias transcurren o tienen que ver con la cantina *Lontananza*” y “los personajes recorren distintos matices del fracaso” (65). De acuerdo con Raymond L. Williams y Blanca Rodríguez el espacio, los temas y los personajes unen los cuentos (134). En la misma línea, Scott M. Benett lo considera un volumen de cuentos aunque con “rasgos novelísticos..., una versión híbrida con cuentos que se pueden leer como autónomos o como conjunto de relatos que tienen un eje común” (118); característica también observada por Elsa Levy, para quien *Historias del Lontananza* posee “ciertos aires de novela” (“El fracaso”). Por el contrario, Miguel G. Rodríguez Lozano advierte que, si bien los relatos se ubican en un mismo espacio, “las historias son diversas y temáticamente plantean diferentes cuestiones” (*La otra experiencia* 60).

Pablo Brescia ubica definitivamente el volumen dentro del espectro de los “cuentos integrados” por la reiteración espacial –Monterrey y, específicamente, la cantina–, temática –fracaso, soledad, mediocridad– y formal –el componente oral– (“Límites” 173).

² En esta colección la editorial Joaquín Mortiz siempre resalta el género al que pertenece la obra. Otras opciones que utiliza son novela, cuento, ensayo, poesía y teatro.

El propio Toscana igualmente ha contribuido a alimentar la discusión sobre la pertenencia genológica de *Historias del Lontananza*. En principio, había declarado que nunca intentó escribir un libro de cuentos; más bien, dice, se trataba de una acumulación de relatos escritos entre la redacción de una novela (Carrera y Keizman 66). Posteriormente, en 2003, la editorial Sudamericana reedita el volumen con importantes cambios: simplifica el título por el de *Lontananza*; suprime los títulos de todos los relatos; agrega el relato “El nuevo” y elimina “La verdadera historia de don Manuel” y el epígrafe de la canción “Piano Man”, de Billy Joel.³

Por su parte, Scott M. Benett ahonda en otro tipo de implicaciones:

La nueva versión del libro incluye cambios para darle más coherencia como “novela”. Por ejemplo, en el relato “El nuevo” el autor ha incluido referencias a la cantina Lontananza para que el cuento sea parte de la “novela”. Toscana también incluye el nombre de personajes que no aparecieron antes; por ejemplo, el Güero aparece donde antes solamente era el “ayudante” de Odilón. El nombre del cantinero “Odilón” aparece en casi todos los fragmentos de la nueva versión... Lo que he notado hasta ahora tiene que ver con una observación que se debe hacer: la prosa de Toscana tiende a ser una prosa novelística; y como el mismo autor ha demostrado con estos cambios, hay un interés muy fuerte por la novela (120-121).

A diferencia de colecciones de relatos integrados como *Fata Morgana* y *Cuentos de Mogador*, en las que la clausura de los relatos resulta discutible, en *Historias de Lontananza* no queda duda de ello. Sus nueve relatos cierran la

³ David Toscana explica sus razones: “No sé por qué incluso a la gente educada se le complica decir *Historias del Lontananza*. Casi siempre en reseñas de periódico o revistas aparece mal citado. Le cambié el nombre para simplificarlo, y para señalar que el segundo libro no era igual al primero. Quité un relato que con el tiempo dejó de gustarme y agregué otro que me gustaba más. Además, quité los títulos para que se leyera como algo más parecido a una novela, y porque ¿para qué sirven los títulos de los cuentos? Sirven para nombrar, no para leerlos”. Elena Méndez, “El hombre que cambió la ingeniería por la literatura”.

intriga o resuelven el dilema al que se enfrentan sus protagonistas, normalmente de manera adversa.

A diferencia de otros géneros o modalidades literarias, la colección de relatos integrados es un hecho literario específico y definido, aunque, como sucede en todo lo relacionado con la forma y los géneros, en los márgenes se desdibujan las fronteras. Pienso en concreto en la novela corta o *nouvelle*, una forma narrativa “inaprensible por su contundente elusividad” (Cardona 189), sobre la que se ha reflexionado durante décadas y “ni siquiera ha dado nacimiento a un ratón” (Cardona 190). En la colección de relatos integrados no hay tal contundencia, ya que posee elementos diferenciales en relación con la novela, el libro de cuentos misceláneos, incluso a la antología, sus narrativas vecinas.

Se parece a la novela en tanto conforma un universo en el que la repetición, la recurrencia y la intratextualidad son definitivos; semejante al libro de cuentos misceláneos, porque cada uno de los relatos tiene plena autonomía, el número de ellos puede ser reconfigurado a través de la adición, sustitución o la disminución sin que el sentido del conjunto se altere; asimismo, de manera similar a la antología, sin embargo, en la colección de relatos integrados el escritor, y no el editor, estructura y agrupa una serie de relatos. Se parecen, son similares o semejantes, pero no lo mismo, la colección de relatos integrados es una obra abierta capaz de integrar lo diverso a través de un equilibrio de fuerzas que tienden a integrar y desintegrar los textos. Es claro que nombrar y definir un fenómeno literario permite acceder a un corpus bibliográfico bastante amplio y releer varias obras desde este enfoque.

Obras citadas

Baquero Goyanes, Mariano. *Qué es la novela. Qué es el cuento*. Murcia: Universidad de Murcia, 1988.

Benett, Scott M. “Relatando *Historias del Lontananza* (Traducción, transculturación y lectura)”. *Púshale un cuento al piano*. Tlaxcala: Universidad Autónoma

de Tlaxcala / Instituto Nacional de Bellas Artes / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Tlaxcalteca de Cultura, 2003. 111-133.

Brescia, Pablo: “Los límites del narrar: primeras propuestas cuentísticas de David Toscana y Eduardo Antonio Parra”. *Cuento bueno, hijo ajeno (La ficción en México)*. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala / Instituto Nacional de Bellas Artes / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Tlaxcalteca de Cultura, 2002. 151-174.

---. “¿Dónde (des)integrarse? Las respuestas de David Toscana y de Eduardo Antonio Parra”. *El ojo en el caleidoscopio*. México D.F.: UNAM, 2006. 511-538.

Brushwood, John S. *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una visión panorámica*. trad. de Raymond L. Williams. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1984.

Cardona López, José. *Teoría y práctica de la nouvelle*. Ciudad Juárez. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2003.

Carrera, Mauricio y Betina Keizman. *El minotauro y la sirena. Entrevistas-ensayos con nuevos narradores mexicanos*. México D.F.: Lectorum, 2001.

Cluff, Russell M. *Panorama crítico-bibliográfico del cuento mexicano (1950-1995)*. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1997.

---. “Cosmovisión y perspectiva en Bruno Estañol”. *Cuento y mortaja (La ficción en México)*, Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala / Instituto Nacional de Bellas Artes / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Tlaxcalteca de Cultura, 2001. 63-79.

---. *Los resortes de la sorpresa (Ensayos sobre el cuento mexicano del siglo XX)*. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala/Brigham Young University, 2003.

Estañol, Bruno. *Fata Morgana*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1989.

---. *La barca de oro/ Fata Morgana*. México D.F.: Cal y Arena, 1998.

---. *Bella dama nocturna sin piedad. Antología de cuentos*. Selección y prólogo de Russell M. Cluff. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2002.

---. *Bruno Estañol: The Collected Fiction*. Trad. de Eduardo Jiménez. California: Floricanto Press, 2003.

Diccionario bio-bibliográfico de escritores de México. Instituto Nacional de Bellas Artes. En línea. 3 de octubre de 2007.

Jiménez, Eduardo. "El humor en la ficción de Bruno Estañol. Los fundamentos teóricos". *La Prensa de San Antonio*. 9 de julio de 2006: 7-A.

Leal, Luis. *Breve historia del cuento mexicano*. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala/Universidad Autónoma de Puebla, 1990.

---. "Prólogo". *Las cinco palabras*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Levy, Elsa. "El fracaso y la esperanza fallida. La cantina como ambiente terapéutico en *Lontananza* de David Toscana". *Destiempos*. En línea. 27 de mayo de 2008.

Lundén, Rolf. *The United Short Stories of America. Studies in the Short Story Composite*. Amsterdam: Rodopi, 1999.

Méndez, Elena. "El hombre que cambió la ingeniería por la literatura". *Homines*. En línea. 23 de enero de 2007.

Oviedo, José Miguel. *Antología crítica del cuento hispanoamericano. 1830-1920*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

---. *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

Ortiz Domínguez, Efrén. "Las paradojas de la escritura cuentística". *Contigo, cuento y cebolla*. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala / Instituto Nacional de Bellas Artes / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000. 13-24.

Perea, Héctor. "Presentación". *Cuentos de Mogador*. México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, 9-12.

Rodríguez Lozano, Miguel G. "La otra experiencia del norte: la narrativa de David Toscana". *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 10 (1999): 57-66.

Rodríguez Lozano, Miguel G. "De cuentos y cuentistas: 1988-1990". *Cuento muerto no anda (La ficción en México)*. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala/Instituto Nacional de Bellas Artes/Instituto Tlaxcalteca de Cultura, 2004. 311-330.

Ruy Sánchez, Alberto. *Cuentos de Mogador*. México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

Toscana, David. *Historias del Lontananza*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1997.

----- . *Lontananza*. México D.F.: Sudamericana, 2003.

Trejo Fuentes, Ignacio. “David Toscana: Historias desde el bar”. *Revista Siempre*. En línea. 28 de mayo de 2008.

Varela, Felipe y Alberto Castellanos. “La dimensión estética como política y como poética”. *Alberto Ruy Sánchez*. En línea. 12 de febrero de 2008.

Williams, Raymond L. y Blanca Rodríguez. *La narrativa posmoderna en México*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2002.

Zavala, Lauro. *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*. México D.F.: Nueva Imagen, 2004.