© Copyright by
Jorge Eduardo Iglesias
December, 2012

EN BREVE: MODOS DE LA NOVELA CORTA EN EL CONO SUR

A Dissertation

Presented to

The Faculty of the Department

of Hispanic Studies

University of Houston

In Partial Fulfillment

Of the Requirements for the Degree of

Doctor of Philosophy

By

Jorge Eduardo Iglesias

December, 2012

EN BREVE: MODOS DE LA NOVELA CORTA EN EL CONO SUR

An Abstract of a Dissertation

Presented to

The Faculty of the Department

of Hispanic Studies

University of Houston

In Partial Fulfillment

Of the Requirements for the Degree of

Doctor of Philosophy

By

Jorge Eduardo Iglesias

December, 2012

Autonomous from both the short story and the novel, the short novel (*nouvelle*) is a genre with a significant tradition in Latin American narratives. The literature of the Southern Cone nations—Argentina, Chile, and Uruguay—exhibits a distinct tendency to brief narrative forms, including the short novel. This dissertation provides an original theoretical framework for the analysis of the short novel, and explores three modes of this genre that find particular expression in Southern Cone literature: the neo-avant-garde, the fantastic, and the psychological.

Complementing criticism on the short novel with authors' views on the poetics of this genre, this study establishes the structural parameters that differentiate the short novel from its neighboring narrative forms: the short story and the novel. This framework makes possible the exploration of canonical works in a new light. Neo-avant-garde short novels studied in this work include Ricardo Piglia's *Nombre falso* and Osvaldo Lamborghini's *Sebregondi retrocede*. Works such as Adolfo Bioy Casares' *La invención de Morel* and Felisberto Hernández's *Las Hortensias* are analyzed as examples of the fantastic mode. The psychological mode, finally, is addressed through the exploration of María Luisa Bombal's *La última niebla* and Ernesto Sábato's *El túnel*, among others. This dissertation also pays close attention, within all three categories, to the work of César Aira, an author dedicated almost exclusively to the writing of short novels.

Concepts such as discursive experimentation, metafiction and intertextuality guide the approach to the neo-avant-garde, a mode which emphasizes writing itself. Fantastic fiction, in turn, includes Tzvetan Todorov's concepts of the uncanny and the marvelous, as well as Jaime Alazraki's notion of the neo-fantastic, which allows for an allegorical reading of the texts considered. Finally, the psychological mode is explored as a representation of

the alienation, abjection, and melancholia that result from individuals' inability to cope with the infrastructure of capitalist society.

The approach favored in this study is comparative in nature, as the theoretical framework provided is applicable to the genre in other countries and authors. This dissertation defines the territory of a narrative form often neglected as such by literary criticism, making it possible for the short novel to be recognized as the independent genre that it is.

ÍNDICE

Resumen.....	v
Introducción.....	1
1 La novela breve: aproximación teórica a un género elusivo.....	16
2 La estirpe de Macedonio: la novela breve neovanguardista.....	51
2.1 Lamborghini: experimentos discursivos.....	61
2.2 Jitrik: la metaficción y la historia doble.....	71
2.3 Piglia: intertextualidad/plagio y pastiche.....	79
2.4 Aira: el relato a la deriva.....	90
3 A través de las grietas de la realidad: la novela breve fantástica.....	102
3.1 Bioy Casares: precarias inmortalidades.....	110
3.2 Hernández: ese extraño objeto del deseo.....	125
3.3 Aira: maravillas neofantásticas.....	141
4 Entre la vida y la muerte: la novela breve intimista.....	152
4.1 María Luisa Bombal: la exteriorización de lo interior.....	160
4.2 Onetti: alienación y encierro.....	169
4.3 Sábato: el sujeto abyecto.....	178
4.4 Aira: el narrador indigno de confianza.....	185
4.5 Zambra: sobrevolando la melancolía.....	192
5 La otra historia: conclusiones.....	202
Bibliografía.....	211

Introducción

Al hablar de las grandes obras maestras de la literatura universal, es difícil no pensar en la serie de novelas a las que Honoré de Balzac dio el título general de *La comedia humana* (1829-1847). *Eugenia Grandet* (1833), *Papá Goriot* (1834) y *Las ilusiones perdidas* (1837-1843) son los títulos que suelen oírse a la hora de enumerar las narraciones más logradas del novelista francés. En términos generales, el canon de la literatura occidental favorece las novelas monumentales: *Don Quijote*, *Los hermanos Karamazov*, *La guerra y la paz*, *Los miserables*, *Ulises*, *La región más transparente*, 2666; hasta tal punto es esto cierto, que la producción de al menos una novela total parece haberse convertido en requisito ineludible para aquellos narradores que deseen asegurarse la “inmortalidad”¹. Lo que suele olvidarse, sin embargo, es que Cervantes también escribió *Rinconete y Cortadillo*; Dostoyevski, las *Notas del subsuelo*; Tolstói, *La muerte de Iván Ilich*; Joyce, *Los muertos*; Fuentes, *Aura*; y Bolaño, *Nocturno de Chile*. Balzac no se escapa de esta tendencia. Su *Comedia humana* representa una radiografía de la sociedad francesa de la época; Balzac pretendía, como Stendhal, pasearse por las calles con ese espejo que refleja fielmente tanto el cielo azul como el fango que se produce en el suelo (Stendhal 515). Ante semejante tarea, ante semejante logro, resulta lógico que el canon abra sus puertas a una obra como ésta. Suele asumirse que existe una relación directamente proporcional entre la trascendencia de una obra y su número de páginas: cuanto más material se incluya, cuanto más espacio físico

¹ La novela total es, según Wilfrido Corral, la que “compite con el sentido amplio de la realidad por medio de la adopción y tergiversación de todo subgénero novelístico posible” (316). En el canon occidental de Harold Bloom predomina la novela, sobre todo en el ámbito latinoamericano (Bloom incluye en su lista a *Tres tristes tigres*, *Hombres de maíz*, *Paradiso*, *El obscuro pájaro de la noche*, *Rayuela*, *Cien años de soledad*, *La guerra del fin del mundo* y *Terra Nostra* entre otras), con algunas excepciones como la poesía de Vallejo y —por supuesto— los cuentos de Borges (559-560). En la República de las Letras que predica Pascale Casanova (esa república cuya capital es París y cuyo máximo honor parece ser el Premio Nobel), la novela aparece como la máxima autoridad. Los escritores latinoamericanos que Casanova menciona como “recientemente consagrados por París” son Fuentes, Vargas Llosa, García Márquez y Cortázar (166).

ocupe una obra, mejor será el resultado. Existen algunas obras, no obstante, en las que Balzac dejó a un lado el espejo y favoreció una temática y un tono más lírico, más íntimo, más subjetivo. De entre estas obras, tomaremos como ejemplo *La obra maestra desconocida* (1831). En este relato, dos pintores, Porbus y Poussin, desean ver la obra maestra de un tercero, Frenhofer, quien asegura haber alcanzado la cúspide de la expresión artística con su retrato de Catherine Lescaut. La reluctancia de Frenhofer a mostrar la pintura a sus colegas transmite al lector la impaciencia de éstos; se crea, entonces, una tensión narrativa que apunta necesariamente a un final decisivo. Cuando el velo se corre, sin embargo, Porbus y Poussin no ven más que un “caos de colores, de tonos, de matices indecisos” del cual emerge la vaga figura de un pie descalzo, el único elemento de la pintura que apunta a una representación fidedigna de la realidad (Balzac 412). Los dos pintores no logran ver nada en el lienzo, a pesar de que el autor de la pintura considera a ésta su máximo logro. El narrador no emite juicio, y en esta ambivalencia reside gran parte del valor artístico de *La obra maestra desconocida*: el relato puede interpretarse igualmente como una exaltación de la individualidad del artista y como una condena del arte abstracto. Frenhofer, ¿genio o loco? El lector decide, por supuesto, pero ¿a qué lector de Balzac no le llama la atención este final tan poco característico de una obra del gran novelista francés? *Eugenia Grandet* y *Papá Goriot*, las obras más leídas de Balzac, acaban de manera unívoca y condenan sin ambigüedad los pecados de la burguesía francesa; *La obra maestra desconocida*, en cambio, es menos categórica y más “moderna” en cuanto que omite el juicio del narrador, otorgando así mayor libertad a las facultades interpretativas del lector.

En uno de los primeros pasajes de *La obra maestra desconocida*, Porbus recibe la visita de Frenhofer y Poussin, a quienes muestra su representación de “María egipcia”. En

una larga crítica de la pintura, Frenhofer destaca la falta de vitalidad de la santa pintada por su amigo, y atribuye dicha falla al hecho de que Porbus se encontró dividido entre dos modos de representación: el dibujo y el color (Balzac 393). Al no decidirse por uno ni por otro, Porbus produjo una obra que no está ni bien dibujada ni bien pintada, y que delata la vacilación del artista: “Mientras que tú no te sentiste apto para amalgamar las dos maneras rivales en el fuego de tu ingenio, éste no logró optar sin vacilación por una o la otra, a fin de alcanzar la unidad que simula una de las condiciones de la vida” (Balzac 393). Según Frenhofer, el retrato ejecutado por Porbus es deficiente porque no se ajusta a ninguno de los dos sistemas de representación. Lo que Frenhofer no considera, sin embargo, es la posibilidad de que esta combinación —según él deficiente— de sistemas constituya la creación de una tercera manera de expresión artística. En un mundo regido por conceptos binarios, lo que no es ni blanco ni negro, lo que no puede catalogarse, no vale, no existe.

A mitad de camino entre las formas aceptadas del cuento y la novela, el género de la novela breve a menudo sufre el mismo desprecio que la “María egipcia” de Porbus, cuando no es directamente ignorado tanto por lectores como por críticos literarios. Y al decir “ignorado” no quiero sugerir que este género no tenga un público; podría afirmarse todo lo contrario, puesto que la economía narrativa de la novela breve la convierte en una alternativa preferida, por ejemplo, a la hora de dictar un curso de literatura. *El túnel*, *Aura* y *El coronel no tiene quien le escriba* se han convertido en clásicos de la literatura latinoamericana del siglo XX, y sin embargo la crítica los considera novelas en la mayoría de los casos y cuentos en otros: se “ignora”, entonces, la novela breve como tal porque este género no se ajusta a los parámetros del cuento ni a los de la novela, sino que consiste en un tercer espacio, un punto intermedio, un híbrido, un tono gris que por momentos se parece al blanco y por

momentos al negro. La poca atención que le ha proporcionado la crítica literaria a la novela breve, la falta de un marco teórico que la establezca como un género autónomo, y la predilección de las grandes casas editoriales por novelas voluminosas han convertido a la novela breve en un género apreciado por unos pocos. Aunque leídos por un amplio público, los textos que analizo en este trabajo pueden describirse como obras descolocadas, dado que no suelen considerarse dentro del género particular al que pertenecen y en algunos casos se las ve como simples condensaciones de novelas más extensas producidas por los mismos autores.

En su introducción a *La casa de las bellas durmientes* (1961), novela breve del japonés Yasunari Kawabata, Yukio Mishima distingue las obras “exotéricas” de las “esotéricas”: las primeras se ocupan de la superficie, mientras que las otras apuntan a un significado oculto (7). Para Mishima, la novela breve es un texto esotérico: es decir que requiere cierta sofisticación por parte del lector y cuyo significado se revela a unos pocos iniciados. Ricardo Piglia realiza observaciones similares en “Secreto y narración: tesis sobre la *nouvelle*” (2005). Dentro del género en cuestión, según Piglia, el relato gira en torno a un secreto, y éste consiste en “un lugar vacío que permite unir tramas narrativas diversas y personajes distintos que conviven en un espacio atados por ese nudo que no se explica. Porque, si se explica, hay que escribir una novela” (“Secreto” 200). El autor presenta un nudo; el lector es quien lo desata, y en eso consiste el relato. “En la *nouvelle*”, afirma Piglia, “es el lector quien tiene que narrar” (“Secreto” 202). Más que en otros géneros, en la novela breve —que como veremos es el género de la sugerencia y la alusión— la construcción del relato involucra directamente al lector, quien desenvuelve las sugerencias del narrador. La manera más provechosa de leer a la novela breve es, entonces, desde la doble óptica del

lector y el escritor, puesto que dentro del género el relato mismo lleva al lector a desempeñar ambos papeles. De la misma manera que el detective exitoso es aquel que logra pensar como el criminal, el lector ideal de la novela breve será aquel que piense como el escritor, habilidad que le permitirá desatar el nudo del relato.

Este estudio está regido por la doble lectura recién mencionada. El marco teórico que presento se ajusta tanto a los propósitos del crítico literario como a los del escritor de novelas breves. Es necesario aclarar, no obstante, que no pretendo establecer una guía para la escritura de novelas breves, sino presentar al lector una serie de formas que ha cobrado este género en una determinada región cultural. Este trabajo busca expandir los límites de ese culto secreto de la novela breve al que alude Mishima, a través del estudio de esta forma narrativa como género independiente. En nuestros días, presenciamos el ocaso de los binarios. La novela breve es, hasta cierto punto, otra de las tantas manifestaciones de ese tercer espacio que se abre entre dos polos opuestos y que demanda reconocimiento. Como la pintura de Porbus, la novela breve ha quedado atrapada entre dos conceptos binarios, en este caso entre el cuento y la novela, debido a la falta de estudios contundentes que la definan. Es hora de liberar a este género, de llamarlo por su nombre para proclamar su existencia. Los textos que se exploran a continuación no son cuentos ni novelas, aunque se ven enriquecidos por elementos de estos dos géneros. El propósito de este estudio es construir un espacio en el que estas obras descolocadas puedan existir cómodamente, un territorio de la novela breve en el que el lector encontrará caras conocidas pero podrá contemplarlas a la luz de un género que, aunque no es nuevo en absoluto, todavía espera ser descubierto por muchos lectores.

* * *

En Rosario, provincia de Santa Fe, Argentina, la editorial Beatriz Viterbo publica una serie de novelas breves de autores generalmente nuevos, junto a gran parte de la prolífica producción de César Aira dentro de este género. Una búsqueda en Internet, por otra parte, permite encontrar una serie de concursos anuales de novela breve, entre los cuales se destacan los de los premios Juan Rulfo y Dulce Chacón. En el último año, se han celebrado en México dos congresos de novela corta, y el año pasado la UNAM publicó en dos volúmenes la colección de ensayos *Una selva tan infinita: la novela corta en México (1872-2011)*. La evidencia sugiere que el interés por la novela breve está creciendo, y el fenómeno no es sólo latinoamericano. En los Estados Unidos, la editorial Melville House se dedica en este momento a la publicación de dos series de novelas breves: *The Art of the Novella* y *The Contemporary Art of the Novella*. La primera serie está dedicada a los clásicos, e incluye relatos como *Bartleby, el escribiente*, de Herman Melville —el maestro de la novela breve estadounidense, cuyo nombre lleva la editorial—, *Los muertos*, de James Joyce, *Primer amor*, de Iván Turguénev, *Un corazón sencillo*, de Gustave Flaubert, *El fondo Coxon*, de Henry James, *La muerte de Iván Ilich*, de Liev Tolstói, y *El despertar*, de Kate Chopin, entre otros. La segunda serie, dedicada, como su título lo indica, a la novela breve contemporánea, cuenta con títulos como *El buscador de huellas*, del Premio Nobel de Literatura Imre Kertész, *La muerte del autor*, de Gilbert Adair, *Robar en American Apparel*, de Tao Lin, y *Bonsái*, de Alejandro Zambra. En la solapa de los libros pertenecientes a la primera serie leemos: “Too short to be a novel, too long to be a short story, the novella is generally unrecognized by academics and publishers. Nonetheless, it is a form beloved and practiced by literature’s greatest writers. In the Art of the Novella Series, Melville House celebrates this renegade art form and its practitioners with titles that are, in many instances, presented

in book form for the first time”. En el nuevo milenio, autores como Juan José Saer, Juan Villoro, Ricardo Piglia y Luis Arturo Ramos han esbozado sus respectivas poéticas de la novela breve en clases magistrales, entrevistas y artículos, fomentando así la conciencia de este género en el público. La novela breve, “forma de arte renegada”, está expandiendo sus fronteras, conquistando terreno, creándose un espacio en el que pueda desarrollarse plenamente.

En este trabajo exploro los modos literarios que favorece la novela breve en el Cono Sur del continente americano, que para los propósitos de mi análisis comprende a Argentina, Chile y Uruguay². Si bien no existe una lista de subgéneros a los que la novela breve se ajusta el cien por cien de las veces, ciertas formas literarias encuentran expresión óptima dentro del género en cuestión. En el caso particular del Cono Sur, encontramos que los subgéneros que más propensión tienen a expresarse en forma de novela breve son la narrativa neovanguardista, el relato fantástico y el relato intimista. Partiendo de un marco teórico original, desarrollo en este trabajo una propuesta de lectura que se refiere a un corpus de obras publicadas en los siglos XX y XXI por autores argentinos, chilenos y uruguayos. El Cono Sur constituye una región ideal para la exploración del género literario que nos concierne, puesto que las “formas breves” se han desarrollado de manera particular en esta área. En México y en el Caribe es notoria la presencia de la novela, en especial de la novela

² Mi estudio se apoya en la noción de regiones culturales explorada por Ángel Rama en su excelente *Transculturación narrativa en América Latina*. Rama reconoce que Latinoamérica se caracteriza tanto por la unidad como por la diversidad y habla de “un mapa cuyas fronteras no se ajustan a las de los países independientes”, un “segundo mapa latinoamericano [...] más verdadero que el oficial” (58). Partiendo de una clasificación de Charles Wagley, Rama menciona tres regiones: Afroamérica, Indoamérica e Iberoamérica. Esta última es la “templada región del sur” que presenta las siguientes características: “tardía colonización, inmigración europea, escaso aporte indígena y africano, ganadería y agricultura, régimen de explotación burgués” (*Transculturación* 59). Para completar el cuadro debemos agregar a estas particularidades la subcultura económica/sociológica desde la que está producida la narrativa que considero: la subcultura citadina (*Transculturación* 62). Esta agrupación, por supuesto y como señala Rama, no implica homogeneidad sino afinidad, puntos de contacto, entre las áreas involucradas.

extensa, como demuestran *La región más transparente*, *Terra Nostra*, *Palinuro de México*, *Doña Bárbara*, *El recurso del método*, *Tres tristes tigres*, *Cien años de soledad* y la llamada “trilogía bananera” de Miguel Ángel Asturias. *Los ríos profundos*, *Conversación en la catedral* y *Un mundo para Julius* son ejemplos de esta tendencia en el norte de la región andina. Si bien el Cono Sur también cuenta con un canon de la novela extensa —piénsese en *La bahía de silencio*, *Adán Buenosayres*, *Sobre héroes y tumbas*, *Rayuela* y *El obsceno pájaro de la noche*—, en esta región la presencia de la novela no ha restado capital cultural a las formas breves. El escritor de más renombre del Cono Sur sigue siendo, para bien o para mal, Jorge Luis Borges, quien como es sabido no produjo una sola novela. Me enfoco en esta región en particular porque la misma ha demostrado ser un terreno fértil para la novela breve; el marco teórico que presento, sin embargo, puede extenderse a las manifestaciones del género en cualquier otra región.

En el primer capítulo de este trabajo establezco las bases teóricas para una aproximación al género de la novela breve, partiendo principalmente de dos estudios: *Narrative Purpose in the Novella* (1974), de Judith Leibowitz, y *Forms of the Modern Novella* (1975), de Mary Doyle Springer. Las poéticas de la novela breve antes mencionadas, todas ellas esbozadas por autores latinoamericanos, complementan el material crítico y permiten visualizar claramente las características de la novela breve en comparación con sus géneros próximos: la novela y el cuento.

El segundo capítulo se ocupa de la novela breve neovanguardista. Históricamente, la vanguardia artística marca la rebelión contra el orden establecido, la revisión del concepto de arte y sus posibilidades. En *Theory of the Avant-Garde*, Peter Bürger define a los movimientos de vanguardia europeos como “an attack on the status of art in bourgeois

society” (49). Matei Calinescu, por su parte, explora un resurgimiento de la vanguardia —la neovanguardia— en la segunda mitad del siglo XX, demostrando que la vanguardia es mucho más que una moda obsoleta. Dentro del marco neovanguardista, considero la obra de Osvaldo Lamborghini, Noé Jitrik y Ricardo Piglia. *El fiord* (1969) y *Sebregondi retrocede* (1973), de Lamborghini, representan tal vez la apuesta más extrema de la neovanguardia rioplatense en términos de prosa de ficción, dado que en el Cono Sur la vanguardia histórica se expresó principalmente en términos de poesía (el ejemplo *par excellence* es la obra de Vicente Huidobro) o de novelas como el *Museo de la Novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández, que constituye el libro de cabecera en este contexto. En *El ojo de jade* (1980), Jitrik ilustra el concepto de metaficción y la presencia de una historia doble. Piglia, finalmente, es otro ejemplo de la renovación de la vanguardia en la segunda mitad del siglo veinte, como puede apreciarse en textos como *Nombre falso* (1975), *Prisión perpetua* (1988) y *Encuentro en Saint-Nazaire* (1988), novelas breves que reniegan de la estructura lineal y de los recursos narrativos tradicionales, y que constituyen un excelente punto de partida para la discusión de la noción de intertextualidad, concepto clave en este ámbito. Analizo estos textos dentro del marco teórico de las vanguardias hispanoamericanas establecido por estudios como *Los hijos del limo* (1974), de Octavio Paz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930* (1988), de Beatriz Sarlo, *Vanguardia y renovación en la narrativa latinoamericana* (1996), de María Bustos Fernández, *Before the Boom: Latin American Revolutionary Novels of the 1920's* (2001), de Elizabeth Coonrod Martínez, y *Desencuadrados: vanguardias excéntricas en el Río de la Plata* (2002), de Julio Prieto.

En cuanto al relato fantástico, analizado en el tercer capítulo, éste estuvo relacionado desde sus comienzos con las formas breves y con los llamados subgéneros marginales. En el

tan a menudo citado *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, Tzvetan Todorov define a lo fantástico como el desconcierto que se experimenta ante un hecho aparentemente sobrenatural, la duda de si lo que se tiene ante uno es real o imaginario (25). Ahora bien, el acercamiento de Todorov resulta un tanto limitado a la hora de explorar la narrativa latinoamericana del siglo XX en torno a lo fantástico, principalmente porque esta aproximación está demasiado anclada en el siglo XIX y por lo tanto no incorpora al análisis las teorías psicoanalíticas. El concepto de lo neofantástico, desarrollado por Jaime Alazraki, nos permite ampliar la perspectiva al encontrarse abierto a una lectura alegórica de los relatos, lectura que —como veremos— enriquece considerablemente los textos aquí estudiados y les facilita el acceso al canon occidental. La propensión a la literatura fantástica en el Río de la Plata es un punto de partida para el análisis de las novelas breves que se ubican dentro de este subgénero. En este contexto exploro la obra de Adolfo Bioy Casares y Felisberto Hernández. *La invención de Morel* (1940) ocupa un lugar privilegiado en el canon de la novela breve latinoamericana, pero *El perjurio de la nieve* (1944) también representa un aporte significativo a la literatura fantástica dentro del género en cuestión. En cuanto a la obra de Hernández, en *Las Hortensias* se ve en funcionamiento el concepto freudiano de lo siniestro, noción presente en *El hombre de arena*, novela breve de E. T. A. Hoffman que está emparentada con la obra maestra del narrador uruguayo. *La casa inundada* (1960) es otra novela breve de Hernández que considero en el ámbito de la narrativa fantástica.

El cuarto capítulo, finalmente, está dedicado al relato intimista, el subgénero que más se ha relacionado con la novela breve. Los textos que me propongo analizar dentro de esta categoría caben en el marco de lo que suele llamarse “novela (breve) psicológica”, es decir, relatos generalmente narrados en primera persona, que giran en torno a las observaciones y

obsesiones de un personaje atormentado. En *Powers of Horror* (1980), Julia Kristeva se ocupa de la abyección como fenómeno de expresión particular a la literatura del siglo XX, acercamiento que resulta pertinente a la hora de analizar los textos pertenecientes a esta categoría. Recorro asimismo a las teorías de Erich Fromm respecto de la alienación, expresadas en *Escape from Freedom* (1941). El trabajo *Three Authors of Alienation: Bombal, Onetti, Carpentier* (1975), de M. Ian Adams, por su parte, estudia el fenómeno del enajenamiento en el contexto latinoamericano a través de tres autores que no casualmente se consideran maestros del arte de la novela breve. En este ámbito analizo novelas breves de María Luisa Bombal, Juan Carlos Onetti, Ernesto Sábato y Alejandro Zambra. *La última niebla* (1935), de Bombal, es una de las piezas fundamentales de la novela breve intimista latinoamericana. Este relato fue “adaptado” para el público angloparlante por la autora en 1947; el resultado fue *House of Mist*, ya no una novela breve sino una novela. Dicha adaptación/traducción da pie a una discusión que permite percibir con mayor claridad las diferencias entre la novela breve y la novela. *El pozo* (1939), de Juan Carlos Onetti, y *El túnel* (1948), de Ernesto Sábato, son textos afines, el segundo un *bestseller* de la literatura latinoamericana que la crítica nunca ha analizado en el contexto de la novela breve. Finalmente, *Bonsái* (2006), de Alejandro Zambra, ejemplifica el arte de la sugerencia al tiempo que ofrece una excelente metáfora de la novela breve como género.

A esta altura, el lector habrá notado la ausencia de una figura clave en el contexto que discutimos: la del argentino César Aira, quien ha cultivado el género de la novela breve casi de manera exclusiva, y cuya obra ha alcanzado difusión internacional. La vasta producción de este autor, quien suele entregar a las editoriales tres novelas breves por año, permite considerarlo dentro de las tres categorías que se analizan en este trabajo. Como

ejemplo de narrativa neovanguardista, entonces, exploro *Fragmentos de un diario en los Alpes* (2002), mientras que las incursiones/variaciones de Aira en los ámbitos del relato fantástico y el relato intimista quedan ejemplificadas por *Los fantasmas* (1991) y *Cómo me hice monja* (1993) respectivamente. La presencia de estos textos airanos, y de varios otros que mencionaré en el transcurso del trabajo, demuestra que las tres tendencias subgenéricas de la novela breve recién mencionadas no han perdido su vigencia, y de hecho encuentran un espacio dentro de ese cambalache que es el posmodernismo.

Cabe mencionar que la propensión de estos tres subgéneros hacia la novela breve también posee su base histórica en la literatura universal, lo cual da lugar a un canon de la novela breve. Relatos como *Gestas y opiniones del doctor Faustroll, patafísico* (1911), de Alfred Jarry, y *Nadja* (1928), de André Breton, son ejemplos de novelas breves que exhiben las posibilidades de este género en el ámbito de la vanguardia. En lo que respecta al relato neofantástico, las ficciones de Adolfo Bioy Casares tienen su antecedente en las novelas breves de H. G. Wells, especialmente en *La isla del doctor Moreau* (1896). El relato intimista, finalmente, fue practicado dentro del género de la novela breve por autores como Fiódor Dostoyevski, Franz Kafka y Kate Chopin. A través de este tipo de ejemplos busco respaldar el argumento de que la novela breve como género responde a una determinada forma que trasciende los límites geográficos y temporales.

Toda selección, como es sabido, implica por naturaleza una limitación, y el corpus incuestionable es una utopía. El lector podrá preguntarse por qué en un estudio de la novela breve en el Cono Sur no figuran ciertos autores que han cultivado el género: José Donoso, por ejemplo, o Mempo Giardinelli, o Roberto Bolaño, o Diamela Eltit. Mi prioridad a la hora de escoger las novelas breves aquí analizadas ha sido el texto. Cada una de las novelas

breves incluidas en este trabajo compitió con una serie de textos afines; el corpus seleccionado se compone de aquellos relatos que ilustran de manera más eficaz la amplitud de posibilidades tanto del género como de los modos en cuestión. Las novelas breves de Donoso representan paradigmas del género, pero estrictamente hablando no se ubican en ninguno de los tres modos que exploro, sino que pertenecen a la categoría de la sátira social. Algo similar sucede con las novelas breves de Mempo Giardinelli: *Luna caliente* (1983) es un relato erótico, político y/o policial que apenas incluye un elemento fantástico, *El cielo con las manos* (1981) es ante todo una narrativa del exilio y *El décimo infierno* (1999) se ajusta a los parámetros del *noir*. Las novelas breves de Bolaño son en su mayoría relatos intimistas cuyo recurso principal suele ser el sarcasmo, elemento que *El pozo* ejemplifica al tiempo que enfatiza con mayor éxito la alienación propia de este tipo de narrativas. Diamela Eltit, finalmente, emplea en *El cuarto mundo* (1988) y en *Los vigilantes* (1994) técnicas propias de la neovanguardia y del relato intimista. En este caso, como en el de Donoso, es necesario prestar atención al lugar de enunciación de los relatos. La obra de Eltit es indudablemente una obra “comprometida”, y la manera más adecuada de aproximarse a estos relatos sería desde la óptica de las narrativas feministas, políticas y/o sociales. La neovanguardia, como veremos en el segundo capítulo, prioriza la escritura; explorar las novelas breves de Eltit dentro de este contexto sería restar importancia al elemento de protesta social que opera en estos relatos. En lo que atañe al modo intimista, *Cómo me hice monja* explora la cuestión del género sexual y de la identidad —temas claves en *El cuarto mundo*— al tiempo que ilustra vívidamente esa característica de este tipo de relatos que es la presencia de un narrador indigno de confianza; por estos motivos, la novela breve de Aira resultó favorecida. No he incluido a *Amberes* (2002), de Bolaño, porque *El ojo de jade*

emplea técnicas similares al tiempo que presenta una historia más coherente y enfatiza la metanarración. *En breve cárcel* (1981), de Sylvia Molloy, contiene elementos de la narrativa neovanguardista, pero es principalmente un relato intimista. La situación que se presenta es análoga a la de *El pozo* —la escritura desde el encierro—, pero la extensión del relato de Molloy atenta contra la intensidad que es característica de la novela breve, por lo que he optado por el relato de Onetti. *No pasó nada* (1980), de Antonio Skármeta, pertenece a la subdivisión del relato intimista que es la narrativa de juventud, la cual queda ejemplificada de manera más satisfactoria por la más sofisticada *Cómo me hice monja*. He procurado, en resumen, que el corpus empleado en este trabajo refleje efectivamente los tres modos de la novela breve que se destacan en el Cono Sur, evitando encajar textos en casilleros que les quedan pequeños y favoreciendo aquellos relatos que permiten apreciar la variedad de matices que exhibe el género.

Con este trabajo me propongo señalar tres tendencias de un género que hasta el momento no ha recibido el reconocimiento crítico que merece. Las posibilidades de expresión de la novela breve no se reducen a las tres formas exploradas aquí; en otras regiones culturales el género se manifiesta de otras maneras y propende a subgéneros diferentes. El marco teórico que proporciono, no obstante, establece los parámetros generales de la novela breve moderna en cualquier contexto, con el fin de que estos textos finalmente puedan tener una identidad propia dentro de la familia a la que realmente pertenecen.

En 2666 —más específicamente en “La parte de Amalfitano”, que hubiese sido una novela breve de haber cumplido los editores los deseos de Bolaño— se menciona a un

personaje, un farmacéutico, que tiene preferencia por las novelas breves. Decepcionado, Amalfitano piensa:

Ya ni los farmacéuticos ilustrados se atreven con las grandes obras, imperfectas, torrenciales, las que abren caminos en lo desconocido. Escogen los ejercicios perfectos de los grandes maestros. O lo que es lo mismo: quieren ver a los grandes maestros en sesiones de esgrima de entrenamiento, pero no quieren saber nada de los combates de verdad, en donde los grandes maestros luchan contra aquello, ese aquello que nos atemoriza a todos, ese aquello que acoquina y encacha, y hay sangre y heridas mortales y fetidez.
(289-290)

Estos “ejercicios perfectos” poseen el encanto del deporte que se practica por amor al deporte; leerlos equivale a asistir a una práctica en la que el deportista se esmera para superarse y perfeccionarse. Para quienes quieran ver “sangre y heridas mortales y fetidez”, allí están las novelas extensas. En las “sesiones de esgrima” que siguen se puede apreciar algo diferente: el control, la precisión y la elegancia de un arte que deleita a sus entusiastas recurriendo no al exceso sino a la medida. Se dice que en la guerra todo vale; no así en la esgrima. El lector encontrará que no por estar regidos por cierto reglamento estos combates dejan de ser tan apasionantes como cualquier batalla épica.

Capítulo 1: La novela breve – aproximación teórica a un género elusivo

Tal vez la primera pregunta que suscite un trabajo de esta naturaleza sea, “¿por qué perpetuar un concepto en crisis como lo es el de género literario?” En efecto, el debate en torno a la existencia o inexistencia de los géneros literarios es más antiguo de lo que suele pensarse. Podemos remontarnos a la *Poética* de Aristóteles, en la que el filósofo establece las diferencias entre tragedia y épica, y afirma la superioridad de la tragedia (Aristotle 47-48). Más cercana a nuestros días, la disputa entre Benedetto Croce y Giovanni Gentile es sólo una de las tantas formas que ha cobrado el debate en torno a los géneros. Uno de los más apasionados oponentes de la noción de género literario, Croce afirmaba que este concepto atentaba contra la individualidad de una obra y consistía más que nada en una etiqueta aplicada por la crítica literaria para su propia comodidad; Gentile, en cambio, observa que reconocer la unidad o la afinidad de un grupo de obras no equivale a afirmar que éstas son homogéneas (Garasa 199-201). Gentile defiende la noción de género literario invocando la flexibilidad de este concepto. El hecho de que un siglo después del debate Croce-Gentile seguimos hablando de géneros literarios y estudiando obras dentro de los mismos —sin olvidar, por otro lado, la importancia de éstos para la industria editorial, que continúa promocionando cuentos y novelas a través de concursos en los que el género literario es un factor discriminante— demuestra que el concepto en cuestión no ha quedado del todo obsoleto. En *The Ideology of Genre* (1994), Thomas O. Beebee apela tanto a la utilidad práctica como a la elasticidad del concepto de género literario al exponer su postura de doble filo: “both asserting the inescapability of genre as a kind of Kantian faculty of reading, and at the same time detailing genre’s volatility and flux as a system of cultural values and as the only partly realizable possibility of ‘using’ any particular text” (28). Existe

inestabilidad en los géneros literarios —especialmente en la era posmoderna, en la que la combinación de subgéneros y de discursos se ha convertido en un lugar común—: ciertos cuentos pueden leerse como ensayos y ciertos textos históricos pueden leerse como novelas³. La posibilidad de aplicar múltiples marcos genéricos a un mismo texto, sin embargo, no demuestra la inutilidad del concepto sino todo lo contrario. Decir que dos obras tan dispares como *Don Quijote* y *Cien años de soledad* son “novelas” implica cierta limitación, pero resultaría absurdo agrupar a estas dos obras junto con la *Constitución de los EE.UU.*, la *Encyclopaedia Britannica*, el *Bhagavad-Gita* y las letras de los Beatles bajo la simple etiqueta de “textos”, o incluso de “arte”, para satisfacer a los universalistas. Cuando hablo de la novela breve como género literario no me refiero a un grupo de textos homogéneos, sino más bien a una familia de textos, para tomar prestado un concepto de Alistair Fowler, en la que los integrantes comparten ciertas características y manierismos sin llegar a ser idénticos (Beebee 252). *El pozo* y *El túnel* pueden ser hermanastras; *La invención de Morel* y *Las Hortensias*, primas lejanas. Es necesario, entonces, reconocer la inestabilidad del concepto de género literario, pero sin negar su validez. Como observa Tzvetan Todorov:

[F]ailing to recognize the existence of genres is equivalent to claiming that a literary work does not bear any relationship to already existing works. Genres are precisely those relay-points by which the work assumes a relation with the universe of literature. (*Fantastic* 8)

³ En su estudio de la posmodernidad literaria, “Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History”, Linda Hutcheon habla tanto de intertextualidad como de interdiscursividad para describir la pluralidad de fuentes a las que recurre el posmodernismo con intención paródica (12). Ningún discurso queda excluido en la narrativa posmoderna —de la que tanto la literatura como la historia son intertextos—, por lo que las fronteras genéricas se tornan difusas (28). En otro trabajo, *A Poetics of Postmodernism*, Hutcheon se refiere a “a typically postmodern transgressing of previously accepted limits: those of particular arts, of genres, of art itself” y aclara que aunque el borroneo de los límites entre historia y ficción ya está presente en la poesía épica y en Biblia, “the simultaneous and overt assertion and crossing of boundaries is more postmodern” (9, 113).

El tiempo dirá si esta noción está destinada a desaparecer, pero esto parece improbable.

Como sucedió con el concepto de autor luego de que Roland Barthes le declarara la muerte, el cuestionamiento de los géneros literarios llevó, más que a su desaparición, a su replanteamiento.

El primer problema que encuentra el estudioso de la novela breve está relacionado con la terminología empleada por la crítica literaria al referirse a este género. De hecho, en “Novella, Nouvelle, Novelle, Short Novel? A Review of Terms” (1967), uno de los ensayos fundamentales en torno a la novela breve, Gerald Gillespie aborda el tema puramente desde el punto de vista terminológico, y aunque no llega a grandes conclusiones establece la relación entre la etiqueta “novela breve” y la industria editorial en la era del consumo masivo (Cardona López 61). Los estudios en inglés, como los de Leibowitz y Springer, suelen favorecer el término “novella”, mientras que varios trabajos en castellano, como el de Cardona López, emplean la palabra francesa “nouvelle”. Según Robert J. Clements y Joseph Gibaldi, una de las razones por las cuales la crítica literaria no ha logrado establecer definitivamente los parámetros de la novela breve es que no existe un acuerdo en lo que respecta al nombre de este género. Al llamarlo “novella”, algunos críticos han buscado, en vano, conexiones entre textos como *El viejo y el mar*, de Hemingway, y los relatos que componen el *Decamerón* de Boccaccio (Clements y Gibaldi 3). De esta manera, se confunde el relato medieval italiano (al que originalmente se llamó “novella”) con relatos modernos que responden a una mecánica totalmente diferente. Con la novela breve ha sucedido lo mismo que con la crónica urbana, que a pesar de los esfuerzos de algunos críticos por demostrar lo contrario, poco tiene que ver con la crónica de Indias. Podría acusarse a Clements y Gibaldi de cierto purismo a la hora de rotular relatos cortos, pero su objeción es

válida: es necesario diferenciar la “novella” medieval de textos modernos. Para solucionar el problema, los mismos críticos acuden a Karl Konrad Polheim, quien sugiere emplear el término “novella” para la forma renacentista, “nouvelle” para los relatos breves pertenecientes a la tradición romántica alemana y “novelette” (o “short novel”, según la traducción al inglés) para los relatos modernos de longitud intermedia (Clements y Gibaldi 27). Partiendo de esta clasificación, me referiré a las obras estudiadas como “novelas breves” o “novelas cortas” a lo largo de este trabajo.

Hasta el momento, el único estudio extenso sobre la novela breve publicado en nuestro idioma es *Teoría y práctica de la nouvelle* (2003), de José Cardona López. El mayor logro de este trabajo consiste en la presentación de numerosas teorías sobre la novela breve, desde el siglo XIX hasta nuestros días, tanto en Europa y los EE.UU. como en Latinoamérica. Cardona López traza una excelente historia teórica en torno a la novela breve y luego aplica algunas teorías a cinco textos clave; no desarrolla, no obstante, un marco teórico definitivo para el estudio de este género. Las teorías alemanas sobre la “nouvelle” (“Novellentheorie”) son interesantes, pero a la hora de analizar la novela breve latinoamericana es necesario preguntarse si existe realmente una relación entre estas formas o si se trata de dos subgéneros diferentes. El mismo Cardona López observa que “ninguna de las características que [la Novellentheorie] postula para la *nouvelle* puede ser considerada en forma aislada, una va acompañada de otras, con las que naturalmente guarda relación” (41). Como demuestra Donald LoCicero, el subgénero de la “nouvelle” está bien delineado por una serie de características entre las que se encuentran: (1) el relato de un evento inusual que no atenta contra la realidad, (2) el tono fatalista, (3) la presencia de un punto de giro en el centro del relato, (4) la objetividad externa unida a la subjetividad interna y (5) la

sociedad culta como ámbito en el que se desarrolla la acción (24-25). Estas características están presentes de manera clara en *La muerte en Venecia*, de Thomas Mann, y tal vez en *La metamorfosis*, de Franz Kafka, inclusive en un relato como *Las Hortensias*, de Felisberto Hernández, pero ¿cómo aplicar estos parámetros a textos posmodernos como *Encuentro en Saint-Nazaire*, de Ricardo Piglia, o *Los fantasmas*, de César Aira? Volvemos a encontrarnos con el problema de la terminología, y como se puede ver, “novella”, “novelle” y “novela breve” no se refieren a un solo tipo de texto, aunque estas tres clases de relatos estén relacionadas. El mayor desacierto del estudio de Cardona López consiste en que no ofrece una síntesis teórica, es decir, que no llega a conclusiones definitivas en lo que respecta a la naturaleza de la novela breve latinoamericana del siglo XX. Sin restar mérito a la labor compilatoria de Cardona López, me propongo acabar el trabajo inconcluso, es decir, sintetizar las diversas teorías sobre la novela breve y aplicar el marco teórico resultante a algunos de los textos más representativos de la novela breve en el Cono Sur.

De entre los estudios sobre la novela breve producidos por la academia norteamericana se destacan *Narrative Purpose in the Novella* (1974), de Judith Leibowitz, y *Forms of the Modern Novella* (1975), de Mary Doyle Springer. Aunque en ambos modelos está presente la influencia de la crítica formalista que estuviera en boga en la década del 60, estos estudios —como indican los títulos— exploran dos aspectos muy diferentes, algunos dirían inclusive contradictorios, de la novela breve: el primero se enfoca en su propósito narrativo, es decir, en las técnicas que se emplean para que los relatos pertenecientes a este género tengan su efecto particular, mientras que el segundo se aproxima al género desde el punto de vista temático, enumerando algunas formas narrativas a las que se presta de manera especial la novela breve. Ambos estudios aportan información vital a la hora de definir el

género, ya que tomados como elementos complementarios permiten alcanzar un entendimiento del género en cuanto a forma (estructura, propósito) y fondo (tema, subgénero literario).

El trabajo de Leibowitz gira en torno a los dos conceptos básicos de intensidad y expansión, que responden al propósito narrativo de la novela breve. Según Leibowitz, la base para la definición genérica no es la técnica narrativa ni el tema, sino el *propósito narrativo* de un texto, o “Gestaltungsziel”, ya que “each narrative form has its own developmental methods, its own manner of developing or giving shape to its fictional material” (Leibowitz 12). No es el tema, afirma Leibowitz, lo que hace al género, sino la manera en que se presenta dicho tema: “[n]ot the subject but the kind of *treatment* given the subject provides meaningful generic labels for different types of literary achievement” (13, con énfasis añadido). Basándose entonces en las ideas de Robert Scholes, quien veía a la escritura y a la lectura como procesos genéricos en los que tanto el escritor como el lector se valen de señales genéricas para ubicar el texto en el contexto apropiado (citado en Leibowitz 13), Leibowitz analiza las características de varias novelas breves (sus tramas, sus personajes, las técnicas narrativas empleadas por el autor, etc.) no tanto por su valor intrínseco, sino como elementos que apuntan, más que a un efecto estilístico, a un efecto estético. Su conclusión fundamental es que mientras que el cuento limita el material y la novela lo extiende, la novela breve hace ambas cosas simultáneamente a través de su doble efecto de intensidad y expansión (Leibowitz 16). En cuanto al primer concepto, podría decirse que si la novela favorece un tratamiento extensivo, la novela breve se desarrolla de manera intensiva: el territorio que cubre es más reducido en comparación con el que explora la novela, pero la novela breve lo hace de manera enfocada y exhaustiva. El concepto de

expansión, por otra parte, está relacionado con las implicaciones del texto, es decir la parte de la obra que queda implícita, la cual tiene en la novela breve un papel más importante que en otros géneros. La novela breve es el género de la sugerencia; al ser menos extensa que la novela, no puede desarrollar los temas a fondo sino de manera parcial, pero da al lector la posibilidad de recorrer el camino por su cuenta. La novela breve, entonces, no deletrea, sino que sugiere (Leibowitz 52). Cabe preguntarse, entonces, ¿cómo logra la novela breve su propósito narrativo de producir un efecto de intensidad y expansión? Aquí entran en juego los otros dos conceptos claves del trabajo de Leibowitz, los de complejidad temática y estructura repetitiva. Como se implicó anteriormente, estos elementos pueden estar presentes, y de hecho lo están, en novelas y cuentos, pero en la novela breve su presencia responde específicamente al objetivo de crear el efecto de intensidad y expansión.

Al hablar de complejidad temática, Leibowitz se refiere al poder de sugerencia de la novela breve. En estos relatos se presenta un conflicto o una situación única, pero cuyas implicaciones permiten la evaluación y la revisión de una variedad de temas interconectados. “Some specific situation”, señala Leibowitz, “is always in focus as the subject of the novella and the fleeting, interlocking thematic associations give the central conflict its only development” (53). Existe un gran contraste, entonces, entre la estricta economía narrativa del relato y la amplitud de temas que sugiere. Desde este punto de vista, podría hablarse de la novela breve como texto centrífugo, ya que la pluralidad de implicaciones parte de un solo foco, es decir, del conflicto o la situación única alrededor de la cual se construye el relato. Para citar un ejemplo, la situación que se presenta en *El coronel no tiene quien le escriba* (1958) podría resumirse de la siguiente manera: el coronel espera noticias del gobierno, que le debe la pensión por los servicios que él prestó a la patria.

Partiendo de la espera, el texto echa breves vistazos a otros temas afines como la esperanza, la persistencia, el estoicismo, la retribución, la injusticia, el poder, la pobreza y la marginalidad entre otros. De más está decir que todo texto se presta a una pluralidad de lecturas y ofrece una gran gama de posibilidades a la hora de individualizar los temas que toca, pero la idea de un solo foco del que proliferan dichos temas, la idea recién mencionada de un texto centrífugo, no puede aplicarse de la misma manera a la novela propiamente dicha. No es difícil establecer el foco de *El coronel no tiene quien le escriba*, pero sería imposible encontrar una situación única en *Cien años de soledad* sin caer en una simplificación ridícula (decir, por ejemplo, que la obra maestra de García Márquez “es sobre la soledad”). La novela más bien presenta una pluralidad de focos: un gran número de eventos y situaciones que compiten por la atención del lector. ¿Cuál es, podríamos preguntarnos, el foco de *Cien años de soledad*? El fracasado fusilamiento del coronel Aureliano Buendía es sin duda importante, ya que la evocación de este evento abre el relato, pero el desarrollo narrativo de este episodio ocurre cerca de la mitad de la novela y no representa el punto culminante de la historia. El episodio del miércoles de ceniza, la asunción de Remedios la bella y la masacre en la plantación bananera son eventos tan memorables como el del fusilamiento, si no más. En “Lo barroco y lo real maravilloso”, Carpentier habla de “núcleos proliferantes” que se expanden y proyectan las formas hacia fuera (93). Estas fuerzas centrífugas funcionan a pleno en *Cien años de soledad*, cada núcleo un foco emisor de temas y asociaciones que ocupan por turnos la atención del lector a lo largo de la lectura. La novela breve, en cambio, suele poseer un solo foco; éste no es menos rico que cualquiera de los focos individuales de la novela propiamente dicha, pero a diferencia de ésta, la novela breve deja en manos del lector el trabajo de desarrollar los

temas que parten del foco. Anadeli Bencomo subraya la importancia de la sugerencia en la novela breve en “Juan Villoro en prosa breve: *Llamadas de Ámsterdam*”, donde explora dos aspectos cruciales del género: su *ambientación narrativa* y su *prosa evocativa*. El primer concepto apunta a una “condición intratextual capaz de articular de manera indisociable las acciones y el tono narrativo” (“Villoro” 308). A este elemento, como señala Bencomo, se suma la sugerencia, que tiende a ser la razón principal de la puesta en escena recién mencionada (“Villoro” 310). La novela breve “invita a una postura lectora inquisitiva, a esa que presta atención a los *intersticios* de esa estructura condensada, convocando la lectura entre líneas” (“Villoro” 311, con énfasis añadido). Al hablar del poder de sugerencia de la novela breve, Henry James se refiere a la “science of control” de este género y a su aptitud para resumir (citado en Leibowitz 52). Este “control” consiste en no dar rienda suelta a las digresiones, en evitar las tangentes, en no alejarse demasiado del foco principal que mantiene la tensión de la novela breve. En este género, el narrador ejerce bastante más libertad que el cuentista en lo que respecta al desarrollo del relato; a diferencia del novelista, en cambio, el narrador de novelas breves se mueve en torno a un único hilo primordial del que depende el relato. En el caso de *El coronel no tiene quien le escriba*, para retomar el ejemplo anterior, el narrador no pierde de vista a su personaje central ni a la situación que lo caracteriza, aunque estos dos elementos aparentemente sencillos evoquen una gran cantidad de temas y conceptos. Como podemos ver, entonces, en virtud de su complejidad temática la novela breve es a la vez amplia y limitada: microcósmica y macrocósmica, en palabras de Leibowitz (78). Amplia en las asociaciones temáticas que evoca; limitada en lo que atañe al desarrollo llevado a cabo por el narrador. El cuento se ocupa de un área limitada de la experiencia; tanto la novela como la novela breve cubren un terreno más grande, con la

diferencia de que en la novela breve el desarrollo temático no es tan explícito como en la novela. Como se sugirió anteriormente, la novela breve busca reunir en sí lo mejor de dos mundos: las virtudes del cuento y las de la novela.

Además de poseer esta complejidad temática, la novela breve se vale de una estructura repetitiva para alcanzar su doble propósito de intensidad y expansión. Leibowitz define el concepto de estructura repetitiva como “the intensive presentation of a specific situation” (78). Si a través de la complejidad temática los temas surgen de un foco específico, la situación determinada en torno a la cual se construye el relato es presentada, representada y explorada (esto último siempre de manera parcial) a lo largo del texto. De esta manera se refuerzan los diversos temas que el relato evoca, pero sin perder de vista la situación específica, que va cobrando intensidad a medida que el narrador se aproxima a ella una y otra vez, desde diferentes perspectivas. Si consideramos, por ejemplo, a la lucha por el poder como la situación específica en *El reino de este mundo* (1949), de Alejo Carpentier, vemos que en las cuatro partes en las que está dividida esta novela breve, el narrador se aproxima a dicha situación desde cuatro puntos de vista diferentes, relatando la acción en torno a los personajes de Mackandal, Bouckman, Henri-Christophe y los mulatos republicanos sucesivamente. La estructura es claramente repetitiva: se relata la adquisición y pérdida de poder por parte de estos personajes, y se emplea a un personaje relativamente central, Ti Noel, como recurso unificador de la trama. Decimos “relativamente central” porque si bien *El reino de este mundo* ofrece al lector una suerte de biografía de Ti Noel, este personaje no tiene la misma importancia a lo largo del texto; en un momento, de hecho, desaparece por completo. Si el relato se ocupara únicamente de Ti Noel y descartara todo evento que no se relacionase con su vida (por ejemplo, el interludio de Pauline Bonaparte y

el general Leclerc), *El reino de este mundo* podría considerarse una novela propiamente dicha. Este relato es una novela breve, sin embargo, porque más que enfocarse en la figura de Ti Noel, la historia relata una serie de disturbios en torno a la adquisición del poder. Un relato que se ocupara únicamente de la rebelión de Bouckman, o que describiera exclusivamente el reinado de Henri-Christophe, tal vez se ajustaría más satisfactoriamente a la mecánica de la novela propiamente dicha, género que no depende de una estructura repetitiva para su óptimo desarrollo, ya que a diferencia de la novela breve, la efectividad de la novela no necesariamente reside en la intensidad del relato⁴. De manera similar, como se detallará en el capítulo 3, la sucesión de escenas en torno a las muñecas conforma la estructura repetitiva de *Las Hortensias*, de la misma manera que los encuentros y reencuentros de Juan Pablo Castel y María Iribarne marcan el ritmo de *El túnel*, de Ernesto Sábato, analizada en el capítulo 4 de este trabajo. Como ya se ha sugerido, la novela se compone de series de eventos o complicaciones, mientras que el cuento se ocupa de un evento central. Al igual que el cuento, el género con el que más se la suele confundir, la novela breve gira en torno a una situación o un evento, pero lo repite, lo revisita una y otra vez. Tanto en la novela como en el cuento es posible y muy común encontrar la siguiente estructura (aunque no necesariamente en este orden, como dijera Jean-Luc Godard del cine): exposición-complicación-resolución. La novela breve también puede hacer uso de estos elementos, y de hecho muy a menudo lo hace, pero para poder llamarse novela breve es necesario que añada un cuarto componente estructural, el de la reexaminación. El reconocimiento y la identificación de este concepto clave es tal vez la mejor manera de determinar si un texto pertenece al género de la novela breve o no. La reexaminación es en cierto modo un lujo que sólo la novela breve puede permitirse sin detrimento a su

⁴ Piénsese, por ejemplo, en *Rayuela*, novela total en la que abundan los pasajes deliberadamente aletargantes.

efectividad estética. En un cuento, la presencia de este elemento atentaría contra la efectividad de la revelación del relato: el punto culminante del cuento, al ser reexaminado, perdería su carácter esencial en la estructura del texto. Por ejemplo, en el magistral “Un sueño realizado” (1941), de Juan Carlos Onetti, la revelación se produce al final del relato, en sus últimas líneas: la actriz ha muerto. Se trata de un evento totalmente inesperado para el lector, que sólo puede reaccionar con asombro, y por lo tanto reexaminar esta muerte súbita significaría restarle jerarquía al punto culminante del relato. Piénsese asimismo en los cuentos de Cortázar, que tanto se apoyan en las revelaciones que contienen. Para Cortázar —traductor de Edgar Allan Poe, es necesario recalcar en este caso— la última oración del relato es crucial, lo cierra de manera definitiva, descartando toda posibilidad de reexaminación. Las líneas concluyentes de “Continuidad de los parques”, “El río”, “La noche boca arriba”, “Final del juego”, “Queremos tanto a Glenda” y “La salud de los enfermos” son ejemplos particularmente aptos, pero la poética cuentística de este autor es tan rigurosa que la gran mayoría de sus relatos podrían emplearse para ilustrar la importancia de la revelación en el cuento, revelación en la que el narrador no puede detenerse sin perjudicar el relato. En el cuento, entonces, la reexaminación produciría un efecto totalmente contrario al que produce en la novela breve, ya que la novela breve depende de este elemento. Por lo tanto, la presencia de una reexaminación del evento o la situación central del relato es lo que permite diferenciar a las novelas breves de los cuentos.

¿Qué cabe decir, entonces, sobre el elemento estructural de la revelación en la novela breve? Lejos de tratarse de una característica exclusiva del cuento, la revelación también puede encontrar su lugar en la novela breve e inclusive en la novela, pero con la diferencia de que en estos géneros este elemento no tiene el mismo peso que en el cuento. Según

Leibowitz, “The nature of the internal resolution (the revelation or the recognition) is not so strikingly revelatory as the final revelation in a story” (79). En los cuentos de Onetti y de Cortázar recién mencionados, la revelación ocurre hacia el final del cuento, muy a menudo en el último párrafo y en algunos casos inclusive en la última oración. Compárese esta estructura, por ejemplo, con la de *Pedro Páramo* y la de *El túnel* en lo tocante a la revelación. En la novela breve de Juan Rulfo, la revelación consiste en que los habitantes de Comala están muertos; la misma ocurre hacia la mitad del relato y no sólo condiciona para el lector el resto de la lectura, sino que también lo obliga a reevaluar los eventos narrados hasta ese momento. Podemos tomar como punto de contraste el cuento “Acaso irreparable”, de Mario Benedetti, en el cual el protagonista Sergio Rivera espera la partida de un vuelo que se retrasa indefinidamente; la revelación de que el personaje en realidad está muerto —revelación tan novedosa y sorprendente para el lector como para el personaje mismo— se produce literalmente en la última oración, cuando el hijo de Sergio comenta a su amiga: “Mi padre murió hace años, ¿sabés?, en un accidente de aviación” (178). La novela breve no depende tanto de la revelación para alcanzar una conclusión efectiva, es decir que no gana “por knockout” como lo hace el cuento⁵ según Cortázar (372). En *El túnel*, por otra parte, la revelación ocurre al comienzo, literalmente en la primera oración: “Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne; supongo que el proceso está en el recuerdo de todos y que no se necesitan mayores explicaciones sobre mi persona” (61). Al contrario de lo que sucede en una novela policial clásica, en la que se mantiene la atención

⁵ Es necesario aclarar que con estas observaciones no se pretende reducir al cuento a una estructura única en la cual la revelación juega un papel imprescindible. Otro texto con el que cabe comparar a *Pedro Páramo* es el cuento “Alguien desordena estas rosas” (1952), de Gabriel García Márquez. En este caso el lector sabe desde la primera oración que el narrador habla desde el más allá. Al hablar del papel de la revelación en el cuento, entonces, no busco agrupar esta infinidad de textos bajo una sola estructura, sino utilizar ejemplos concretos con el propósito de resaltar el papel de este elemento en la novela breve.

del lector a través del desarrollo y la eventual resolución de un misterio, en *El túnel*, un texto que se alía a la literatura *noir*, no hay incógnita: el lector sabe quién es el asesino desde el comienzo, la revelación no sostiene todo el peso del relato, sino que lo dispara. La historia de las circunstancias que llevaron a Castel a su encierro pudo haber constituido una novela extensa, pero nunca con esa primera oración reveladora. Considérese, por ejemplo, la estructura de *El extranjero* (1942), de Albert Camus, un texto con el que *El túnel* guarda no poca afinidad. *El extranjero* presenta un desarrollo novelístico de los eventos, mientras que en *El túnel* predomina la reflexión y la reexaminación. La diferencia entre ambas, por supuesto, es que *El túnel* es una novela breve, mientras que *El extranjero* es una novela, a pesar de que tradicionalmente se la incluya en el canon universal de la novela breve (Leibowitz 80-81). Como veremos en el capítulo 4, la comparación de estos dos relatos es una de las pruebas más claras de que la diferencia entre la novela y la novela breve es mucho más que una simple cuestión de cantidad de páginas. Dice Leibowitz respecto de la revelación en la novela breve:

Instead of leading up to a single resolution, the novellas redevelop the truth already revealed and then bring it to its final resolution. Thus the novella's repetitive structure results in an intensified resolution, as a consequence of having reexamined the problem in the light of expanding motifs, additional metaphors, or parallel events. (111)

En resumidas cuentas, podemos decir que en la novela breve la revelación no es un fin sino un medio.

Habiendo discutido el propósito de la novela breve, pasemos a considerar su contenido, tema que Mary Doyle Springer aborda en *Forms of the Modern Novella*. El

aporte de este estudio a la crítica sobre la novela breve no es tan enriquecedor como el de Leibowitz, ya que Springer cae a menudo en generalizaciones y aseveraciones de poca precisión. Springer enumera cinco subgéneros literarios que tienden a presentarse en forma de novelas breves, pero no se detiene lo suficiente a indagar las razones detrás de este modelo. El estudio de Springer se hubiese visto ampliamente beneficiado por la incorporación de las teorías de Leibowitz, ya que la combinación de ambos trabajos permite estudiar la novela breve desde dos puntos de vista que se complementan. Ambas críticas consideran a la novela breve de manera unilateral: Leibowitz se apura un poco al desdeñar el análisis de subgéneros que el género literario en cuestión favorece —lo considera una mera cuestión de estadística—, mientras que Springer limita drásticamente su campo de trabajo al sobrevolar el terreno del análisis estructural, libertad que tal vez pueda tomarse al explorar la novela, pero no al acercarse a la novela breve, género que, como hemos visto, se vale mucho de una estructura determinada para alcanzar su propósito narrativo. En pocas palabras, nos encontramos una vez más ante el eterno e inútil debate entre forma y fondo. Si nos aproximamos a la novela breve desde los dos caminos que marcan estas críticas, sin embargo, adquirimos una visión más completa y clara de lo que este género literario ofrece; de ahí que uno de los propósitos de mi trabajo sea precisamente el de combinar y discutir estas dos perspectivas que se han aplicado hasta ahora al estudio de la novela breve.

Aunque su estudio se basa en la categorización genérica, Springer demuestra desde un comienzo ser consciente de las limitaciones de la clasificación y de hecho empieza su trabajo con una apología de este tipo de análisis. Dice Springer:

Limits keep us from fruitless wandering and misreading, and there is no more reason to eschew an illuminating “science” of prose fiction than there is

reason to refuse a biological classification of *homo sapiens*, though we know well that it does not fully account for all those richly different human beings. It does, however, keep us from mixing men with apes and expecting them to have the same powers. And, pursuing the analogy inside a classification, it keeps us from mixing tall men with short men, or long novels with novellas, as though their powers were the same. (14)

Nos es lícito cuestionar el concepto de “misreading” y esbozar una sonrisa ante la comparación de las novelas y las novelas breves con personas altas y bajas, pero la idea general, es decir la noción de que ciertos textos pertenecen a una determinada “especie”, resulta útil a la hora de estudiar la novela breve puesto que este género siempre se ha visto atrapado entre dos especies y confundido alternadamente con cada una de ellas: no es un animal de tierra ni un animal de agua, es las dos cosas simultáneamente, un híbrido, como el “ornitorrinco de la prosa”⁶ de Juan Villoro (14). Sigo prefiriendo, sin embargo, la noción de una *familia de textos* que cité anteriormente, por ser sus limitaciones (dado que toda analogía las tiene) de menor trascendencia. La aproximación de Springer delata cierta ingenuidad crítica, sobre todo cuando la autora se refiere a “a reading that is truer to the story’s own intention” (15), como si existiera una manera *verdadera y/o correcta* de leer un determinado texto. El objetivo del presente estudio no responde a este prejuicio limitador. La clasificación de un texto indudablemente crea prejuicios en el lector: los rótulos “novela romántica”, “tratado filosófico” y “relato policial” generan una serie de expectativas. La tendencia a la clasificación, sin embargo, está presente en todos los ámbitos de la

⁶ Así se refiere Juan Villoro a la crónica, género híbrido que presenta aspectos del periodismo y de la narrativa de ficción. Al contener elementos del cuento y de la novela propiamente dicha, la novela breve se encuentra en una situación similar. Este trabajo no pretende reducir los textos analizados al colocarles una etiqueta; por el contrario, se trata de reconocer un matiz, una región intermedia que destruye la dicotomía cuento/novela de la misma manera en que la crónica cuestiona la de realidad/ficción.

experiencia humana: las artes, la religión, la política, la sexualidad, la gastronomía, etc. Según G. K. Chesterton, “[a]rt is limitation; the essence of every picture is the frame” (45). Es totalmente aceptable —hasta podría decirse que es inevitable— colocar un marco a un texto; esto no descarta, sin embargo, la posibilidad de cambiar dicho marco cuantas veces lo desee el lector. Sábato hablaba de la posibilidad de leer el *Facundo* de Sarmiento como si fuera una novela, y Borges, en una apuesta más radical, consideraba la *Suma teológica* de Santo Tomás “una obra fantástica muy superior a las de Wells” (Barone 23-30). Los marcos, entonces, son intercambiables, pero cada uno resalta la obra de una manera diferente y particular. La finalidad de la clasificación no es el descubrimiento de la verdad absoluta del texto como quiere Springer, sino la apreciación de sus múltiples dimensiones a través de su ubicación en un determinado contexto. “Cada uno es dueño de leer lo que quiere en un texto”, afirma Ricardo Piglia (*Crítica* 9), es decir, que cada lector prueba uno y otro marco para la obra y puede escoger el que más le haga justicia según su criterio.

Las formas a las que se refiere Springer en su libro son cinco subgéneros literarios que la novela breve favorece, “a series of formal functions that can best be achieved at [the length of the novella], functions which cause authors intuitively or consciously to choose that length” (9). La autora nunca explica bien el por qué detrás de esta elección. Este bache en el estudio de Springer, sin embargo, puede repararse con las teorías de Leibowitz que ya he discutido: es el propósito narrativo de la novela breve lo que lleva a los relatos a manifestarse de esta manera. Las formas que considera Springer son:

1. La trama seria de personaje: enfocada en una sola revelación de personaje, a diferencia de la novela, en la que se presentan interacciones

- complejas entre varios personajes. Por ejemplo, *Bartleby, el escribiente*, de Herman Melville.
2. La tragedia degenerativa o patética: centrada en un personaje en decadencia, y con la particularidad de que permite la presencia de varios episodios que se acumulan y no un único episodio como suele suceder en el cuento. Por ejemplo, *La muerte en Venecia*, de Thomas Mann.
 3. La sátira: suele ser episódica y/o presentar una trama flexible. Por ejemplo, *La subasta del lote 49*, de Thomas Pynchon.
 4. El apólogo: se trata de lo que comúnmente se denomina un relato de tesis. Por ejemplo, *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad.
 5. El ejemplo: una subclase de apólogo en la cual el didactismo es más evidente, sobre todo en los personajes (aunque puede encontrarse también en el discurso). Por ejemplo, *Notas del subsuelo*, de Fiódor Dostoyevski. (12-13)

Podemos ubicar varias novelas breves de la literatura latinoamericana en el espectro de Springer: *El coronel no tiene quien le escriba* se acomoda fácilmente en la categoría de ejemplo; *Los cachorros*, de Mario Vargas Llosa, es una tragedia degenerativa, lo mismo que *El perseguidor*, de Julio Cortázar; *Maldito amor*, de Rosario Ferré, se ajusta a los parámetros de la sátira; y el apólogo queda ejemplificado por *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier. ¿Dónde ubicamos, sin embargo, a novelas breves como *Luna caliente*, de Mempo Giardinelli, y *Salón de belleza*, de Mario Bellatin? El sistema de Springer queda obsoleto con el advenimiento del posmodernismo, desde luego, pero inclusive antes de la aparición de este movimiento literario se encuentran novelas breves que no encajan en el

esquema, como los textos vanguardistas, que Springer ignora por completo. ¿A cuál de las cinco categorías pertenecería un relato como *La casa de cartón*, de Martín Adán, o *La señorita Etcétera*, de Arqueles Vela? Finalmente, el estudio de Springer delata la ausencia de una teoría estructural sólida al incluir una lista de *novellas* en la que figuran textos (*El gran Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald, y “El hombre que sería rey”, de Rudyard Kipling, por ejemplo) que sencillamente no son novelas breves puesto que en ellos no se encuentra el doble propósito de intensidad y expansión⁷. Esta clase de imprecisiones se evitarían si se recurriera, por ejemplo, al modelo analítico de Leibowitz. En lo que respecta a los textos vanguardistas y posmodernos, se haría necesario agregar por lo menos dos categorías adicionales de la novela breve a la lista de Springer.

Haciendo a un lado estos problemas, el trabajo de Springer presenta varios aciertos en las áreas de la novela breve que sí cubre. El análisis de la tragedia degenerativa o patética, por ejemplo, es de gran valor a la hora de explorar textos como *El pozo* y *El túnel*. Lo que creo digno de rescatar del acercamiento de Springer es la noción de que la novela breve se presta de manera óptima a ciertos subgéneros literarios altamente codificados. El ejemplo por excelencia tal vez sea el subgénero de la literatura fantástica, que además de poseer códigos estrictos fue considerado por muchos años como parte de las llamadas “literaturas marginales”. *El hombre de arena* (1817), de E. T. A. Hoffmann, que sirviera de base al famoso ensayo de Freud sobre lo siniestro (“Das Unheimliche”, o “The Uncanny” en inglés), y la cual Tzvetan Todorov menciona en su estudio sobre el subgénero en cuestión, es uno de los primeros ejemplos de relato fantástico en forma de novela breve. Otros

⁷ Aunque, como bien lo hace Springer, *El gran Gatsby* puede catalogarse como un ejemplo y “El hombre que sería rey” como un apólogo, el primer texto exhibe el desarrollo extensivo propio de la novela, y el segundo, la revelación que caracteriza a la mayoría de los cuentos clásicos. En ninguno de los dos casos está presente la reexaminación que Leibowitz establece como característica particular de la novela breve como género.

ejemplos destacados son *La isla del doctor Moreau* (1896), de H. G. Wells, que dicho sea de paso se ubica sin problemas en la categoría springeriana del apólogo, y *Otra vuelta de tuerca* (1898), de Henry James. En todos estos textos se aprecia claramente el doble propósito de intensidad y expansión; como obras clásicas de la literatura popular universal, por otro lado, tuvieron su influencia en textos posteriores: Felisberto Hernández retomaría el tema de la mujer mecánica en *Las Hortensias*, mientras que *La invención de Morel* (el nombre del científico no es para nada casual, como bien señala Borges en la introducción a la novela breve de su amigo Bioy) entabla diálogo con el texto de Wells. Como veremos detalladamente más adelante, otros modos propensos a expresarse en forma de novela breve son las literaturas vanguardistas y el relato intimista. Tanto en éstos como en el relato fantástico la intensidad es un propósito clave de la narración, y ésta se pierde fácilmente si el texto resulta demasiado extenso. A pesar de sus imprecisiones y del carácter limitador de su esquema, entonces, Springer estaba en lo cierto al reconocer que algunas formas se prestan más a la novela breve que otras. Complementando sus teorías con las de Leibowitz podremos explorar tres modos de la novela breve en el Cono Sur y establecer las razones por las que estos textos funcionan en el marco de este género que ha demostrado ser tan elusivo para la crítica.

Hasta aquí hemos revisado lo que cierta crítica académica ha escrito sobre el género de la novela breve. A esta altura cabe preguntarnos, sin embargo, ¿qué han escrito al respecto sus practicantes, sobre todo en el ámbito de las letras latinoamericanas? Uno de los primeros escritores hispanoamericanos en formular una poética de la novela breve fue Mario Benedetti. En “Tres géneros narrativos” (1953), el autor uruguayo delimita el terreno de este género al compararlo con sus vecinos más próximos: el cuento y la novela. Ya en este texto

temprano Benedetti reconocía la necesidad de basar la clasificación de los géneros en algo más que el número de páginas (“Géneros” 218). El cuento, según Benedetti, depende de la anécdota, y se identifica con la idea de *peripecia*, mientras que la novela pretende crear un mundo, “parecerse a la vida”, y en ella las peripecias se incluyen como elementos de un todo (“Géneros” 222, 228). En cuanto a la novela breve, que Benedetti llama *nouvelle*, no se trata de una peripecia ni de un cosmos, sino de un *proceso*; mientras que el cuento emplea el elemento de la sorpresa, la novela breve se caracteriza por la explicación (“Géneros” 223). Ideas muy similares a las de Leibowitz, con leves variaciones en la terminología: la idea de sorpresa está fuertemente ligada a la de revelación, mientras que el concepto de explicación se relaciona con el de expansión. Dice Benedetti en uno de los párrafos más iluminadores del ensayo:

La novela [...] usa y abusa de los efectos, pero tanto la *nouvelle* como el cuento son efectos en sí mismos. El cuento actúa sobre sus lectores por *estupor*; la *nouvelle* mediante una conveniente *preparación*. El efecto del cuento es la sorpresa, el asombro, la revelación; el de la *nouvelle* es una excitación progresiva de la curiosidad o de la sensibilidad del lector.
(“Géneros” 225)

Préstese atención a los términos “proceso”, “preparación”, “excitación progresiva”:

Leibowitz y Benedetti concuerdan en su visión de la novela breve como un continuo, un organismo en funcionamiento y/o en movimiento. Benedetti termina su ensayo abordando la cuestión del “ritmo” que caracteriza a los textos de estos tres géneros: “[p]or lo general, el ritmo del cuentista es tajante, incisivo, el relato se mueve a presión. El autor de *nouvelles*, en cambio, tiende a lograr una tensión paulatina. El novelista, por último, obedece a un ritmo

necesariamente más lento” (“Géneros” 232). Tensión *paulatina*: una vez más encontramos la idea de un proceso, en este caso uno de acumulación, de *crescendo*, o como dijera Leibowitz, de intensidad.

A pesar de no haber producido novelas breves, otro autor rioplatense, Juan José Saer, comentó brevemente sobre el género que nos incumbe. En una clase magistral sobre Onetti —autor que representa para la novela breve en castellano lo que Henry James para aquella en inglés— Saer observa que “[a]lrededor de 1960, entre los narradores jóvenes que se lanzaban al trabajo literario, la forma que encarnaba la máxima aspiración estética, el modelo de toda perfección narrativa, no era ni la novela ni el cuento, sino la novela breve” (“Onetti”). Piénsese en todos los autores del boom latinoamericano y del llamado pre-boom que practicaron este género: Rulfo, Carpentier, Asturias, Onetti, Sábato, García Márquez, Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa. La novela breve, agrega Saer, era atractiva por dos motivos: en primer lugar, “[permitía] cierto desarrollo narrativo al mismo tiempo que parecía surgir de una concepción intuitiva y repentina”, y además, “en cuanto al tiempo material de ejecución, [ofrecía] la posibilidad de una rapidez relativa, capaz de preservar la frescura exaltante de la inspiración” (“Onetti”). Intuición e inspiración. Nos encontramos, entonces, ante un género en el que los autores pueden ejercer mayor libertad creativa. Saer considera que la edad de oro del género acabó a mediados de los sesenta, cuando el ideal se convirtió en producir la “gran novela de América”, empresa que Saer relaciona con el éxito comercial que conllevaba la conquista del mercado estadounidense (“Onetti”). Pero si bien es cierto que la novela del boom es voluminosa, total, enciclopédica, estos mamotretos no ahogaron a la novela breve, tal vez gracias al hecho ya mencionado de que los autores de las novelas totales también produjeron joyas dentro del género de la novela breve, demostrando

así que el ejercicio de este género está lejos de ser una empresa trivial o indigna de grandes autores. Resulta extraño que Saer no haya notado el renacimiento de la novela breve que caracterizó a la época post-boom y/o al posmodernismo. Dado que el escritor posmoderno no se propone la meta totalizadora que mueve a un texto como *Cien años de soledad* o como *Rayuela*, la novela breve se convierte en un vehículo óptimo para los nuevos experimentos con los subgéneros literarios, el pastiche, la intertextualidad y las derivas. No es casualidad que en los últimos años hayan surgido autores como César Aira y Mario Bellatin, que han hecho un verdadero oficio de la novela breve. Este florecimiento del género responde, entonces, a un cambio general en el propósito narrativo de los autores, y tal vez también a la necesidad por parte del mercado editorial de conquistar a un público cada vez más distraído por aparatos tecnológicos y redes sociales, fenómenos del siglo XXI que fomentan la brevedad y la concisión.

También el autor mexicano Juan Villoro ha expresado, con su característica lucidez teórica, su visión de la novela breve. En una entrevista con Anadeli Bencomo, Villoro confiesa que una de sus novelas breves, *Llamadas de Ámsterdam*, fue caratulada como tal por decisión editorial, un fenómeno al que Benedetti hace alusión al comienzo del ensayo citado anteriormente (“Noticias” 49). Aunque el afán clasificador de la industria editorial responde a cuestiones de mercadeo y promoción, lo que parece ser una simple estrategia de venta ha dejado y continúa dejando en la literatura una huella profunda. Tomando el caso de Sábato, es evidente que *El túnel* responde a la mecánica de la novela breve, y las editoriales la han publicado como tal. Es interesante, sin embargo, lo que ha sucedido con *El dragón y la princesa* y el famoso *Informe sobre ciegos*. Ambos textos han aparecido en formato de novela breve a pesar de que constituyen respectivamente la primera y la tercera parte de la

novela *Sobre héroes y tumbas* (1962)⁸. ¿Son estos relatos novelas breves? Ambos presentan el doble propósito de intensidad y expansión y la reexaminación de una situación, en el caso de *El dragón y la princesa* la relación destructiva entre Martín y Alejandra, y en el *Informe sobre ciegos* las investigaciones paranoicas de Fernando. Dentro del esquema de Springer, se trata claramente de dos tragedias degenerativas. La versión novela breve de *El dragón y la princesa* no es exactamente igual a la primera parte de *Sobre héroes y tumbas*, a pesar de que ambos textos llevan el mismo título: Sábato editó el texto levemente para adaptarlo al formato de novela breve. En la contratapa de la primera edición novela breve del *Informe sobre ciegos*, por otra parte, los editores describen a este relato como “una especie de novela dentro de la novela [cuya] independencia expresiva y significativa del resto del libro es tan notable que su lectura por separado en nada lesiona el interés y la coherencia de su trama”, afirmando así la autonomía de este segmento de *Sobre héroes y tumbas* y justificando su publicación por separado. Desde el punto de vista técnico, ambos textos funcionan como novelas breves a pesar de que formen parte de una novela; la industria editorial advirtió este potencial y así es que tenemos una novela y dos novelas breves donde originalmente había sólo una novela. En este caso encontramos otra justificación para el estudio del género de la novela breve: un entendimiento de dicho género nos permite evaluar este tipo de reestructuraciones editoriales y calcular el capital literario de la novela breve en comparación con otros géneros. Si estos dos textos se publicaron como novelas breves es porque un público considerable siente atracción por este género; a pesar de que *Cien años de soledad* contiene varios cuentos, nunca se ha publicado una colección de los mismos. Podría

⁸ *El dragón y la princesa* fue editada por Alianza en 1995. El *Informe sobre ciegos*, por su parte, constituye un fenómeno aun más digno de atención, ya que apareció de manera autónoma por primera vez en 1968, publicado por el Centro Editor de América Latina, y ha contado con numerosas reediciones a través de varias editoriales: Ediciones B (1993), Anaya & Mario Muchnik (1994), Espasa Calpe (1995), EDUCA (1998), Planeta (2000) y Colihue (2007).

pensarse que se trata de un mero deseo de lucrar a través de la producción de un mayor número de libros; pensemos, sin embargo, en el caso de *2666*, que para el autor consistía en un conjunto de cinco libros y la industria editorial decidió publicar como un solo relato de cinco partes. La ganancia, obviamente, es el fin primero de las editoriales así como lo es de cualquier otra industria, pero por esa misma razón los casos de *Sobre héroes y tumbas* y *2666* demuestran que tanto la novela extensa como la novela breve tienen su grupo de aficionados. Tal vez los concursos literarios favorezcan a la novela descomunal, pero la inmediatez y la manejabilidad de la novela breve sin duda apelan a un gran sector del público lector, como pueden ser los lectores ocupados que no cuentan con suficiente tiempo libre para ser fieles a un mamotreto de 1200 páginas, o los estudiantes que a través de una colección de novelas breves logran percibir un panorama literario de un determinado período o de una región en particular.

Villoro no cae en el error de definir a la novela breve de manera categórica, ya que considera que cierta indefinición caracteriza a este género⁹ (“Noticias” 51). Para ilustrar la situación de la novela breve, Villoro recurre a la imagen de los conejos y las liebres (símil que sin duda alguna aplaudiría César Aira) que gracias a su escaso peso merodeaban sin peligro las zonas minadas cercanas al muro de Berlín. “La novela corta se mueve en una zona similar”, dice Villoro; “es una tierra de nadie conquistada por accidente. [...] La novela breve requiere de la economía del cuento, pero se permite cierta relajación” (“Noticias” 51). Villoro, además, rechaza el mito de que la novela breve es el género del escritor vacilante, aquel que sin saber si producir un cuento o una novela opta por una forma que no es ni lo uno ni lo otro: “[a]l contrario, se necesita mucha decisión para aceptar que un texto sin

⁹ En adición, Villoro afirma que “no existen instrucciones de uso para género. A lo más a lo que podemos llegar es a disponer de intuiciones útiles” (“Noticias” 53).

pasaporte definido puede viajar por su cuenta. Carlos Fuentes es el autor menos indeciso que conozco y escribió *Aura*” (“Noticias” 53). La novela breve, en otras palabras, es mucho más que una solución rápida o un atajo, y aunque parezca la opción ideal para un cuentista y novelista que se propone incluir en un solo texto lo mejor de dos mundos, el peligro de producir un texto pedestre aumenta dentro de este género. Como señala Luis Arturo Ramos, cuyas notas sobre la novela breve examinaremos pronto, en este género es crucial el equilibrio, y una desproporción en la relación trama-personaje(s)-ambiente puede resultar en un relato que sin ser una novela breve tampoco funciona como novela ni como cuento (6). Como es característico de sus observaciones, Villoro proporciona una metáfora efectiva de la novela breve: “[e]l relato es una flecha,” dice, mientras que la novela breve es “una flecha a la que le salen plumas en el camino” (“Noticias” 54). Mientras que la novela ejecuta algunas de las ramificaciones posibles del relato, agrega Villoro, la novela breve simplemente alude a las mismas, o las ejecuta de manera parcial (“Noticias” 55). En otras palabras, la novela breve es un género consciente a la vez de la posibilidad de expandirse y de la necesidad de limitarse. Las plumas que le salen a esta flecha están de más en el cuento, pero en la novela breve son elementos que, lejos de estorbar, permiten a la flecha atravesar el aire con mayor precisión, aumentando la posibilidad de dar en el blanco. A pesar de estos comentarios sobre el género, sin embargo, Villoro cree preponderantemente en la independencia del texto: “[l]o más importante que le puede pasar a un escritor respecto a lo que hace es que las obras adquieran autonomía” (“Noticias” 59). Esto es exactamente lo que ha sucedido con textos como *El dragón y la princesa* y el *Informe sobre ciegos*. Parece justo asumir que Villoro estaría de acuerdo con este desarrollo. El mismo Villoro pensaba publicar su novela breve *Llamadas de Ámsterdam* junto con otros textos, como si este relato

no pudiera valerse por sí solo, y de hecho llegó a aparecer como cuento en una revista (“Noticias” 58). En estos casos, la novela breve declara su independencia al margen de las intenciones del autor. El hecho de que muchas veces los propios autores no han sido conscientes de que tienen una novela breve entre manos demuestra el carácter elusivo de este género.

Ricardo Piglia, autor que ha cultivado la novela breve y cuya obra analizaremos en el segundo capítulo de este trabajo, expone su poética del género en “Secreto y narración: tesis sobre la *nouvelle*” (2006)¹⁰, interesantemente publicado como epílogo a una colección de poéticas del cuento. En este artículo, Piglia lee a la novela breve en relación con el cuento y distingue los conceptos de enigma, misterio y secreto. Todos ellos involucran un vacío de significación, pero a diferencia de los dos primeros, el secreto —que es el concepto que Piglia relaciona con la novela breve— “es algo que alguien tiene y no dice” es “un sentido sustraído por alguien”, de manera que “el texto gira en el vacío de eso que no está dicho” (“Secreto” 190). Esta idea se relaciona directamente con los conceptos de evocación y sugerencia que hemos mencionado. Piglia habla, además, del carácter sutil pero renovador de la novela breve, tipo de narración que “no tiene la visibilidad del *Ulysses* de Joyce o de *En busca del tiempo perdido*, de Proust, pero que alienta textos muy elegantes, escritos con mucha concisión y que han terminado por constituir una especie de canon menor” (“Secreto” 197). Como mencionamos al comienzo de este trabajo, el canon favorece las obras de dimensiones épicas; propuesta alternativa, la novela breve responde a esta Literatura con un canon *underground*, renegado. Pero retomemos la noción de secreto, que es el punto principal del artículo de Piglia. La novela breve, afirma Piglia, “recurre al secreto

¹⁰ Originalmente, fragmento de un seminario que tuvo lugar en la Universidad Autónoma de Madrid (25 al 29 de abril de 2005).

para poder concentrar historias múltiples, es un cuento contado muchas veces. *La nouvelle*, entonces, como hipercuento, especie de versión condensada de cuentos múltiples que se van anudando en una historia que, sin embargo, no se disgrega porque se anuda en un punto oscuro” (“Secreto” 201). Aunque estimo necesario sustituir el término cuento por el de “relato” o el de “narración” —términos que permiten flexibilidad al no estar ligados a un género narrativo específico— concuerdo con la visión general de Piglia. La noción de “un cuento contado muchas veces” puede interpretarse como otra manera de decir “reexaminación”, ya que se trata de un elemento revisitado. En cuanto a la noción de una “versión condensada de cuentos múltiples”, veremos en el cuarto capítulo de este trabajo que en *La última niebla*, de María Luisa Bombal, hay rastros de los cuentos de la autora. Tomando otro ejemplo, ¿qué son las fantasías de Eladio Linacero, narrador de *El pozo*, sino una serie de cuentos en estado embrionario? Piénsese, asimismo, en las historias en torno a las muñecas de *Las Hortensias*, de Felisberto Hernández; en las historias personales de los personajes de *Los fantasmas*, de César Aira; y por supuesto, en la pluralidad de relatos que componen las novelas breves del mismo Piglia. Tal vez no sea recomendable considerar esta pluralidad de historias como una característica obligatoria del género de la novela breve, pero es un elemento presente en muchos de estos relatos. Enfatizando entonces lo que está entre líneas, lo que no se deletrea, Piglia se adhiere a muchas de las teorías que hemos considerado. A éstas añade la idea de la multiplicidad de relatos, que como veremos caracteriza a muchos de los textos que analizaremos en los próximos capítulos.

Luis Arturo Ramos también ha establecido su poética de la novela breve en “Notas largas para novelas cortas” (2011)¹¹. Para Ramos, la novela breve es “[u]na unidad escritural consciente de sí misma y por lo tanto disciplinada, pero jamás sumisa a sus propias convenciones, y que ya alcanza, si no el estatus, al menos la noción de género independiente” (39). Ramos concuerda con Leibowitz cuando afirma que “la función, o sea mi intención, determina la forma o el género” (40). El autor que decide conscientemente construir un texto dentro de los parámetros de la novela breve, entonces, trabaja con una serie de códigos que el lector (y la industria editorial) también conoce. Que estos códigos pueden subvertirse ni hace falta decirlo, pero como toda subversión ésta también implica la existencia de las reglas que se transgreden (de esto se trata, de hecho, gran parte de la vanguardia, como veremos en el siguiente capítulo). Al igual que Villoro, Ramos provee una atractiva metáfora que busca ilustrar el género en cuestión: la novela breve, dice, es “la representación de un camino de veredas entrecruzadas por las que es posible transitar sin extraviar la ruta” (48). Partiendo de esta imagen, veo al lector de novelas breves como un caminante que atraviesa una ciudad de calles laberínticas, en la que sin embargo existen dos diagonales que siempre llevan al centro. El lector de novelas, en cambio, es aquel que tiene tiempo para perderse (en el sentido positivo del término) en los pasajes del laberinto.

Ramos incluye, además, una lista de características que no ve como mandamientos de la novela breve, pero sí como propiedades de las novelas breves que él mismo ha producido. Cito las características de Ramos:

1. Un relato vertebrado sobre una sola línea argumental. Por lo tanto con un protagonista, aunque pueda haber más.

¹¹ Originalmente, conferencia de clausura del Coloquio Internacional Panorama de la Novela Corta en México (1872-1922), impartida el 8 de octubre de 2009 en el aula magna del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

2. Su argumento, como en el caso del cuento, puede resumirse en breves líneas.
3. El argumento no está obligado a una continuidad de orden causal.
4. Se detiene en la construcción de atmósfera; aunque no lo hace de manera tan enfática comparado con la construcción del o de los protagonistas.
5. Enfatiza la construcción psicológica del protagonista.
6. Digresiones premeditadas y con función específica.
7. El argumento permite y hasta sugiere el formato por capítulos o trozos separados por blancos tipográficos.
8. No exige lectura ininterrumpida. El formato por capítulos invita a suspenderla a placer sin que la interrupción atente contra el interés del lector o contra la unidad de efecto.
9. No busca la tensión y velocidad del cuento, sino la densidad y volumen de la novela.
10. Tiene tantas páginas como sean necesarias y tan pocas como sean suficientes para construir e interrelacionar las tres imprescindibles instancias del contenido.
11. Es una oferta de lectura independiente ya sea como libro o como parte de una colección. (47-48)

Me parecen particularmente dignos de rescatar los puntos 3 y 4. La posibilidad de transgredir el orden causal amplía los horizontes del género y permite la consideración de relatos quedan fuera del limitado catálogo de Springer. La construcción de una atmósfera también suele ser un elemento clave en la novela breve: piénsese en el entorno

fantasmagórico de *Aura*, en el caluroso pueblito de *El coronel no tiene quien le escriba*, en la alucinante isla de *La invención de Morel*, en el árido Comala de *Pedro Páramo*. Si leer una novela es explorar una casa de varias habitaciones en la que viven personas de diferentes edades, temperamentos, gustos, ocupaciones, etc., leer una novela breve equivale a permanecer en una de esas habitaciones por un rato, asimilando el entorno en todos los detalles que lo componen y —lo que es más importante— que le dan el aire particular que lo caracteriza.

Algunas de las características mencionadas por Ramos, sin embargo, están sujetas a debate y puede que, como el autor aclara, sean más aplicables a los textos de Ramos que a la novela breve en general. Tomemos por ejemplo la posibilidad de resumir el argumento de la novela breve en pocas líneas: esto puede ser cierto de *El perseguidor*, pero no lo es de *Cómo me hice monja*, que posee una trama de grandes ramificaciones. ¿De qué clase de resumen estamos hablando?, cabe preguntarse además, ¿de un resumen general o de uno detallado? Si se trata de la primera posibilidad, para el caso, el primer volumen de *Don Quijote* puede resumirse en una oración. Se trata en el mejor de los casos, de una característica ambigua e imprecisa. El punto 8, por su parte, que se refiere a la posibilidad de interrumpir la lectura, también puede aplicarse a una novela propiamente dicha, que también suele estar dividida en capítulos. El punto 5 describe a la perfección un texto como *El túnel*, pero no puede aplicarse a ninguna novela breve de Aira, autor que ha declarado varias veces que sus personajes no son más que muñecos, excusas que ponen en movimiento la trama, el elemento predominante de todo texto airano. Como se puede ver, y como el mismo Ramos sugiere antes de enumerar las características mencionadas, el género de la novela breve es un animal difícil de enjaular, y cuanto más categóricos son los críticos o los autores al

respecto, más se adentran y se pierden en el terreno de las generalizaciones. Esto no significa, sin embargo, que la novela breve es un género totalmente abierto en el que todo vale; como veremos, las teorías y poéticas formuladas por todos estos autores, tomadas en conjunto, nos permiten establecer un marco teórico que puede aplicarse a este género sin reducirlo a algo trivial ni ampliarlo más allá de sus fronteras.

Finalmente, es necesario explorar un punto importante que los críticos literarios y los autores de novelas breves suelen omitir en la discusión: el final del relato en este género. Ya hemos establecido que no se trata de un final sorpresivo como el del cuento cortazariano, pero esto no implica el polo opuesto, un final abierto en el sentido estricto del término. ¿Cuándo termina, entonces, una novela breve? Es una cuestión clave, ya que como afirma Luis Arturo Ramos, en este género el tamaño —es decir, la extensión— sí importa (39). Anadeli Bencomo observa que ante los finales conclusivos del cuento y de la novela propiamente dicha, la novela breve ofrece un final sugerente, que no debe confundirse con el final abierto (“Villoro” 310-311). Al restar énfasis al final, la novela breve invita a la lectura entre líneas y a la relectura, que Bencomo considera particularmente provechosa dentro de este género:

La relectura de un cuento difícilmente revive el efecto sorpresivo que se obtiene en la lectura original, la relectura de una novela [...] generalmente se convierte en ejercicio confirmatorio de gustos o intuiciones lectoras. En cambio, en el caso de la novela corta la relectura más que agotar el carácter sugerente del texto lo mantiene vivo, poniendo en evidencia la maestría de un género que no se escribe agotando su capacidad evocativa, sino provocándola a partir de su particular cadencia narrativa. (“Villoro” 311)

Una vez más, la novela breve ofrece una *via media* a las propuestas del cuento y de la novela: ni final abrupto ni final abierto, sino un final que apunta al texto que acaba de leerse. Según Piglia, se trata de un final desplazado, que no coincide, como ocurre en el cuento, con el final mismo de la historia (“Secreto” 204). La mayoría de las novelas breves provocan con sus finales un sentimiento simultáneo de clausura y continuación. Tomemos el excelente ejemplo de *El coronel no tiene quien le escriba*. Una vez que el coronel dice “mierda”, el relato está acabado; agregarle siquiera una oración atentaría contra la efectividad del final. ¿Qué ocurre, por otra parte, con la historia que se relata? La espera del coronel puede continuar, dilatarse tal vez hasta la muerte del personaje. Lo mismo ocurre con las situaciones —recordemos siempre que la novela breve es el género de la *situación*— de los protagonistas de *El pozo* y de *El túnel*. Podemos decir, entonces, que en la novela breve el *relato* acaba, mientras que la *historia* puede continuar: en esto consiste el final sugerente recién mencionado. Lejos de producir ambivalencia, el cierre y la apertura simultáneos de la novela breve dan riqueza a estos textos, cuya relectura permite apreciar con más profundidad su complejidad temática.

Para recapitular, considero que la manera más efectiva de establecer si un texto pertenece o no al género de la novela breve es prestando atención a la estructura del relato. La presencia de una estructura repetitiva, entonces, es el elemento más característico de este género y a la vez el menos difícil de percibir. La primera instancia de reexaminación¹², por

¹² Leibowitz establece una diferencia entre el concepto del “turning point” (noción que Ludwig Tieck aplicó erróneamente a la novela breve) y lo que ella denomina, de manera algo pedestre, el “novella turning point” (76-80). El primero (que es nada menos que el famoso “punto culminante” de la pirámide de Freytag) es sorpresivo y marca un cambio de dirección en la trama; el segundo, en cambio, es sutil y marca el comienzo de la reexaminación propia del género de la novela breve. Leibowitz observa que el punto culminante tradicional, es decir, el que hace inevitable la resolución de la trama, no es útil a la hora de estudiar la novela breve porque esta estructura no es exclusiva del género, sino que también está presente en varias novelas y en numerosos cuentos. El punto culminante de la novela breve, en contraste, no se da hacia el final del relato ni marca el

lo tanto, es el guiño mediante el cual el autor hace saber al lector que el texto que éste tiene en las manos pertenece a este género en particular, lo cual a la vez genera una serie de expectativas en cuanto al desarrollo del relato. El doble propósito de intensidad y expansión, asimismo, permite diferenciar a la novela breve del cuento, el género con el que se la suele confundir más a menudo. Sin desechar por completo la trama, la novela breve tiende a enfocarse en la situación, y en vez de recurrir a la sorpresa o al desarrollo extensivo, alcanza su propósito a través de la sugerencia y la alusión, dejando que el lector transite a su criterio los caminos sugeridos por el relato. No existen pasos a seguir para escribir una novela breve, de la misma manera que los mismos no existen para ningún otro género. Es posible, sin embargo, enumerar una serie de conceptos relacionados con este género en contraste con el cuento y la novela. El siguiente cuadro sintetiza la información que hemos discutido para ilustrar y colocar en un contexto genérico las tendencias de la novela breve:

<u>Cuento</u>	<u>Novela breve</u>	<u>Novela</u>
Sorpresa	Explicación	Ampliación
Revelación	Sugerencia/alusión	Desarrollo
Trama/anécdota	Situación	Personajes
Presentación	Reexaminación	Series de eventos
Ritmo tajante	Tensión paulatina	Ritmo lento
Limitación	< ambas >	Extensión
Microcosmos	< ambas >	Macrocosmos

La consideración de este marco de lectura a una obra en particular nos permite apreciarla dentro del género al que pertenece y compararla con obras similares —ya sea en lo que

comienzo de la resolución del conflicto; al contrario, es necesario que aparezca cerca del comienzo, como indicador del género.

respecta al tema, a la situación, a los personajes, etc.— pertenecientes a los otros dos géneros literarios de la prosa de ficción. Más que axiomas de la novela breve, estos conceptos son reglas que como tales admiten excepciones pero que no por eso dejan de constituir una norma. Los géneros literarios no son estáticos, sino que los autores constantemente los renuevan y modifican en su búsqueda de nuevas formas de expresión. Presento este marco, entonces, dentro de aquel concepto de la familia de textos que exploré al principio de este capítulo, como una manera de reconocer similitudes y clasificar obras de acuerdo a las mismas.

Capítulo 2: La estirpe de Macedonio – la novela breve neovanguardista

El primer paso a la hora de abordar el tema general de las vanguardias artísticas es delimitar los terrenos de este vasto campo de estudio. Para mis propósitos, considero la existencia de dos movimientos principales: uno de carácter histórico y otro de carácter estilístico. Los términos vanguardia histórica y antigua vanguardia, en primer lugar, designan a la serie de movimientos artísticos innovadores (dadaísmo, surrealismo, etc.) que surgieron en Europa entre 1914 y 1940 (Bustos Fernández 13). La neovanguardia (o nueva vanguardia, o vanguardia posmodernista), por otro lado, consiste en una corriente artística que emplea las técnicas estilísticas que pusiera en práctica la vanguardia histórica. En este trabajo me ocupo exclusivamente de novelas breves neovanguardistas, pero es imposible alcanzar una apreciación válida de estos textos sin un entendimiento de las mecánicas y poéticas de la vanguardia histórica. En este capítulo exploro dichas mecánicas y poéticas y las maneras en que la neovanguardia ha empleado las técnicas vanguardistas en el ámbito de la novela breve en el Cono Sur. Los propósitos narrativos de la narrativa neovanguardista se avienen a los parámetros de la novela breve, razón por la cual esta clase de relatos tienden a expresarse dentro de este género literario.

Transgresión, anarquía, ruptura e irracionalidad son nociones que vienen a la mente cuando se habla de la vanguardia. Es lugar común considerar a la vanguardia desde la óptica de una teoría edípica del desarrollo de las corrientes literarias, como la que expone Harold Bloom en *The Anxiety of Influence* (1973), hasta tal punto que suele verse a la vanguardia como el movimiento parricida por excelencia, cuyo único móvil es la destrucción total de toda expresión artística anterior y la abolición de toda regla que busque limitar a la imaginación. El rechazo de las reglas existentes, sin embargo, no implica una falta total de

parámetros, ya que todo movimiento artístico los posee. Como observa Alain Robbe-Grillet en *For a New Novel* (1963), “A new form will always seem more or less an absence of any form at all, since it is unconsciously judged by reference to the consecrated forms” (17). La violación sistemática de las reglas implica el conocimiento de las mismas, y dicha transgresión acaba convirtiéndose en sí en un nuevo conjunto de reglas. La noción de ruptura, por otro lado, no es suficiente para caracterizar a la vanguardia, ya que como afirma Octavio Paz en las primeras páginas de *Los hijos del limo* (1974), la ruptura en la expresión artística es una tradición que se remonta a la época del romanticismo (18). ¿En qué consiste, entonces, la vanguardia literaria?, ¿qué clase de ruptura predicaba y cómo se diferencia ésta de las rupturas efectuadas por el romanticismo y el simbolismo?, finalmente, si la vanguardia como movimiento artístico ya pertenece a la Historia, ¿en qué consiste la neovanguardia y cómo se relaciona ésta con su antepasado?

En uno de los estudios más reconocidos sobre la vanguardia, *Theory of the Avant-Garde* (1974), Peter Bürger establece con claridad la diferencia entre la ruptura efectuada por la vanguardia y las rupturas artísticas que tuvieron lugar anteriormente. El trabajo de Bürger se apoya en la doble tesis de que (1) la vanguardia hizo reconocibles por primera vez ciertas categorías generales de la obra de arte, y (2) con la vanguardia el subsistema social que es el arte entra en la etapa de la autocrítica (19-22). Como vimos en el primer capítulo de este trabajo, Leibowitz se refiere al propósito narrativo de un texto, es decir, el efecto que el texto busca producir en el lector, como factor determinante de su género; Bürger también enfatiza la importancia de dicho propósito al considerar al proceso creativo como “a process of rational choice between various techniques, the choice being made with reference to the *effect* that is to be attained” (17, con énfasis añadido). Aunque todos los autores emplean una

serie de medios artísticos, Bürger afirma que la vanguardia es el primer movimiento artístico que reconoce a estos medios artísticos como tales. “That the various techniques and procedures can be recognized as artistic means”, observa Bürger, “has been possible only since the historical avant-garde movements. [...] In the historical avant-garde movements [...] the totality of artistic means becomes available as means” (18). En pocas palabras, Bürger observa que a diferencia de los movimientos artísticos precedentes, la vanguardia no desarrolló un “estilo”¹³ sino que empleó los medios artísticos exclusivamente como tales: los medios se imponen ante el contenido. En cuanto a la segunda parte de la tesis de Bürger, el afán vanguardista de trascender el presente se expresó de dos maneras. En primer lugar, los vanguardistas dirigieron la mirada hacia el futuro, actitud que Octavio Paz relaciona con la crisis de la sociedad cristiana: la modernidad colocó su esperanza en el sitio donde anteriormente se encontraba el Juicio Final (52-53). En segundo lugar, se puso en funcionamiento una crítica del presente, es decir una autocrítica, y es en este aspecto que la ruptura de la vanguardia difiere de aquellas de los movimientos artísticos anteriores: mientras que otros movimientos habían criticado a sus predecesores, la vanguardia efectuó por primera vez en la historia una crítica del arte como institución (Bürger 22). Los vanguardistas pretendían devolver al arte su valor práctico en la vida del ser humano, es decir, llevar a cabo la re-uniión de arte y vida. Así lo expresa Vicente Huidobro, el poeta

¹³ En *Five Faces of Modernity* (1977), Matei Calinescu expresa una visión diferente a la de Bürger en este aspecto al afirmar que la vanguardia “does not announce one style or another; it is in itself a style, or better and anti-style” (119). Estoy de acuerdo con la afirmación de Calinescu si se entiende por “estilo” la manera de expresar un mensaje. Las “técnicas”, es decir los procedimientos, vanguardistas tienen la particularidad de que se presentan explícitamente como medios artísticos, apuntando así a la artificialidad del arte como institución y a la necesidad de re-unir arte y vida. De ahí el término “anti-estilo” que emplea Calinescu. La clave de los movimientos artísticos suele encontrarse en la postura de enunciación, es decir, en la intención. El llamado *modernism*, por ejemplo, tiene en común con la vanguardia la utilización de ciertas técnicas y la visión de éstas como medios artísticos, pero las intenciones de estos movimientos difieren: la vanguardia buscaba aproximar el arte a la vida (a través de la autocrítica del arte), mientras que el *modernism* defendía la autonomía del arte. A través de este ejemplo vemos cómo la intención artística —el efecto que pretende lograrse, elemento cuya importancia enfatizan tanto Bürger como Leibowitz— establece la diferencia.

vanguardista por excelencia de la región del Cono Sur: “Debemos llenar la vida de Poesía, infiltrar la Poesía en todos lados, hacer que el planeta Tierra esté cruzado de Poesía por todas partes. Que cuando nos miren de Marte vean largos canales de Poesía que atraviesan la Tierra” (45). Existía, sin embargo, una contradicción en la intención vanguardista: si el arte volvía a formar parte de lo que Bürger denomina la “praxis de la vida”, perdería junto con la distancia la capacidad de criticar la realidad (Bürger 50). En esta contradicción se encuentran las semillas del “fracaso” de la vanguardia. Como bien afirma Matei Calinescu, la vanguardia murió porque su valor artístico fue reconocido por la misma clase social cuyos valores la vanguardia tanto despreciaba, y lo que alguna vez fue ofensivo e insultante se convirtió simplemente en divertido (120-121). La sociedad burguesa primero trivializó y luego comercializó a la vanguardia, cuyas obras han sido absorbidas por el arte institucionalizado. “Art and antiart [...] have merged”, dice Calinescu (148). La vanguardia perduraría en la forma de una serie de técnicas, es decir, como método pero no como propósito. En las palabras de Bürger, “[t]he neo-avant-garde institutionalizes the *avant-garde as art* and thus negates [...] the avant-gardiste intention of returning art to the praxis of life” (58).

La neovanguardia, entonces, emplea las técnicas de la vanguardia con un fin puramente artístico y/o estilístico, excluyendo el elemento de protesta contra la institución del arte. Christopher Butler estudia este fenómeno en *After the Wake: An Essay on the Contemporary Avant-Garde* (1980) tomando como punto de partida la publicación de *Finnegans Wake*, de James Joyce, en 1939. La elección es muy pertinente: aunque se trata de uno de los clásicos menos leídos —muchos lo han llamado ilegible— de la literatura occidental, *Finnegans Wake* abrió un sinnúmero de caminos que autores venideros

explorarían más a fondo. Se trata de una obra consciente de sí misma (*self-conscious*, en inglés), en la que el protagonista es la escritura misma. En este sentido, *Finnegans Wake* profetiza la futura popularidad de la metaficción, que llegaría a convertirse en un lugar común hacia finales del siglo XX. Ya Robbe-Grillet comentaba acerca de sus novelas que si bien algunas de ellas (*Las gomas* y *El mirón*, de 1953 y 1955 respectivamente) relatan una historia, el “movimiento de la escritura” supera en relevancia a cualquier trama (citado en Butler 14). Menciono a Robbe-Grillet porque Butler basa su estudio de la neovanguardia literaria principalmente en el movimiento del *nouveau roman*. Este movimiento encarna sólo unas pocas expresiones del posmodernismo literario, pero un vistazo a la poética del *nouveau roman* permite establecer el vínculo que une a la vanguardia con la neovanguardia.

En *For a New Novel*, Robbe-Grillet discute una serie de lo que él considera “nociones obsoletas” del análisis literario; éstas son las nociones de personaje, historia, compromiso y, en conjunto, forma y contenido. En lo que respecta al personaje, Robbe-Grillet lo ve como algo del pasado puesto que los personajes de la novela tradicional se han convertido en meras marionetas, y enfatiza la necesidad de una literatura menos antropocéntrica (28-29). En lo tocante a la trama, Robbe-Grillet resta importancia a la historia: hoy en día, dice Robbe-Grillet, es estrictamente imposible contar una historia, ya que el simple hecho de hacerlo impone la obsoleta imagen de un universo coherente e inteligible (32-33). En cuanto a la noción de compromiso, éste debe ser, para Robbe-Grillet, de orden lingüístico: “[i]nstead of being of a political nature, commitment is, for the writer, the full awareness of the present problems of his own language, the conviction of their extreme importance, the desire to solve them *from within*” (41). Forma y contenido, finalmente, son conceptos que hacen de la novela un medio para alcanzar un fin, un conjunto

de palabras que busca transmitir un mensaje. El *nouveau roman* propuso la práctica de la literatura como un fin: el arte, dice Robbe-Grillet, sólo se expresa a sí mismo, y el escritor genuino no tiene nada que decir, sino que tiene una determinada manera de hablar (45). Repito: estos parámetros no resumen el posmodernismo literario ni mucho menos, pero como veremos a continuación constituyen un punto de partida para el entendimiento de la mecánica de la neovanguardia.

La vanguardia buscó destruir los ídolos de la narrativa burguesa: la puntuación precisa, la estructura lineal, el personaje verosímil, etc. El texto que suele utilizarse como ejemplo de esta corriente es *Nadja* (1928), novela breve de André Breton que exhibe una estructura libre e incluye meditaciones sobre la poética y la cosmovisión surrealista.

Anterior a ésta es *Gestas y opiniones del doctor Faustroll, patafísico* (1911), novela breve póstuma de Alfred Jarry en la que predominan el pastiche, la pluralidad de discursos y la sucesión no lineal de eventos. Si nos trasladamos al ámbito latinoamericano, encontramos dos ejemplos magistrales de la novela breve vanguardista: *La señorita Etcétera* (1922), de Arqueles Vela, que precede al texto de Breton, y *La casa de cartón* (1928), de Martín Adán¹⁴. En el Río de la Plata, como señala Julio Prieto, la vanguardia se expresa de manera relativamente conservadora (24). Beatriz Sarlo sugiere que en el caso de la Argentina este fenómeno se debe a la rápida urbanización que experimentó Buenos Aires, cuya población se duplicó en menos de un cuarto de siglo, entre 1914 y 1936 (17). La necesidad de acomodar a la gran cantidad de ciudadanos y de inmigrantes que llegaron al país en aquella época provocó la aceleración de los procesos de urbanización, como la instalación del

¹⁴ En *Before the Boom* (2001), Elizabeth Coonrod Martínez analiza estas dos novelas breves junto con las novelas *Los siete locos*, de Roberto Arlt, y *Débora*, del ecuatoriano Pablo Palacio. El trabajo de Martínez busca dar crédito a estas obras que no han recibido la atención crítica que merecen pero que con su carácter innovador ampliaron las posibilidades de la novela latinoamericana y abrieron el camino para la generación del boom.

alumbrado eléctrico y del sistema de tranvías (Sarlo 16). Como resultado, la modernidad se manifestó de forma abrumadora en Buenos Aires: lo tradicional y lo nuevo se encontraron de repente ocupando un mismo espacio. En la literatura, el conflicto entre tradición y modernidad cobraría la forma de una vanguardia moderada, en la que conviven elementos tradicionales y cierto grado de experimentación. En efecto, Sarlo ve a la cultura argentina “como *cultura de mezcla*, donde coexisten elementos defensivos y residuales junto a los programas renovadores” y describe a la Buenos Aires de la modernidad como una ciudad “tensionada por lo nuevo, aunque también se lamentara el curso irreparable de los cambios” (28-29). Esta vacilación se expresa en la literatura a través de cierta cautela en el uso de técnicas radicales. En la narrativa, el “conservadurismo estético” (palabra que utiliza Julio Prieto) de *El juguete rabioso* (1926) y *Los siete locos* (1929)¹⁵ resulta evidente cuando se compara a estas novelas con *La señorita Etcétera* y *La casa de cartón*, las cuales como ya se dijo son novelas breves, género del que la vanguardia histórica del Cono Sur no dejó ejemplos. Piénsese, sin embargo, en el *Museo de la Novela de la Eterna* (publicada en 1967), de Macedonio Fernández, con su serie de prólogos más larga que la “novela en sí”, su afán anti-realista, su enfoque en el proceso de escritura. Se trata de la apuesta más radical de la vanguardia narrativa del Cono Sur, aunque dada su larga gestación constituye también un puente entre aquella y la neovanguardia. Como menciona Fernando Rodríguez Lafuente, el *Museo* se anticipa en cierto modo al *nouveau roman* y a su anti-novela (Fernández 38). Los experimentos radicales de Macedonio Fernández constituyen la excepción a la regla dentro de la relativamente moderada vanguardia del Cono Sur.

¹⁵ Arlt no deja de ser vanguardista, pero sus relatos no exhiben la experimentación radical que opera en las novelas breves recién mencionadas en lo que concierne, por ejemplo, a la presentación de la historia o al movimiento del discurso.

Si la vanguardia destruyó unos cuantos ídolos del arte institucionalizado, la neovanguardia buscaría destruir los ídolos restantes y llevar las propuestas de aquel movimiento histórico un poco más lejos, escribiendo novelas sin personajes, sin una trama propiamente dicha, sin compromiso político; novelas metanarrativas, conscientes de sí mismas, en las que el proceso de escritura juega un papel protagónico. El *nouveau roman* fue sólo una de las tantas expresiones del posmodernismo; la apuesta extrema de sus novelas¹⁶ lo hizo un tanto inaccesible, y la anti-novela que predicara Robbe-Grillet no llegó a triunfar del todo¹⁷, pero no cabe duda de que las técnicas empleadas por este movimiento siguen vigentes en la narrativa posmoderna. Butler destaca de entre las características de la neovanguardia el papel crucial que juega la teoría en este tipo de narrativas. Ya no se espera de la novela, además, que proporcione información sobre el mundo y la humanidad, ya que para eso están la psicología, la sociología y los medios: “[t]he central notion is that of a text whose own methods of composition are designed to test and indeed break previously accepted codes of communication, rather than to assert any stable relationship of the text to the external (or fictional) world” (Butler 41). En la era posmoderna, la literatura no habla necesariamente de la vida o de otros referentes extratextuales, pues buena parte de las novelas hablan de la literatura misma. Tengamos por ejemplos a *El libro vacío* (1958), de Josefina Vicens, escritura sobre la imposibilidad de escribir, y a *Farabeuf o la crónica de un*

¹⁶ Me refiero a la obra de Alain Robbe-Grillet y a la de Nathalie Sarraute, pero en particular a la narrativa de Samuel Beckett, en la que la trama desaparece por completo, la palabra es la no-palabra y tanto el discurso como los personajes se encuentran en proceso de desintegración. La trilogía compuesta por *Molloy* (1951), *Malone muere* (1951) y *El innombrable* (1953) constituye el ejemplo más extremo de *nouveau roman*. Sin embargo, como es sabido, otros autores relacionados con este movimiento (Marguerite Duras, Claude Simon) produjeron obras menos radicales que mantenían vínculos con las generaciones anteriores. La influencia de Faulkner en Simon, por ejemplo, es patente.

¹⁷ Para bien o para mal, la novela “tradicional” no ha muerto. El *bestseller* se ha convertido en un género en sí mismo, y los concursos literarios siguen premiando narrativas lineales como la entretenida y comercial *Crímenes imperceptibles* (2003), novela policial de Guillermo Martínez que obtuvo el Premio Planeta Argentina.

instante (1965), de Salvador Elizondo, ejemplo magistral del género de la novela breve, en la que la trama es reemplazada por la técnica del *montage* y cuyo relato gira en torno a un objeto no literario, la horripilante fotografía de un suplicio. En ambos textos el protagonista es la escritura y los elementos tradicionales de la narrativa se tornan prescindibles: en el primer ejemplo, la trama es desplazada por eventos cotidianos que separan las meditaciones del narrador, quien niega la escritura a través de la escritura, mientras que en el caso de *Farabeuf*, el evento —es decir, la tortura, el “instante” al que alude el título— eclipsa a los personajes, los cuales se relacionan no al nivel de la interacción como suele suceder en las narrativas tradicionales, sino al nivel de la afinidad temática¹⁸. Otro ejemplo de novela breve neovanguardista es *Amberes* (1980, publicada en 2002), de Roberto Bolaño, en la que la fragmentación produce inicialmente una sensación de caos; la escritura es libre, los personajes entran y salen de escena, las imágenes y las voces se acumulan. El lector tiene en sus manos las piezas de un rompecabezas sin armar, y sólo resta dejarse llevar por la escritura, confiar en el (des)orden del relato como quien conecta los puntos sin saber qué figura aparecerá al final.

Ahora bien, ¿por qué propende la narrativa neovanguardista a encontrar su expresión más eficaz en el género de la novela breve? Hemos aludido a *La señorita Etcétera*, *La casa de cartón*, *Gestas y opiniones del doctor Faustroll*, *patafísico* y *Nadja* como ejemplos de la novela breve vanguardista, relatos que si se comparan con la novela tradicional se destacan por su falta de trama y por la ausencia en ellos de una caracterización verosímil de los

¹⁸ *Farabeuf* funciona en tres espacios temporales alternados: varios años separan el instante del suplicio, la exposición del doctor Farabeuf sobre el mismo evento, y la unión de dos amantes que encuentran en un periódico viejo la fotografía de la tortura. Tanto el doctor Farabeuf como los amantes interpretan el hecho que han visto, en persona en el primer caso y a través de una fotografía en el segundo. De esta manera, los personajes son subordinados al “instante” en torno al cual gira el relato. La interpretación y reinterpretación del ritual logran el efecto de intensidad y expansión propio de la novela breve.

personajes. Uno de los rasgos sobresalientes de la narrativa de las vanguardias es que la misma prescinde de la exposición de la novela tradicional, que llegó a convertirse en una fórmula. Las narrativas vanguardistas, como se señaló anteriormente, rechazan la verosimilitud de los personajes y el desarrollo de una trama coherente. Desechados estos elementos, el texto puede enfocarse en la escritura misma: ya no es necesario dedicar páginas y páginas a la descripción física y psicológica de personajes o al desarrollo paulatino de los hechos para que el desenlace no resulte precipitado. La narrativa experimental, por otro lado, busca captar la atención del lector a través de técnicas innovadoras que se convierten en el hilo primordial del relato, técnicas cuya repetición y acumulación resultaría en la pérdida de la intensidad. La novela breve es un género óptimo para el relato neovanguardista ya que éste no prioriza el desarrollo de trama ni de personajes, y al mismo tiempo corre el peligro de volverse denso y aburrir al lector a medida que aumenta su extensión.

Teniendo en cuenta las consideraciones generales precedentes, podemos hablar concretamente de cinco características principales de la novela breve neovanguardista: (1) experimentación discursiva, (2) metaficción, (3) intertextualidad y/o plagio, (4) pastiche y (5) deriva. En este capítulo exploro novelas breves escritas por autores argentinos entre 1969 y 2002. Me aproximo a la obra de cada uno de estos autores desde la perspectiva de uno o dos de los cinco conceptos recién mencionados, aunque todos ellos caracterizan a las obras que se ubican dentro de la corriente que nos ocupa en este capítulo.

Se destaca el uso de técnicas vanguardistas en la narrativa posmoderna de la Argentina, tal vez porque, como ya he sugerido, en este país la narrativa vanguardista propiamente dicha no aprovechó al máximo la libertad estilística conquistada por los

movimientos de vanguardia que surgieron en Europa; recordemos que el texto fundamental de este movimiento es el *Museo de la Novela de la Eterna*, el cual por lo demás es verdaderamente atípico y difícil de contextualizar puesto que su autor lo produjo y editó a lo largo de tres décadas. La influencia de Macedonio está presente en la obra de los cuatro escritores que estudio en este capítulo, autores que constituyen “la estirpe de Macedonio”. Veamos entonces las diferentes maneras en que la narrativa neovanguardista asume la forma de la novela breve.

Lamborghini: experimentos discursivos

La obra narrativa de Osvaldo Lamborghini (1940-1985) presenta un desafío para el lector en dos sentidos: desde el punto de vista estilístico en primer lugar, ya que se trata de una obra que en ocasiones excede los límites de la coherencia y la inteligibilidad, y también a causa de la temática grotesca y obscena con la que suele trabajar el autor. Hoy en día, la obra completa de Lamborghini —compilada por su amigo y discípulo César Aira— consiste en dos volúmenes que recogen sus novelas y cuentos, un volumen de poesía y un tercer tomo que contiene la novela *Tadeys*; en vida, el autor publicó únicamente tres libros: *Poemas* y las novelas breves *El fiord* y *Sebregondi retrocede*. La fama de Lamborghini es, por lo tanto, póstuma, y el valor de muchas de sus páginas inéditas es por lo menos cuestionable. Es necesario recordar que el mito Lamborghini es principalmente una creación de César Aira, quien, como observa Julio Premat, compila una serie de textos para “hacer al autor” y establecerlo como un predecesor, el “antepasado posible de una nueva vanguardia” (149). De esta manera, las obras compiladas de Lamborghini no sólo rescatan del olvido a un autor *underground*, sino que al mismo tiempo dan autoridad a la obra de Aira como

continuación de una tradición que no es la de Soriano ni la de Arlt¹⁹, a través de un proceso invertido mediante el cual el padre debe su existencia al hijo. A pesar de las publicaciones, sin embargo, las obras de Lamborghini que reciben mayor atención por parte de la crítica son las que el autor publicó en vida. Para nuestros propósitos, *El fiord* y *Sebregondi retrocede* son textos claves, ya que ilustran óptimamente un elemento clave de la novela breve neovanguardista: la experimentación discursiva, que apunta al papel protagónico de la escritura en esta clase de narrativas.

Publicado en 1969 y según el autor escrito entre octubre de 1966 y marzo de 1967, *El fiord* es un texto particularmente breve, de menos de treinta páginas en su primera edición. El relato consiste en veinticinco apartados que también son párrafos. La división en apartados (o capítulos en el caso de textos más extensos) es un rasgo característico de la novela breve, que a menudo se construye con pequeños bloques. Esta forma de presentar el relato es propicia a la repetición y reexaminación que la novela breve emplea para lograr su propósito de intensidad. El lector siente que, más que ver una película (cortometraje en el caso del cuento, largometraje en el de la novela), observa una serie de diapositivas, cada una de las cuales presenta una imagen autónoma pero que es a la vez una visión parcial de un todo. La autonomía de cada uno de estos breves pasajes, al conferir intensidad al relato por medio de una estructura repetitiva, es un motivo para clasificar a *El fiord* como novela breve en vez de cuento. La situación que se narra en *El fiord*, por otra parte, es sencilla: un grupo de personajes asiste a un parto que se produce en un contexto de sadismo, violación,

¹⁹ Bolaño habla de tres puntos de referencia de la literatura argentina actual, cada uno representado por un escritor principal: Osvaldo Soriano, Roberto Arlt (y Ricardo Piglia) y Osvaldo Lamborghini. Para describir la situación de la literatura argentina actual, Bolaño emplea la siguiente metáfora: “Si Arlt [...] es el sótano de la casa que es la literatura argentina, y Soriano es un jarrón en la habitación de invitados, Lamborghini es una cajita que está puesta sobre una alacena en el sótano. Una cajita de cartón, pequeña, con la superficie llena de polvo. Ahora bien, si uno abre la cajita lo que encuentra en su interior es el infierno” (*Paréntesis* 28-29).

tortura y finalmente canibalismo. Al sentido literal de esta novela breve se agrega además una dimensión alegórica, según la cual *El fiord* constituye un texto político. Veamos entonces cómo funcionan estos elementos en el marco de la novela breve.

El fiord comienza *in medias res*, en una situación de tensión: Carla Greta Terón está a punto de dar a luz, pero se trata de un parto difícil en el que el hijo hace el amague de nacer sólo para retroceder en cuanto su cabeza asoma al mundo. La primera oración del texto es una pregunta en la que se menciona que Carla suelta alaridos, se arranca los pelos y golpea las nalgas contra el colchón (Lamborghini 9). Desde el comienzo el narrador, que también es uno de los personajes, pone al lector en una situación de urgencia, cuya intensidad aumentará paulatinamente a lo largo del relato. El punto culminante de la novela breve (“novella turning point”) del que habla Leibowitz se hace evidente desde el segundo apartado de *El fiord*, cuando El Loco Rodríguez, padre de la criatura que está por nacer, golpea a su esposa en pleno parto, rompiéndole los dientes (Lamborghini 10). En los dos apartados siguientes, El Loco da latigazos a Carla y la somete a una violación mientras golpea su cabeza contra el respaldo de la cama, y a todo esto el hijo aún no ha nacido. En el quinto apartado, el Loco viola al narrador; en el octavo, da una patada a Sebas, un personaje escuálido al que los demás niegan la comida y el sexo, cuando éste intenta acariciarle las nalgas; en el decimotercero, hunde la cabeza de Sebas en el inodoro y tira la cadena. De esta manera, la estructura repetitiva se presenta en *El fiord* a través de los *leitmotifs* de la violencia y el sexo, que se encuentran amalgamados hasta tal punto que es imposible individualizarlos. Cada instancia de violencia/sexo en *El fiord* es más intensa que la anterior, y la acumulación de estos episodios produce en el lector un efecto abrumador. No cabe duda de que *El fiord* es un relato horripilante, pero como ejemplo del propósito de intensidad de la

novela breve, es simplemente excelente. El lenguaje a menudo visceral del texto, además, no da respiro al lector pudoroso, aumentando la tensión de una situación de por sí incómoda.

Estructuralmente, el relato no posee un centro, sino que está marcado por dos focos que también contribuyen a su intensidad: el nacimiento del niño Atilio Tancredo Vacán y el asesinato, desmembramiento y castración del Loco, cuyo cuerpo es luego consumido por el resto de los personajes en un desenfrenado festín caníbal. El final, por otro lado, es característico de la novela breve como género. Como se explicó en el primer capítulo, en la mayoría de los casos la novela breve posee un final sugerente, ni abrupto ni abierto. *El fiord* concluye con la imagen de los personajes uniéndose a una manifestación popular: el relato ha terminado, ya que la situación de los personajes no será la misma una vez nacido Atilio y muerto El Loco, pero la historia puede continuar, y el lector puede quedarse con las interrogantes de qué les sucedió a los personajes durante la manifestación y qué fue de sus vidas después. *El fiord* no es un cuento puesto que no emplea el recurso de la revelación, sino que mantiene la situación al nivel de la sugerencia, algo que puede apreciarse en este final tan característico del género.

Eso en cuanto a la intensidad del texto; veamos ahora cómo entra en juego la otra parte del doble propósito de la novela breve, la expansión. Como se dijo anteriormente, *El fiord* puede leerse como una alegoría política²⁰, lectura que John Kraniauskas lleva a cabo en “Porno-Revolution: *El fiord* and the Eva-Peronist State”. Como muchos han observado, las iniciales de Carla Greta Terón apuntan a la CGT, la Confederación General del Trabajo (institución clave durante y después de la época peronista), pero su apellido también permite

²⁰ *El fiord* se diferencia de la mayor parte de la literatura neovanguardista en que no es indiferente a las posturas políticas. Dados los terribles acontecimientos en la Argentina de los 60 y 70, la falta de compromiso político tardaría en manifestarse en la literatura: recién en la obra de Aira encontramos esta particularidad que Robbe-Grillet exigiera de la nueva novela.

verla como una encarnación de Eva Perón (Kraniauskas 149). Aira observa que las iniciales de Atilio Tancredo Vacán son las de Augusto Timoteo Vandor, líder sindicalista que se opuso a Perón (citado en Kraniauskas 148). El Loco es el patriarca, Perón, a quien el narrador se refiere como “nuestro abusivo Dueño y Señor” (Lamborghini 12-13). A través de esta lectura, *El fiord* puede apreciarse como algo más que un relato obsceno:

“Lamborghini’s pornographic assault [...] becomes nothing more than a cautionary tale about the workings of the Peronist imaginary and political desire. A critique of left Peronism, *El fiord* tells us that the figure of “Evita Montonera” [...] holds the General’s authority in place” (Kraniauskas 151). Susana Rosano añade que el texto refleja las preocupaciones de varios autores claves durante la década del 60, como Artaud, Bataille y Freud, cuyo nombre se encuentra oculto en el título de la novela breve (207). En efecto, en *El fiord* están claramente presentes la crueldad, el vínculo entre violencia y sexo, el incesto y la teoría del complejo de Edipo. Mirando hacia el futuro, *El fiord* es también, como indica Rosano, “uno de esos raros momentos en los que la vida copia al arte”, una premonición de la guerra sucia y las torturas llevadas a cabo por los gobiernos militares en la Argentina en la segunda mitad de la década del 70 (206). Esta novela breve, entonces, logra el propósito de expansión a través de la alegoría y la complejidad temática que menciona Leibowitz como característica del género.

En lo que respecta al estilo neovanguardista de *El fiord*, aunque esta novela breve no es el texto más experimental de la neovanguardia argentina —*Sebregondi retrocede* supone, como veremos, una apuesta más radical— el relato no obstante emplea ciertas técnicas que perpetúan la tradición de la vanguardia. Suele verse a Lamborghini como el iniciador de una corriente literaria en la Argentina o como el antepasado directo de Aira (por obra del mismo

Aira), pero es necesario volver la mirada hacia atrás también. Lamborghini no es descendiente de Borges, quién podría dudarlo, pero existen muchos puntos de contacto entre su obra y la del padre de la narrativa vanguardista argentina, Macedonio Fernández. Como señalan Brizuela y Dabove, Macedonio y Lamborghini son los dos escritores póstumos argentinos, y ambos se mostraron reacios a la publicación (13). Ninguno de estos dos escritores sentía la necesidad de publicar, que equivale a decir la necesidad de una Obra que respaldase sus teorías. Julio Premat observa que Lamborghini planeaba una edición de *El fiord* que contuviera veintiún prólogos, gesto que claramente apunta al *Museo de la Novela de la Eterna* (122). Tanto Macedonio como Lamborghini produjeron textos difíciles de clasificar, en los que se mezcla la prosa y la poesía, la teoría y la práctica, negando así las delimitaciones artificiales de la industria editorial: “[n]o hay ‘obra’, ‘libros’, etc., sino que hay gestos, posiciones de escritura” (Premat 143). Recordemos las observaciones de Robbe-Grillet sobre el protagonismo del “movimiento de la escritura” en este tipo de narrativas, elemento del que tanto Macedonio como Lamborghini son conscientes. El lenguaje que Lamborghini emplea en *El fiord* recuerda a Macedonio por el uso de arcaísmos e hipérbaton: “nos refocilábamos”, “ennegreciósele”, “construidos estaban de frágil cristal”. Así como en el *Museo* convivían el lenguaje metafísico y el habla coloquial, en *El fiord* no todo es lenguaje soez, sino que también hay lugar para pasajes líricos: “Alcira le midió la dilatación de la concha con un centímetro de modista, y luego se repajeó con una enorme vela, ella” (Lamborghini 14), y en contraste, tres páginas más adelante, “miraba hacia el fiord y veía, allá, sobre las transparentes aguas, tranquilas y oscuras, estallar pequeños soles crepusculares entre nubes de gases, unos tras otros” (Lamborghini 17). El narrador sorprende al lector tanto con lo obsceno como con lo poético: el propósito es siempre el

mismo, el de mantener alerta al lector con un texto totalmente heterogéneo. Lamborghini persigue ante todo la experimentación discursiva. Los personajes de *El fiord* son, como se dijo anteriormente, representaciones, figuras alegóricas; la historia que se refiere, por otro lado, no constituye una trama sino la reexaminación intensa de una situación. El narrador resta importancia a estos dos elementos para enfatizar la escritura, cuyas técnicas retiran al lector de cualquier *willing suspension of disbelief* que quiera alcanzar.

Es en *Sebregondi retrocede* (1973), sin embargo, donde la experimentación discursiva se manifiesta de manera más rotunda. El relato está compuesto por cuatro partes que a su vez se dividen en apartados, algunos de ellos titulados. La primera parte, titulada “Acopiador aviado, perdido”, es una sucesión de imágenes inconexas, arbitrarias, que convierte a la experimentación discursiva en clave del texto. No se establece de entrada una trama ni un protagonista y ni siquiera se sabe si los personajes a los que se refiere el narrador son siempre los mismos. El lector, por lo tanto, no tiene otra opción que prestar atención a la escritura, a la expresión libre, sin reglas. En este caso, la estructura repetitiva consiste en desviar la atención del lector, impidiéndole que se enfoque en la historia. En cuanto a los personajes, sólo puede decirse que el marqués de Sebregondi actúa como protagonista, pero a éste ni siquiera se lo menciona en la primera parte de la novela breve. El texto comienza, apropiadamente, con la afirmación de que “[l]as partes son algo más que partes. Dejan de ser partes cuando la última ilusión de cosagrande redonda está pinchada. [...] No hay partes” (Lamborghini 29). Más adelante, el narrador dirige la mirada al acto de escribir cuando dice: “Vamos a escribir unas cuantas frases para no entender, siguiendo el hilo, desde el supuesto de entender” (Lamborghini 31). *Sebregondi retrocede*, por lo tanto, es un texto deliberadamente hermético, a diferencia de *El fiord*, en el que el impulso

alegórico demanda una historia inteligible. “Yo no digo, eso se dice”, afirma el narrador, recordando la prosa-protagonista de las novelas de Beckett (y la ya mencionada aseveración de Robbe-Grillet de que el autor no dice nada sino que tiene una determinada manera de hablar). En efecto, Reinaldo Laddaga explora los puntos de contacto entre la obra de Lamborghini y la de Beckett en “La detención de la escritura”, donde se observa que *Sebregondi retrocede* “consiste en algunos jirones de convención narrativa suspendidos en una solución lingüística muy adversa a la narración” (190). Estos jirones, además, se inscriben dentro de distintos discursos. Encontramos, por ejemplo, el discurso de la literatura infantil: “Ramón va a la fábrica. Ramón entiende de modas. Ramón come. Éste es Ramón” (Lamborghini 32). El discurso de la poesía lírica disfrazada de prosa: “Al amparo de la copa el delincuente, bajo ese raro/amparo transparente, reflató los trozos de su carne en mi bebida y yo rocé con los labios esa muerte: después tragué las hilachas cadavéricas, junto con el alcohol embestial medida” (Lamborghini 43). Y por supuesto, el siempre presente discurso de la literatura pornográfica, en los numerosos encuentros homosexuales descritos a lo largo del relato. Resulta extraño que no se haya comparado aún la obra de Lamborghini con la de William Burroughs, no sólo por la temática homosexual presente en casi todas las obras del escritor estadounidense, sino también por la obscenidad repulsiva que rige a *El almuerzo desnudo* (1959) y la catástrofe lingüística que exhiben las novelas de la llamada “trilogía Nova”: *La máquina blanda* (1961), *El ticket que explotó* (1962) y *Nova Express* (1964). La desintegración de la narración es un denominador común entre ambos autores, que además se valieron de la obscenidad y del cambio de discurso para captar la atención del lector. En *Sebregondi retrocede*, estos dos elementos dan continuidad a un texto que, como *El fiord*, no depende de la trama ni de los personajes como hilos conductores del relato. Un texto extenso

de esta índole resultaría simplemente ilegible. No es exageración afirmar que *Sebregondi retrocede* sólo pudo haber sido una novela breve.

La segunda parte de la novela breve, “Borras”, incluye la primera aparición del marqués de Sebregondi, “homosexual activo y cocainómano”, quien llega a Buenos Aires desde el norte de Italia (Lamborghini 45). El narrador lo describe en un lenguaje arcaico digno de novela decimonónica: “Crujiente, sumiso señor de solapas raídas [...] la flor ficticia decaía exhausta, en la enredada sobremesa: así como los anillos de piedras deslucidas ya no enjocaban en sus dedos, el resplandor, el ópalo, el tabaco” (45). Al igual que *El fiord*, *Sebregondi retrocede* muestra la tendencia de la vanguardia argentina a mirar hacia el pasado a la hora de desconcertar con el lenguaje, gesto también presente en la obra de Macedonio y en las novelas de Roberto Arlt. La segunda parte del relato, sin embargo, es más radical que la primera en cuanto a la inteligibilidad de la escritura. Aquí encontramos pasajes prácticamente esquizofrénicos: “Oro. Plegaria. Doloroso. Manos juntas. Plegadas. Ora la una ora la otra. Una por vez, desplegadas. Al plegarse: toda imagen ciega, de ceguera. Loca (madre) amada. Amada, amada. Por. Poe. Por el hijo (locura del hijo) amado. Amado, amado. Me” (49). Y juegos de palabras: “Plan. Planta. Plantea. Planeta. Aneta P. L (51). Viene a la mente el último canto del *Altazor* de Huidobro, en el que el lenguaje se ha desintegrado por completo y los sonidos se han librado de toda inteligibilidad, como en un texto dadaísta.

“El niño proletario”, tercera parte de *Sebregondi retrocede*, se diferencia del resto de las partes de la novela breve en que constituye un relato autónomo y lógico, bastante convencional. Los primeros párrafos están dedicados a establecer el ambiente en el que se mueve el niño proletario, ambiente paródicamente estereotípico: padre alcohólico, madre

prostituta, niño molestado por sus compañeros de clase alta, que luego al convertirse en adulto contrae sífilis y sólo busca propagarla, entonces “se cierra el círculo” (Lamborghini 57). Luego sigue la escena central de esta parte, que recuerda a *El fiord* y a tantas otras páginas de Lamborghini: tres niños burgueses (el narrador entre ellos) arrojan al niño proletario a una zanja, en la cual desfiguran su rostro, lo mutilan, lo violan y finalmente lo ahorcan con un alambre. Se trata nada menos que de una parodia grotesca del naturalismo o del realismo socialista, escrita en un estilo que remeda la literatura documental. Aira señala la relación de este fragmento —y de *El fiord*, por supuesto— con “El matadero”, de Esteban Echeverría (Lamborghini 300-301). La conexión con el resto del texto no se produce al nivel de la historia sino de la experimentación con el lenguaje y los discursos; el narrador apunta, una vez más, al acto de escribir, y los diferentes avatares del lenguaje forjan la estructura repetitiva que caracteriza a la novela breve como género.

Antes de concluir, una palabra acerca de los finales de Lamborghini. Dice Laddaga al respecto:

Cuando se ha concluido un texto de Osvaldo Lamborghini, es difícil decir cuál era la historia que se trataba de contar. Un principio de indefinición [...] opera aquí: el texto se compone de manera que el lector tenga dificultades tal vez irresolubles para aprehenderlo como una totalidad cuyos contornos podría identificar y describir de una manera simple: la línea que rodea idealmente a estos relatos (si eso es lo que son) es muy tortuosa y constantemente se quiebra. (197)

Podría decirse que en *Sebregondi retrocede* el único elemento consistente es la inconsistencia, una de cuyas formas es la ruptura del discurso. Dentro del género de la

novela, esta técnica aburriría, desesperaría, no tendría sentido; ni siquiera Beckett produjo novelas (ni novelas breves) tan radicales como los textos de Lamborghini. Dentro de la novela breve, este autor encuentra un lugar (tal vez el único) en el que pueden desenvolverse libremente sus mutaciones lingüísticas.

Hemos visto, entonces, las maneras en que Lamborghini incursiona en el género de la novela breve. A través de la experimentación discursiva, Lamborghini mantiene al lector a gran distancia de la historia y de los personajes, pero lo obliga a prestar atención al verdadero protagonista: la escritura. Se trata de textos que desafían al lector, lo retan a leer y luego a continuar leyendo hasta el final. Para una narrativa intensa, que pretende exasperar al lector, la novela breve es el género ideal. No es casualidad, entonces, que de los tres libros que Lamborghini publicó en vida, dos de ellos hayan sido las novelas breves que acabamos de explorar. Es probable que Lamborghini no sea un fundador de discursividad, pero ha dejado una huella en la historia de la novela breve argentina, una huella decisiva que a partir de la publicación de sus obras completas será difícil de ignorar.

Jitrik: la metaficción y la historia doble

Noé Jitrik (1928-) se diferencia del resto de los autores estudiados en este capítulo en que además de producir una novela breve neovanguardista estableció asimismo un bosquejo teórico sobre la vanguardia. Catalogadas por el mismo autor como una serie de “papeles de trabajo”, las “Notas sobre la vanguardia latinoamericana” (1982) son justamente eso, un conjunto de apuntes cuyo carácter esquemático no resta a su lucidez. En estas notas, Jitrik aborda diferentes aspectos de la vanguardia histórica, desde la noción de ruptura hasta la posibilidad de un lenguaje propiamente vanguardista; aunque el autor no hace referencia

directa a la neovanguardia, algunas de sus observaciones son válidas para ambas corrientes. Como el mismo Jitrik señala, “el sustantivo ‘vanguardia’ podría dar lugar a un adjetivo, ‘vanguardista’, aplicable a toda experiencia tendiente a alterar ciertos códigos” (“Notas” 64). El aspecto neovanguardista que mejor se aprecia en la novela breve de Jitrik que exploraremos es el de la metaficción, concepto que en este caso está directamente relacionado con un elemento presente en gran parte de las novelas breves: el de la historia doble.

Al considerar la noción de crítica —idea central para la vanguardia como ya observara Bürger— Jitrik marca una diferencia entre el significado de este concepto para la tradición romántica y para la tradición socrática: la primera posibilidad se refiere al sentido convencional de la palabra “crítica”, es decir la crítica adjetiva, mientras que la segunda, más afín con el propósito del vanguardismo, conlleva un “hacer entrar en crisis” (“Notas” 71). El arte vanguardista buscaba hacer entrar en crisis el concepto de arte; la literatura neovanguardista persigue el mismo objeto dentro de su ámbito. Según Jitrik, este “hacer entrar en crisis” se lleva a cabo de dos maneras: “mediante la denuncia del carácter clara y proclamadamente restringido del código que se utiliza, por ejemplo cierta retórica o ciertas exigencias formales o cierto universo imaginario”, y lo que considero más importante, “mediante la puesta en relieve del “acto procesal” de la escritura, desocultando el procedimiento, materializando la operación” (“Notas” 71). La escritura vanguardista, resumamos, es consciente de la inestabilidad de sus formas y de los procesos que la ponen en funcionamiento. Ambas nociones pueden contemplarse a la luz del concepto de autorreflexividad; las ideas de Jitrik, por lo tanto, están en total acuerdo con las de Butler en lo que respecta al elemento de metaficción relacionado con las vanguardias, pero el

concepto de “crítica” que Jitrik emplea es más amplio, tanto que puede encontrarse este elemento en la neovanguardia, ya no como un afán de devolver la literatura a la praxis de la vida (como hubiera querido la vanguardia histórica)²¹, sino como un “hacer entrar en crisis” a la literatura a través de la exposición de sus mecanismos internos. Como un doctor que busca la causa de los malestares de su paciente, la neovanguardia presenta, como literatura, una radiografía de la literatura. La novela breve de Jitrik que analizo en este capítulo ilustra vívidamente los dos recursos críticos de la vanguardia que menciona su autor. En el carácter metaescritural de la obra de Jitrik —quien, recordemos, es profesor universitario en la escuela de Letras— se hace visible la herencia de las corrientes estructuralistas de la crítica literaria de los años 60 y comienzos de los 70.

Al considerar la conciencia de sí de la escritura, Jitrik afirma que la vanguardia inicia esta tendencia y busca hacerla explícita y productiva, como puede apreciarse en tres aspectos de la vanguardia: la experimentación en el verso, el reordenamiento de la sintaxis (relacionado en la narrativa con la técnica del montaje y la fragmentación estructural), y la autorrepresentación (“Notas” 77-78). Como se dijo al comienzo de este capítulo, las vanguardias tienen a su disposición la totalidad de los medios artísticos como tales. Jitrik habla de una “tematización hacia el exterior de un movimiento inclusivo de la propia materialidad” (“Notas” 77). En la novela breve que exploro en esta sección, dicha tematización se presenta en varios niveles, el más evidente de ellos el de la metaficción, que en este caso se encuentra estrechamente ligado a la inclusión del lector en la obra. El doble proceso de escritura y lectura, como veremos, agrega una nueva dimensión al elemento de

²¹ En efecto, Linda Hutcheon sugiere que la metaficción es una manera de subrayar la autonomía del arte (*Poetics* 140).

reexaminación propio de la novela breve como género, y en este caso se ajusta perfectamente al afán autorrepresentativo de la neovanguardia.

El ojo de jade (1980) presenta una estructura fragmentada, pero mucho más coherente que la de *Sebregondi retrocede*. A diferencia de Lamborghini, Jitrik no busca el hermetismo sino la participación del lector, una postura más afín a la de los escritores del boom. A pesar de su inteligibilidad, sin embargo, *El ojo de jade* no es para nada convencional en su construcción de trama y personajes. La novela breve está dividida en 27 apartados, uno de ellos (el primero) titulado “Espacio tónico”, tres titulados “Espacio rítmico”, siete titulados “Cuidados extremos”, diez titulados “Deseos” y seis con el título de “Memorias”. La estructura de *El ojo de jade*, entonces, recuerda a la de *El astillero* (1961), novela de Juan Carlos Onetti en la que los títulos recurrentes facilitan la lectura de una trama entrelazada. También la antes mencionada *Amberes*, de Bolaño, funciona con temas recurrentes, pero en ésta queda a cargo del lector el trabajo de identificar los segmentos de cada hilo narrativo.

El ojo de jade cuenta con un epígrafe atribuido a Breton y Eluard, “El lirismo es el desarrollo de una protesta”, que apunta tanto a la estética como a la mecánica vanguardista del texto que se va a leer. El lenguaje de esta novela breve es a menudo lírico, y la protesta que señala el epígrafe es la denuncia de la represión política que la Argentina sufrió a fines de los años 70 y principios de los 80, época en la que se publicó el texto. El carácter vanguardista del relato se hace sentir desde la primera página, en la que el narrador compone la escena a través de oraciones cortantes, palabras sueltas que conforman un todo como trozos de mosaico: “Noche. Chasquidos. Infinitas roturas. Viento apenas levantado. El follaje se mueve. Hojas. Chasquidos. Insectos rumorosos. Calor. En el horizonte una bruma.

Ligera. La noche ya cayó. No el silencio: jamás. En el horizonte amenaza una bruma, no se ve la bruma” (*Ojo* 9). El ritmo entrecortado y repetitivo recuerda la narración de la película *El año pasado en Marienbad* (1960), cuyo guión fue escrito por Robbe-Grillet. Este primer apartado de *El ojo de jade* tiene el propósito de establecer la atmósfera en la que se desarrollará el relato mediante el conjuro de imágenes que aparecerán a lo largo del mismo. El segundo apartado, por su parte, sorprende a través del uso de la segunda persona para narrar y de la introducción del elemento de metaficción: el narrador da a leer las páginas precedentes a su amante, quien ocupa el lugar del lector. De esta manera, lectura y escritura son procesos simultáneos en *El ojo de jade*. Como dice el narrador, “Se trata de una historia que va de dos en dos en dos instancias” (*Ojo* 13). En efecto, el número dos es clave en esta novela breve, no sólo porque ésta contiene los elementos de escritura y lectura, sino también porque son dos los hilos narrativos principales: los apartados titulados “Memoria” y “Deseo”, dedicados respectivamente a la política y al erotismo, los dos temas recurrentes de *El ojo de jade*. Recordando aquel verso de T. S. Eliot, “*mixing / memory and desire*”, la novela breve de Jitrik encuentra en el entrelazamiento de estos dos discursos genéricos la estructura repetitiva que le permite lograr el propósito de intensidad. Los apartados titulados “Cuidados extremos”, por otro lado, contribuyen a la atmósfera del relato, mientras que aquellos que se titulan “Espacio rítmico” profundizan en el terreno de la metaficción. Como se dijo en el primer capítulo de este trabajo, la novela breve es el género de la reexaminación, y ésta aparece en *El ojo de jade* de modo literal. “Otra vez te doy a leer las páginas precedentes”, dice el narrador (35). El mismo narrador comenta sobre la obra y su estructura. Como en *Aura*, de Carlos Fuentes, la presencia de un personaje lector es automáticamente el establecimiento de un lector personaje. “Todavía no sabes qué es el ‘ojo

de jade””, observa el narrador dirigiéndose al lector (dentro y fuera de la obra), como si lo instara a que continúe leyendo. Al mismo tiempo, dirige su lectura, por ejemplo cuando afirma: “no viste ningún conflicto de opuestos en el dos, viste la espiral que los imbrica” (38). En *La novela futura de Macedonio Fernández* (1973), Jitrik establece algunas características de la poética de Macedonio, entre las cuales se destaca la noción de que “[n]ingún ‘texto’ puede excluir su proceso de constitución, no mostrar en sí mismo, en su misma forma, cómo se produce” (58). En el relato tradicional, observa Jitrik, existe una escisión, de manera que autor, lector y obra se encuentran separados, “cada uno por su lado y todo creando un circuito en el cual lo central es la Obra, un producto vendible y comparable, producible y consumible” (*Novela* 59). Al igual que el *Museo*, *El ojo de jade* pretende reunir estos elementos en la escritura, principalmente a través de la inclusión del lector, quien “crea” la obra a través del acto de lectura²². “La existencia del lector puede pensarse fuera del texto”, señala Jitrik, “pero abstractamente: sólo es funcional si forma parte integral de él” (*Novela* 63). En *El ojo de jade*, la reunión de los procesos de lectura y escritura apunta a la creación de la obra, que es producto tanto del autor como del lector. “De alguna manera me estoy despidiendo de tu lectura”, dice el narrador de la novela breve hacia el final del relato, enfatizando nuevamente el papel del lector como co-creador de la obra (*Ojo* 81). *El ojo de jade* relata, en otras palabras, su propio proceso de creación: la escritura es una vez más el verdadero protagonista del relato.

El carácter autorreflexivo del texto también apunta a la historia doble que se presenta. Si la narrativa tradicional procura cumplir con las unidades aristotélicas, como buena novela neovanguardista *El ojo de jade* fragmenta el relato, que combina principalmente dos discursos: el político y el erótico. Mientras dos personajes se encuentran

²² Es notable la influencia de Macedonio en Borges en lo que respecta a la visión del lector.

en el nivel físico, uno de ellos recuerda la ansiedad de la vida cotidiana en la Argentina de la guerra sucia, mientras que el otro lee sus páginas: el elemento de autorreflexividad, incluido a través de la lectura, es el vínculo entre las dos historias. Esta presencia de dos hilos narrativos entrelazados nos remite a las tesis sobre el cuento que Ricardo Piglia elabora en *Formas breves*. “Un cuento siempre cuenta dos historias”, dice Piglia: una visible y una secreta (*Formas* 105-106). Si el cuento clásico optaba por el final sorpresivo, en el que se revelaba la historia secreta, el cuento moderno “trabaja la tensión entre las dos historias sin resolverla nunca”, “cuenta dos historias como si fueran una sola” (*Formas* 108). Finalmente, Borges introduce una variación al modelo al “hacer de la construcción cifrada de la historia [secreta] el tema del relato”, al “transformar en anécdota los problemas de la forma de narrar” (*Formas* 110-111). La novela breve, hemos sugerido, puede apropiarse de elementos tanto de la novela como del cuento. La presencia de una historia doble es un recurso popular entre los escritores de novelas breves, entre otros motivos porque permite establecer sin dificultades la estructura repetitiva del relato. En el caso de la novela breve, sin embargo, la segunda historia, que Piglia denomina una historia secreta, no tiene por qué encontrarse oculta, ya que a diferencia del cuento la novela breve no tiende a una revelación. *El túnel*, por ejemplo, es tanto la historia de Juan Pablo Castel como la de María Iribarne (recordemos la imagen empleada por el narrador de los dos túneles que nunca se cruzan); el relato, además, abarca dos planos temporales: el presente, en el que el hombre encarcelado medita sobre su situación, y el pasado, en el que se desarrolla su relación con la mujer a la que acaba asesinando. *Pedro Páramo* es por un lado la historia de Juan Preciado, el hombre que llega al pueblo fantasma, y por otro la del mismo Pedro Páramo, patriarca de Comala²³. En

²³ Estos dos personajes, dicho sea de paso, pueden funcionar como dos caras de una misma moneda. La temática del *Doppelgänger* es otro elemento favorito de la novela breve, como se puede apreciar en textos

Bairestop (1975), novela breve de Bernardo Kordon que entra en la categoría springeriana del apólogo, se alterna entre la Buenos Aires del presente y la de fines del siglo XVIII y principios del XIX para mostrar la permanencia de la represión en la historia nacional. En *El ojo de jade*, las dos historias están presentes de manera evidente, puesto que el mismo texto —a través de su elemento de metaficción— hace alusión a la estructura doble del relato, que consiste en la mezcla de la memoria y el deseo, y en la superposición de escritura y lectura, actividades paralelas que van formando el texto. En este caso, entonces, un elemento neovanguardista se encuentra directamente relacionado con la dinámica de la novela breve. A través de la metaficción se busca “hacer entrar en crisis” a la narrativa, es decir, manifestar explícitamente sus mecanismos internos, entre los cuales encontramos en *El ojo de jade* la alternancia de dos historias. Dicha alternancia, al mismo tiempo, establece la estructura repetitiva del relato, lo intensifica, ubicándolo así dentro del género de la novela breve.

En la contratapa de *El ojo de jade*, los editores escriben: “*El ojo de jade* no es una novela en el sentido clásico de la palabra; tampoco es un hermético ejercicio experimental; como es un relato, su autor ha preferido designarla ‘novelita’, palabra que es casi una traducción de ‘noveletta’ o ‘nouvelle’ pero también una acotación a la solemnidad de la palabra ‘novela’”. *El ojo de jade* constituye un admirable ejemplo del género de la novela breve: se detiene en la situación particular de la narración reexaminándola, sugiere y deja en manos del lector el trabajo de expandir los dos temas principales de la política (memoria) y el erotismo (deseo) con las conexiones que existen entre ambos. Si las novelas breves de Lamborghini requerían la atención del lector y lo desafiaban, *El ojo de jade* da un paso más

canónicos como *El doble*, de Dostoyevski, *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde*, de Stevenson, y *El corazón de las tinieblas*, de Conrad. El tema también está sugerido, como veremos, en las novelas breves de Ricardo Piglia.

al incluir al lector dentro del texto mismo, recurso autorreflexivo que resalta el papel protagónico que juega la escritura en este relato.

Piglia: intertextualidad/plagio y pastiche

De la misma manera que no puede hablarse de Aira sin mencionar a Lamborghini, resulta imposible discutir a Ricardo Piglia (1940-) sin pensar en Arlt. Como observa Bolaño, “al igual que Jesucristo, Arlt tuvo a su San Pablo. El San Pablo de Arlt, el fundador de su iglesia, es Ricardo Piglia” (27). Es conocida la reivindicación de Roberto Arlt que Piglia ha llevado a cabo en prácticamente toda su obra, pero especialmente en *Nombre Falso* y en su primera novela, *Respiración Artificial* (1980). De esta manera, Piglia se alía con la vanguardia histórica argentina, de la cual Arlt es el novelista por excelencia. El vínculo entre Piglia y Arlt, sin embargo, no es más que la mitad de la historia. Como veremos a continuación, las técnicas narrativas que Piglia emplea en sus novelas breves (y en novelas como *Respiración Artificial* y *La ciudad ausente*) lo acercan más a Macedonio que a Arlt. La huella de ambos autores vanguardistas, no obstante, es reconocible en la obra de este narrador que ha producido tres novelas breves de estructura y temática consistentes.

Nombre falso (1975) anticipa la combinación ficción/crítica que caracterizara a gran parte de la obra de Piglia, especialmente a *Respiración artificial* y a ciertos textos de *Formas breves* (2000). Tal vez el primer elemento que llama la atención en la obra de Piglia es el carácter difuso de las fronteras genéricas. ¿Leemos un relato de ficción o un ensayo crítico? La respuesta suele ser, por supuesto: ambas cosas²⁴. Lo mismo sucede con los subgéneros literarios. Autobiografía, relato policial, diario, relato epistolar: Piglia se vale de

²⁴ *Pálido fuego* (1962), de Vladimir Nabokov, es en cierto sentido un texto precursor a las novelas y novelas breves de Piglia. Esta novela se compone de un poema extenso y un comentario sobre el mismo.

todos estos discursos codificados para construir sus textos. *Nombre falso* comienza como el informe de una investigación literaria, más específicamente, de un homenaje a Roberto Arlt, y termina con un cuento supuestamente escrito por este autor. Se trata entonces de una prosa narrativa heterogénea, es decir de un pastiche posmoderno en el que el autor deconstruye una variedad de subgéneros literarios. Dentro del género de la novela breve, el cambio de discurso y la fragmentación que éste implica se convierten en los indicadores de la estructura repetitiva que caracteriza a los textos que nos conciernen.

Nombre falso está dividida en dos partes: el “Homenaje a Roberto Arlt” y un apéndice a éste, que consiste en el cuento “Luba”, atribuido a Arlt. El “Homenaje”, a su vez, está dividido en cuatro partes numeradas más una pequeña introducción sin numerar, y “Luba” consta de cinco apartados numerados. El “Homenaje”, en primer lugar, no es un relato homogéneo, puesto que se compone de una sucesión de fragmentos. El narrador, que se llama “Ricardo Piglia”, proporciona al comienzo una lista de textos arltianos, catálogo que recuerda los cuentos bibliográficos de Borges. A ésta sigue la transcripción de algunos contenidos del cuaderno San Martín en el que Arlt hizo anotaciones: una serie de notas sobre una novela que Arlt nunca llegó a escribir (dichas notas incluyen, a su vez, fragmentos del diario de uno de los personajes), notas sobre el anarquismo, ideas para un cuento (“Luba”, que el narrador incluye como apéndice), versiones del comienzo de dicho cuento, una lista de libros leídos o por leer (entre los cuales se menciona a “Las tinieblas”, de Leonid Andreyev) y los papeles encontrados entre las hojas del cuaderno (a saber, la patente para el invento arltiano de las medias engomadas y un par de cartas). El centro del relato lo ocupa la negociación del narrador con Kostia, amigo de Arlt que dice tener posesión del cuento inédito. El apéndice, finalmente, es la versión definitiva del cuento, que el narrador,

“Ricardo Piglia”, se ha visto obligado a reconstruir luego de que Kostia lo publicase como propio. La simple enumeración de los componentes de *Nombre falso*, como puede verse, resulta compleja, y la pluralidad de discursos es evidente. En un cuento no habría suficiente espacio físico para recopilar tantos textos; en una novela extensa, la acumulación de estos elementos se volvería tediosa y caótica. Dentro del género de la novela breve, la pluralidad de discursos —es decir, el pastiche— que opera en *Nombre falso* no aburre al lector sino que lo pone, desde que se hace evidente la estructura repetitiva, a la espera de nuevas voces, al tiempo que crece la expectativa en torno al resultado de la investigación literaria que lleva a cabo el narrador. En *After the Wake*, Butler sugiere que el subgénero policial es un recurso mitigante de las dificultades que presenta al lector la novela posmoderna (44). La utilización de este recurso es evidente en *Nombre falso*, como observa el propio narrador: “Me sentía como el detective de una novela policial que llega al final de su investigación: siguiendo rastros, pistas, yo había terminado por [descubrir el relato de Arlt]” (144-145). Luego explica en una nota al pie de página que el crítico literario siempre es un detective (*Nombre* 145n).

La noción de plagio está presente en *Nombre falso* a través del apéndice, que consiste en el cuento “Luba”. Este relato no pertenece a Arlt ni a Piglia; se trata, como muchos han señalado, de un plagio de “Las tinieblas”, de Andreyev, cuento que se menciona en el propio relato. Este hecho conlleva una serie de implicaciones sobre la noción de autoría. Noel Luna, por ejemplo, lee *Nombre falso* a partir de la convicción de que “Ricardo Piglia” (el personaje) sabe que el cuento no pertenece a Arlt, pero lo publica de todos modos con el fin de justificar su trabajo y pasar a la historia como el restaurador de un texto perdido

de Arlt (57). Sandra Garabano, por su parte, relaciona la pluralidad textual con el concepto de autor. *Nombre falso* y los textos que componen *Prisión perpetua*, dice Garabano,

rechazan la idea de que exista un sujeto capaz de dar significado al texto.

Dentro de esta concepción, la literatura se imita a sí misma y aprende de los diseños previos. De esta manera, el texto se convierte en algo producido a través de la incorporación y asimilación de convenciones y lecturas anteriores. (90-91)

En definitiva, no importa si el texto es de Andreyev o de Arlt o de Piglia. El autor ha muerto, como lo proclamara Roland Barthes, y el texto adquiere sentidos en sus diversos puntos de llegada²⁵. La idea de poner la firma propia a un objeto ajeno, además, es muy vanguardista de por cierto: recuérdese el mingitorio de Duchamp (*Fuente*, de 1917), firmado R. Mutt. “Luba”, en este caso, juega el papel de un *ready-made*. Vemos entonces cómo la intertextualidad y/o el plagio en *Nombre falso* contribuyen a la complejidad temática de la novela breve y también reflejan su carácter neovanguardista. A través del pastiche, por otro lado, *Nombre falso* logra la intensidad, puesto que el cambio de código genérico establece una estructura repetitiva. Como las de Lamborghini, las novelas breves de Piglia se apoyan en el concepto del cambio sorpresivo. Mientras que Lamborghini enfatizaba la experimentación discursiva en el sentido del juego con las palabras, Piglia trabaja con textos y subgéneros, mezclándolos y así subvirtiéndolos.

La temática recién discutida es una constante en la obra de Piglia, y como tal está presente en los relatos que componen *Prisión perpetua* (1988). Existen varias ediciones de

²⁵ “La unidad del texto”, dice Barthes, “no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector [...] es tan sólo ese *alguien* que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito” (345). Huellas: nuevamente encontramos la sugerencia de una acción detectivesca por parte del lector/crítico.

esta obra, pero en su versión original *Prisión perpetua* consiste en dos novelas breves: la que lleva el título del libro y *Encuentro en Saint-Nazaire*. La mayor parte de la crítica literaria sobre Piglia se enfoca en sus tres primeras novelas (*Respiración artificial*, *La ciudad ausente* y *Plata quemada*) y en *Nombre falso*. Poca atención se la ha dado a *Prisión perpetua*, cuyos textos siguen el camino marcado por *Nombre falso* y permiten vislumbrar una poética pigliana de la novela breve. La excepción es el trabajo *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención* (1997), de Nicolás Bratosevich, que toma a *Encuentro en Saint-Nazaire* como punto de partida para su exploración de la producción de Piglia. La aproximación de Bratosevich, que retomaremos al discutir la novela breve recién mencionada, es otro testimonio del carácter microcósmico de la novela breve como género, es decir, de estos textos como puertas que nos permiten acceder cómodamente al corpus de un determinado autor.

Veamos, entonces, la mecánica de las dos novelas breves que componen *Prisión perpetua*. Ambos relatos, como se dijo antes, son afines a *Nombre falso* en lo que concierne a su composición y estructura: la pluralidad de discursos (el pastiche), el recurso del apéndice autónomo, la presencia de un personaje que obsesiona al narrador, el elemento autobiográfico, todos estos factores entran en juego de manera consistente en los tres textos que nos conciernen. La colección comienza con un epígrafe de Mark Rothko (claro vínculo con un tipo de arte neovanguardista): “I don’t express myself in painting. I express my not-self” (*Prisión* 9). Cita muy apropiada para una colección que parte de la autobiografía pero en cuyos textos la figura del protagonista-narrador-autor se desintegra progresivamente. *Prisión perpetua*, la novela breve que da el título a la colección, comienza como muchos relatos autobiográficos con un consejo que el narrador recibió de su padre. En la segunda

página, una nota al pie indica: “Este relato es una versión del texto leído en abril de 1987 en el ciclo ‘Writers talk about themselves’, dirigido por Walker Percy en el *Fiction today* de Nueva York” (*Prisión* 14n). Así se topa el lector con la primera “trampa” del relato, puesto que lo que parecía simple escritura autobiográfica es además transcripción de un texto oral, un testimonio presentado en una conferencia, y el relato adquiere de esta manera una dimensión adicional. Una vez más nos encontramos con la pluralidad de discursos subgenéricos. El narrador habla acerca de su relación con el escritor norteamericano Steve Ratliff²⁶ y cita pasajes del diario con el que inició su labor literaria. También cita a Ratliff, y enfatiza el hecho de que muchas veces no recuerda si las cosas que dice le pertenecen o si se las ha “robado” a Ratliff. Como en *Nombre falso*, el lector no puede confiar en el narrador, quien reconoce haber “traicionado” a Steve al enunciar como propias las ideas de su amigo (*Prisión* 43). El narrador, además, refiere las historias que Steve le contó en la propia voz del norteamericano, y algunas de estas historias contienen elementos que han sido tomados prestados. Tomemos por ejemplo el siguiente pasaje, en el que habla Ratliff:

Mi hermano no paraba de decirle a Natividad cosas así: ahora, nena, estamos en New York City y aunque no te dije todo lo que pensaba cuando cruzamos Missouri y sobre todo cuando pasamos por el reformatorio de Boneville, que me hizo acordar de mi encarcelamiento, entonces, quiero decir que es absolutamente necesario que posterguemos todo lo referente a nuestros amores personales y empecemos enseguida a pensar en planes específicos de trabajo y de realización económica. (*Prisión* 21)

²⁶ A lo largo del texto el narrador proporciona información sobre Ratliff, como el hecho de que este escritor obtuvo el premio O. Henry en 1954 por el cuento “An American Romance” (*Prisión* 18). El narrador también cita una carta de Conrad Aiken al hermano de Ratliff (*Prisión* 18). Sin embargo, Ratliff no figura en la lista de ganadores del premio O. Henry de 1954, no hay rastro de “An American Romance” (ni de Ratliff, para el caso) en internet, y la obra citada de Aiken (*Letters*, Random House, 1980) no aparece en la base de datos Worldcat.

El entusiasta de Jack Kerouac reconoce el texto sin problemas: se trata de la transcripción y traducción de un párrafo de *En el camino* en el que Dean Moriarty habla con su esposa Marylou; sólo los nombres han sido cambiados (Kerouac 2). Steve, en otras palabras, también “roba”, también comete plagio. En la narrativa neovanguardista, y decididamente en las novelas breves de Piglia, el texto —que está hecho de otros textos— se impone ante el contexto, es decir que impera la intertextualidad, mientras que la realidad extratextual pasa un segundo plano.

Prisión perpetua termina con un cuento, “El fluir de la vida”, que es la historia de un hombre enamorado de una mujer que está internada en un hospital psiquiátrico. La anécdota forma parte de la vida real de Steve, según dice el narrador al comienzo de la novela breve; los nombres, una vez más, han sido cambiados (*Prisión* 46). Al igual que *Nombre falso*, *Prisión perpetua* es un conjunto de textos (y citas de diferentes hablantes) que culmina en un cuento. La inclusión de un fragmento tras otro del diario del narrador, y luego las historias breves relacionadas con una novela que Steve planea, constituyen la estructura repetitiva de esta novela breve. La intensidad se logra una vez más a través de la acumulación, tanto de textos como de voces. La expansión, por otro lado, es posible gracias a la complejidad temática del texto: originalidad y plagio, autobiografía y obra, vida y literatura, son todos temas presentados en el relato de manera elíptica, dando al lector la posibilidad de recopilar la información y generar teorías al respecto.

La segunda novela breve de la colección, *Encuentro en Saint-Nazaire*, también parte de un evento autobiográfico: la estadía de Piglia en la Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs, en Saint-Nazaire, en 1988 (Bratosevich 19). El relato también gira en torno a una figura importante para el narrador-autor. Al discutir *El ojo de jade*, hicimos referencia a

la teoría pigliana de la historia doble, teoría que como es de esperar Piglia practica en sus propios relatos: cada uno de ellos es la historia del narrador, es decir de “Piglia”, pero es asimismo la historia de otro personaje. Como Kostia en *Nombre falso* y Ratliff en *Prisión perpetua*, Stephen Stevensen ejerce una gran influencia en la vida del narrador. En este caso, se trata de un hombre que ha estudiado “la lógica de la repetición” hasta tal punto que todo lo que escribe sucede en la realidad. El narrador, entonces, no sabe hasta qué punto sus acciones le pertenecen a él o a Stevensen, ya que según el narrador, su visita a Saint-Nazaire puede responder al hecho de que Stevensen ha escrito que el narrador lo visitará (*Prisión* 105). Desde el comienzo, esta novela breve se establece como un texto rico y complejo. Bratosevich menciona todas las asociaciones que se encuentran presentes en el mero nombre de Stephen Stevensen: Steve Ratliff, Stephen Dedalus, y Robert Louis Stevenson (Stevensen, que también es escritor, ha publicado una novela titulada *Jekyll*) (24). Puesto que Stevensen conoce de antemano las acciones del narrador —en cierto modo las dispara— se trata de una historia de dobles, como la de *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* (Bratosevich 24). Podemos agregar que el nombre de Stephen Stevensen recuerda el de otro famoso relato de dobles, “William Wilson”, de Edgar Allan Poe. *Encuentro en Saint-Nazaire* entra en diálogo con todos estos relatos.

Las temáticas de pastiche e intertextualidad que marcan a *Nombre falso* y a *Prisión perpetua* también están presentes en *Encuentro en Saint-Nazaire*. Esta novela breve consiste en el relato supuestamente autobiográfico del narrador, pero a éste se suman fragmentos de los escritos de Stevensen y culmina con el “Diario de un loco”, una colección de apartados titulados del diario de Stevensen ordenados alfabéticamente. La primera parte de la novela breve, es decir, la parte autobiográfica, presenta los eventos de manera fragmentada. El

“Diario de un loco”, por otro lado, también presenta una historia en forma de autobiografía, en este caso la de Stevensen. Dado que los fragmentos del diario están ordenados alfabéticamente y no de manera cronológica, esta historia también está fragmentada; recién al final de la lectura se logra vislumbrar una imagen de Stevensen, y ésta no del todo clara, ya que los fragmentos son precisamente eso: selecciones de un texto más extenso. Al mismo tiempo, cada apartado está completo en sí mismo y funciona como un micro-relato²⁷. La acumulación de estos apartados confiere a la novela breve su estructura repetitiva.

A pesar de su afinidad con las otras novelas breves de Piglia discutidas, sin embargo, *Encuentro en Saint-Nazaire* difiere de aquéllas en un punto importante: el final. Como dijimos en el primer capítulo de este trabajo, la novela breve suele tener un final sugerente, ni abrupto ni abierto, en el que el relato acaba pero la historia puede continuar. *Encuentro en Saint-Nazaire* se adhiere a este recurso, pero su final aparece en la mitad del texto, cuando acaba la primera parte de la novela breve y comienza el “Diario de un loco”. En otras palabras, si tomamos —como debemos— el relato en su totalidad, incluyendo el “Diario”, lo que nos queda es un cierre que se parece más que nada al final abierto, puesto que el “Diario”, recordémoslo, responde a un orden alfabético que no tiene en cuenta el relato, y por lo tanto el último apartado es tan relevante o irrelevante como el séptimo o el veinteavo. Como observa Bratosevich, “la textualidad infinita queda aquí figurada no sólo en cuanto a texto nonato (insertado en la infinidad de los discursos que transitan por él, pues no existe el

²⁷ En “O laboratório do escritor”, Maria Antonieta Pereira comenta brevemente sobre la presencia de micro-relatos tanto en *Prisión perpetua* como en *La ciudad ausente*: “No livro de contos *Prisão perpétua*, há uma experimentação de micro-relatos que se desdobram em contos mais longos dentro da própria obra ou fora dela. A composição de *A cidade ausente* assemelha-se à de *Prisão perpétua* embora a máquina de relatos unifique o romance em torno de suas narrativas” (240). Esta observación sugiere una mayor autonomía de los micro-relatos en las novelas breves de Piglia. En *La ciudad ausente*, la máquina de relatos (un elemento de la trama, hasta cierto punto un personaje) justifica la presencia de estos micro-textos periféricos ya que ella los produce, mientras que en *Prisión perpetua* no existe un elemento unificador intratextual: la inclusión de los relatos de Steve Ratliff o de los fragmentos del diario de Stephen Stevensen no es “obligatoria”.

texto totalmente ‘inaugural’), sino en el imposible de una clausura definitiva: este relato carece de ‘final’” (22). El mismo Stevensen hace observaciones en su “Diario” respecto de la idea de final:

Encontrar entonces una forma perfecta que no tenga final, que sólo lo anuncie. Una forma circular, que remite de un punto a otro de la estructura, un relato lineal que sin embargo funciona como un juego de espejos, o una adivinanza circular. Una palabra debe remitir a otra, en un orden que preserve en el fondo secreto del lenguaje, la aspiración a un cierre. (*Prisión* 137)

Es la clase de final que exhibe la primera parte del relato, como dijimos anteriormente. El relato es circular porque el narrador encuentra sus palabras futuras, las que todavía no ha escrito, en la computadora de Stevensen, lo cual replantea la lectura de todo lo anterior ante la posibilidad de que el texto producido por el narrador hubiese sido producido anteriormente por Stevensen (en cuyo caso la pregunta sería, como casi siempre en la obra de Piglia, ¿a quién pertenece el texto?). No se debe ignorar, de todos modos, el texto con el que concluye la novela breve, el cual no forma parte de la estructura circular de manera directa, sino que expande las implicaciones del texto que lo precede. En los tres casos, en conclusión, se da cierre a la novela breve con un texto autónomo; en *Encuentro en Saint-Nazaire*, el texto de cierre es más largo que el resto del relato, y tal vez sea por este motivo que esta novela breve en particular deja en el lector una sensación de apertura. De cualquier manera, no cabe duda que la primera parte del relato tiene más peso que el “Diario”, el cual contiene pasajes deliberadamente irrelevantes.

De los escritores de novelas breves neovanguardistas considerados aquí, Piglia parece ser el más consistente y efectivo. La obra de Lamborghini es desapareja y Jitrik

incursionó sólo brevemente en el género; Piglia, en cambio, ha cultivado la novela breve, produciendo una serie de textos que responden a una poética y a temáticas comunes.

Además de ser ejemplos magistrales del arte de la novela breve, estos relatos establecen diálogo con el canon de la literatura argentina, ubicándose en una determinada tradición y estableciendo un sistema de nexos y referencias intertextuales. Dice Piglia:

[T]rato de pensar mis textos en relación con lo que llamaría la gran tradición de la novela argentina. Una tradición que nace en *Facundo*, en *Una excursión a los indios ranqueles*, en *Peregrinación de Luz del Día*: libros más o menos desmesurados, de estructura fracturada, que quiebran la continuidad narrativa, que integran registros y discursos diversos. (*Crítica* 57)

Se ha dicho que Piglia es el heredero de Roberto Arlt, y quién lo duda, pero en sus novelas breves la huella más patente es la de Macedonio Fernández. La pluralidad de discursos, sobre todo, establece un vínculo entre la obra de Piglia y la poética vanguardista de Macedonio. “No me interesa la identificación con la vanguardia, jamás me definí desde ese lugar”, dice Piglia en una entrevista, pero agrega: “aunque quizás en estos tiempos tan conservadores vendría bien reivindicar el espíritu de la vanguardia” (*Crítica* 99-100). La entrevista citada es de 1985, antes de la publicación de *Prisión perpetua*, de *Encuentro en Saint-Nazaire*, y sobre todo, de *La ciudad ausente*. El autor prefiere hablar de “experimentación” y evitar los rótulos (*Crítica* 100). Con sus novelas breves, sin embargo, Piglia no sólo reivindica el espíritu de la vanguardia, sino que también enriquece a este género literario al demostrar la variedad de sus posibilidades narrativas.

Aira: el relato a la deriva

“Sólo aspiro a una gloria de bolsillo”, dice César Aira (1949-) en la entrevista que le hiciera Diana Sperling en octubre de 1984 para el diario *Clarín*. Si existe una sociedad secreta de la literatura portátil, como la que describe Enrique Vila-Matas en su novela breve *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), Aira merece ser su presidente, tal vez con Mario Bellatin como vicepresidente. La obra de Aira constituye un fenómeno peculiar puesto que el autor se dedica casi exclusivamente a la producción de novelas breves, de las cuales publica más de un ejemplar por año. En 1992, por ejemplo, Aira publicó cuatro novelas breves: *Embalse*, *La prueba*, *El volante* y *El llanto*. Treinta libros suyos se publicaron en los años 90 (Remón Raillard 53). En la época que marca el cambio de milenio, la obra de Aira reivindica un género que no ha recibido el reconocimiento que merece. ¿Se tratará de una nueva tendencia literaria en la era de la rapidez y la abreviación, en los tiempos del correo electrónico y los mensajes de texto? Tal vez sea demasiado temprano para predicciones, y especular no es el propósito de este trabajo, pero el surgimiento de narradores como Aira y Bellatin, que favorecen el género de la novela breve, es un hecho digno de atención.

Las novelas breves de Aira juegan con distintos discursos genéricos y con formas literarias codificadas. Estos relatos dialogan con la alegoría (*Los dos payasos*), la ciencia-ficción (*El congreso de literatura*), el terror (*La cena*), el relato histórico (*Una novela china* y *Canto castrato*), la autobiografía (*Cumpleaños* y *Cómo me reí*), el relato fantástico (*Los fantasmas*) y el relato intimista (*Cómo me hice monja*) entre otros. Existen, sin embargo, denominadores comunes en esta obra tan vasta y variada, como muchos críticos han señalado. El estilo de Aira, de hecho, es tan personal que el autor podría publicar sus relatos

sin firma; el lector no tendría la menor duda de que se encuentra ante una obra de Aira.

Sandra Contreras identifica dos conceptos centrales que dan forma a la obra de Aira: el de procedimiento y el de supervivencia (17). Para Contreras, la noción de procedimiento en la obra de Aira está directamente relacionada con una estética vanguardista, que como hemos visto reconocía y exponía el proceso artístico como tal (16). En cuanto a la idea de supervivencia, ésta se relaciona con el “impulso de continuo” que exhibe la obra de Aira, la “huida hacia delante” en palabras del propio autor, que consiste en el afán de que el relato continúe a toda costa (Contreras 19-20). Para Aira, una vez iniciada la escritura debe continuar, es decir que el relato debe desenvolverse hacia el final de acuerdo a su propio mecanismo interno. Uno de los mejores ejemplos de esta técnica es *La prueba* (1992), que comienza con el encuentro de una joven con dos chicas punk, continúa con las conversaciones que mantienen las tres (las cuales ocupan la mayor parte del relato), y termina con una masacre en un supermercado. El final ultraviolento es abrupto, inesperado: es el relato que quiere concluir de una vez. Como apuntan Teresa García Díaz y J. Pablo Villalobos Alva, “La *huida hacia adelante* culmina siempre en un final apoteósico: [...] por fin se transparenta aquello que se ha venido ocultando a lo largo del relato, se descubre la amenaza, surgen las coincidencias [...] y el relato desemboca [...] en la catástrofe. Es el reino del relato puro, del contar por contar” (149).

Eso en cuanto a la mecánica airana de la novela breve, pero ¿qué hay de la teoría detrás de esta práctica? Parte de la dificultad para quienes pretendan ubicar a Aira en una determinada tradición resulta de la manera en que operan los subgéneros literarios en su obra. “Los géneros”, dice Aira, “no tienen más función para el escritor que darle algo concreto que abandonar; nada más práctico y más fácil de abandonar que un género” (citado

en Contreras 161). El narrador, en otras palabras, huye de las convenciones de los subgéneros, adelantándose a las expectativas del lector para sorprenderlo con algo diferente. Para Aira los subgéneros literarios parecen ser algo obsoleto; su transgresión es la única manera de lograr algo nuevo. “Mi lema”, dice el autor en una entrevista, “sigue siendo el famoso verso de Baudelaire: ‘Ir hacia delante y siempre en busca de lo nuevo’” (citado en Martínez Suárez 75). Y lo nuevo, lo novedoso, como apuntaba Octavio Paz, es el móvil de la vanguardia. Los juegos de Aira, sin embargo, ponen a sus relatos en diálogo con una serie de subgéneros, como se dijo anteriormente. Aunque Aira no produce ciencia ficción ni autobiografía, entonces, algunos de sus textos cuestionan a estos subgéneros, dentro de sus mismos parámetros, pero subvirtiéndolos. A esto apunto cuando en este trabajo exploro las facetas neovanguardista, fantástica e intimista de la obra de este singular autor.

Margarita Remón Raillard observa que la aparente frivolidad de las novelas breves de Aira pone a este autor en marcado contraste con otros escritores argentinos, y que “dentro del ámbito literario argentino se suele hablar de dos bandos: ‘los de Piglia’ y ‘los de Aira’” (54). Hemos explorado los temas que trata Piglia en su obra: la literatura argentina, la noción de autoría, etc. En efecto, la temática de las novelas breves de Aira, que incluyen en sus historias la tentativa de clonar a Carlos Fuentes, una conspiración de gimnasios y una enfermedad (la lebrosis) que causa que la persona afectada se convierta en liebre, parece establecer a este autor como el anti-Piglia. La novela breve de Aira *Fragmentos de un diario en los Alpes* (2002), no obstante, tiene muchos elementos en común con los textos piglianos que hemos explorado: la idea de fragmento (“fragmentos de un diario”, no el diario completo, al igual que sucede en el “Diario de un loco” que pone fin a *Encuentro en Saint-Nazaire*), la presencia de un diario (elemento crucial de las dos novelas breves que

componen *Prisión perpetua*), los apéndices (presentes en las tres novelas breves de Piglia) y el elemento autobiográfico. La afinidad se debe, obviamente, a que los relatos mencionados de uno y otro autor parten de una estética neovanguardista. Sandra Contreras basa su estudio crítico sobre Aira, *Las vueltas de César Aira* (2002), en la teoría de que este autor se expresa desde una poética claramente vanguardista. Dice Contreras:

[L]a experimentación con el relato en la narrativa de César Aira [...] no puede entenderse si no es atravesada por el punto de vista más *clásicamente vanguardista*, esto es, específicamente, el de las vanguardias históricas de principios de siglo: surrealismo, Duchamp, y más atrás todavía, en la génesis misma de la vanguardia, la literatura y la experiencia artística de Raymond Roussel. La poética de Aira se quiere, decididamente, una poética de vanguardia. (13)

La vanguardia de Aira, agrega Contreras, no es la de Manuel Puig ni la de Juan José Saer ni la de Piglia, y la diferencia reside en el hecho de que Aira busca volver a las vanguardias históricas: “Aira [...] habla como si fuera un vanguardista, se sitúa históricamente *como si fuera un vanguardista en los orígenes de la vanguardia*, en el momento mismo de su surgimiento o mientras dura su impulso original” (14-15). Según la terminología que empleo en este trabajo, no puedo hablar de Aira como un escritor vanguardista, puesto que la vanguardia propiamente dicha fue un movimiento histórico y como tal es cosa del pasado. Lo que rescato de Contreras es la idea de que Aira pretende aproximarse más que otros autores al ideal de la vanguardia histórica y emplea las técnicas de aquel movimiento con este fin. Sigue siendo, sin embargo, un escritor neovanguardista, es decir, un narrador posmodernista que emplea técnicas vanguardistas para alcanzar sus propósitos narrativos.

En “Lo que dice César Aira”, Sergio Pitol también distingue la vanguardia propiamente dicha de la poética airana. En este ensayo, Pitol cita ampliamente el texto “La nueva escritura”, en el que Aira expone su arte poética. El escritor actual, según Aira, tiene tres opciones: seguir escribiendo novelas tradicionales (práctica agotada por los grandes novelistas del siglo diecinueve y que continúa hasta nuestros días bajo la forma del *bestseller*), dar un paso más (como Proust, como Flaubert, como Joyce, a quienes la labor absorbió por completo), o moverse en el ámbito de la vanguardia, “un campo ya autónomo y validado socialmente” y que, según Aira, consiste en “un intento de recuperar el gesto del aficionado” (citado en Pitol 25). Puesto que Aira no pretende destruir el canon ni formar un grupo para derrocar a la Literatura, y escribe sin moralismo y respondiendo nada más que a su impulso creativo, Pitol prefiere describir al autor no como vanguardista sino como excéntrico, y resalta el elemento humorístico de sus obras (26-27). Los elementos vanguardistas que Pitol no encuentra en la obra de Aira son aquellos relacionados con el movimiento histórico, y he aquí otro motivo para rechazar la etiqueta que Contreras aplica a Aira. La neovanguardia, como hemos visto, no tiene un fin político ni pragmático y adopta de la vanguardia histórica principalmente las técnicas; tanto Contreras como Pitol, entonces, tienen razón hasta cierto punto. A continuación nos acercaremos a una novela breve de Aira que se ubica cómodamente dentro de la estética neovanguardista, prestando especial atención al concepto de deriva.

Fragmentos de un diario en los Alpes es justamente lo que el título indica: un relato fragmentario de la estadía del narrador en la casa de unos amigos, en la región de los Alpes franceses. El texto se divide en dos partes: en la primera el narrador apunta hechos y observaciones a lo largo de cinco días (desde un domingo hasta un jueves), mientras que la

segunda consiste en tres apéndices al diario en los que el narrador especula y teoriza sobre diferentes cuestiones tenuemente relacionadas con episodios del relato que las precede. El recuento de cada uno de los días está a su vez dividido en apartados marcados por un espacio, algunos de ellos de varias páginas de largo, otros compuestos por un pequeño párrafo. Cada apartado del relato es autónomo, y la estructura es episódica y repetitiva: el concepto de trama es reemplazado por el de deriva. ¿Qué quiero decir cuando hablo de deriva? Tomo prestado este término de Guy Debord, quien lo empleó originalmente para designar una de las prácticas básicas de los situacionistas. Debord define a la deriva como “a technique of rapid passage through varied ambiances. [...] In a *dérive* one or more persons during a certain period drop their relations, their work and leisure activities, and all their other usual motives for movement and action, and let themselves be drawn by the attractions of the terrain and the encounters they find there” (“Theory”). Se trata principalmente de una práctica urbana que busca romper con la monotonía de la ciudad a través de la libertad de movimiento. Adaptado a la narrativa, el concepto de deriva denotaría la escritura libre, caprichosa, que no se ajusta a la estructura del relato clásico (exposición, desarrollo, resolución). Las vanguardias rechazan el concepto de trama por su implicación de una lógica, de cierta coherencia: de ahí la anti-trama, que es, como hemos dicho, la deriva.

Al emplear el formato de un diario íntimo, *Fragmentos* se presta a la deriva de manera particular. El hecho de que el narrador reside momentáneamente en casa de unos amigos, además, abre la posibilidad de describir un entorno que el narrador encuentra extraño: el asombro inspira la deriva, ya que todo lo que se percibe en este estado suscita comentario y/o meditación. El narrador de *Fragmentos* relata anécdotas y medita sobre eventos dispares como una cena en la casa en que se hospeda, sus pesadillas, los libros que

ha estado hojeando y los lugares que visita durante su estadía en Francia. Al observar la habitación, el narrador realiza un inventario de los objetos que se encuentran en ella; enseguida describe una conversación con la hija de sus amigos, una estudiante que está escribiendo su tesis (*Fragmentos* 10, 13-14). Los objetos catalogados no juegan un papel importante en el relato, y la estudiante no vuelve a aparecer. En *Fragmentos* abunda el non-sequitur. Luego de listar los libros que ha estado hojeando, el narrador describe una foto de su hija que ha encontrado en la casa (*Fragmentos* 40). Sin que un elemento lleve al otro, el narrador refiere historias sobre la familia que lo ha recibido, cita dos frases de René Magritte, teoriza sobre Balzac y encuentra en la figura de un escultor que observa a través de la ventana una alegoría de su labor como escritor. No existen vínculos unívocos entre estos elementos, ya que la presencia y la sucesión de los mismos en el texto responden a la libertad creativa del relato, a su rechazo de la mecánica narrativa tradicional según la cual cada elemento incluido en el texto tiene su razón de ser en relación a la trama. Al desaparecer la noción de trama, cada apartado se convierte en un elemento independiente del texto y a la vez conforma la estructura repetitiva que caracteriza al género de la novela breve.

En cuanto a los apéndices a *Fragmentos*, en éstos también opera la noción de deriva. En el primer apéndice, el narrador especula sobre los medios de expresión y su posibilidad de convertirse en arte, enfocándose en el cine; en el segundo, el enfoque es el relato “La Mandrágora” de La Motte Fouqué y las distintas versiones de este cuento en el que un frasco mágico debe ser vendido cada vez a un precio menor hasta que no pueda venderse más y su último poseedor pierda su alma; el tercero, finalmente, es un comentario sobre *El secreto de Wilhelm Storitz*, escrita por Julio Verne y modificada tras su muerte por su hijo Michel. Los

temas están sólo indirectamente relacionados con el contenido del diario en sí: todos ellos parten de algún hecho trivial relacionado con la estadía del narrador en Francia (un regalo, la lectura de un cuento, una investigación que el jefe de familia lleva a cabo). El relato tradicional busca atar los hilos importantes de una trama; en *Fragmentos*, en cambio, el narrador expande el relato partiendo de detalles. Los apéndices reflejan, además, la situación que se presenta en *Fragmentos*: un período de recreación y relajación durante el cual el narrador protagonista se deja llevar por el mundo que lo rodea y expresa sus ideas y pensamientos en torno a lo que percibe. De esta manera, *Fragmentos* constituye un excelente ejemplo de novela breve, ya que lo que predomina en el relato es una *situación*, no una trama (como en el cuento) ni las interacciones de una serie de personajes (como en la novela).

Un relato a la deriva, como hemos visto, puede rumbar en cualquier dirección. De las anécdotas, vivencias y reflexiones que constituyen el relato, se destaca una meditación que está claramente relacionada con el tema que nos incumbe. Me refiero a esa suerte de apología de la brevedad que aparece en el apartado correspondiente al día lunes. El narrador menciona el museo portátil de Duchamp, que recuerda a la conspiración shandy de Vila-Matas y al deseo de Aira de alcanzar una “gloria de bolsillo”. “El arte como nanotecnología”, dice el narrador; “Duchamp se adelantó [...]. Yo lo enfocaría por el lado de lo que los psicólogos norteamericanos llaman el ‘control’. Ponerse al mando de los elementos, dejar de obedecerlos. Con miniaturas es más fácil; el tahúr empieza miniaturizando los objetos que hace desaparecer entre los dedos, o en la manga. Se los disminuye para manejarlos mejor” (24). No es casual que aparezca en esta meditación la idea de control, puesto que Henry James hablaba de la “sience of control” que caracteriza a

la novela breve (citado en Leibowitz 52). ¿Qué relación existe, podemos preguntarnos, entre conceptos aparentemente opuestos como lo son el de control y el de deriva? La pregunta podría formularse de otra manera: ¿cómo mantiene el narrador de *Fragmentos* la deriva “bajo control”? La respuesta se relaciona con la dinámica de la novela breve. La brevedad del texto impide que la deriva agote la paciencia del lector: la narración es caprichosa, pero no es extensa. El relato, además, está dividido en dos partes igualmente breves —diario y apéndices— que a su vez se encuentran subdivididas en numerosos apartados. El narrador mantiene el relato bajo control mediante la división en partes. En una novela extensa los apartados autónomos se volverían triviales y prescindibles, y atentarían contra la legibilidad del relato; en la novela breve, en cambio, la autonomía de los apartados produce un efecto de intensidad por acumulación. La novela breve, entonces, parece ser el género ideal para la deriva, ya que permite digresiones pero por su corta extensión no produce agotamiento.

En su faceta neovanguardista, Aira trae a la novela breve una libertad temática sin precedente. *Fragmentos* no posee una trama; el relato se desenvuelve de manera intuitiva, verdaderamente como una narración a la deriva en la que el orden de los apartados no responde a la ley de causa y efecto. Cada componente del relato está completo en sí y a la vez forma parte de un texto que transmite un estado de ánimo. No debemos, sin embargo, tomar a *Fragmentos* como la novela breve más representativa de la obra de Aira, por la simple razón de que ninguno de sus textos es “el más representativo”. La mecánica de *Fragmentos*, de cualquier modo, es propiamente airana; el concepto de la huida hacia delante, la estructura repetitiva y la libertad de la narración son elementos que encontraremos en *Los fantasmas* y en *Cómo me hice monja*, así como en tantas otras obras del autor. Desde la perspectiva que acabamos de considerar, Aira demuestra que el espíritu

vanguardista sigue vivo en el siglo XXI. Como Jitrik y como Piglia, este autor excéntrico construye sus relatos a partir de la fragmentación, pero con un móvil diferente: el de sorprender al lector, quien no sabe qué vendrá después. Su poética, por supuesto, se parece más a la de su maestro Osvaldo Lamborghini. A diferencia de éste, no obstante, Aira logra establecer el diálogo con el lector. Sin dejar de ser un desafío, el texto airano quiere ser leído y comprendido, y su mensaje no se esconde detrás del hermetismo. Tal vez la diferencia principal entre Lamborghini y Aira sea que éste último no teme a la aceptación, a la “gloria”, si se quiere, por más que ésta sea de bolsillo. El resultado es una de las obras más innovadoras e inquietantes de la literatura argentina, y una gran contribución al género de la novela breve.

Hemos visto que la novela breve neovanguardista constituye un campo de estudio amplio en el que los textos presentan tanto elementos en común que permiten agruparlos, como particularidades que responden a la poética de la novela breve de cada uno de los autores considerados. Las características que estos relatos comparten —la experimentación discursiva, la metaficción, la intertextualidad, el pastiche y la deriva— apuntan a un elemento clave de la narrativa neovanguardista: el protagonismo de la escritura. Los modos de la novela breve que exploro en este trabajo se asemejan en que los tres exhiben un índice contextualizador bajo, es decir que los relatos no se enfocan en un referente extratextual, en una “realidad”, sino en elementos del mismo texto. Este primer modo, el neovanguardista, explora el lenguaje narrativo a través del cuestionamiento de los elementos del relato que la narrativa tradicional empleó hasta convertirlos en lugares comunes. El ataque se dirige principalmente a las proverbiales unidades del relato: la experimentación con el discurso y el

pastiche quiebran la unidad de estilo, mientras que la metaficción y la deriva atentan contra la unidad de acción. La combinación de estas características, además, responde a la poética genérica de la novela breve. Dado el alto índice de experimentación (tanto a nivel discurso como a nivel narración) que opera en estos relatos, el desafío de mantener la atención del lector es mayor para la narrativa neovanguardista que para la neofantástica o la intimista. Los relatos considerados en este capítulo sólo pueden funcionar como novelas breves. Su estilo y sus técnicas simplemente no tendrían lugar dentro del género del cuento, y una novela que adoptara, por ejemplo, la estructura de *Prisión perpetua* aburriría al lector más paciente. Basta intentar leer de una sentada —o simplemente leer— el *Museo de la Novela de la Eterna* para comprender la dificultad de llevar un relato neovanguardista más allá de la extensión de una novela breve.

La escritura, hemos dicho, es el elemento que se destaca en la novela breve neovanguardista, escritura ante todo autorreflexiva. Dentro de la mecánica de la novela breve, este aspecto se relaciona con el concepto de reexaminación. El cuento presenta una anécdota; la novela se desenvuelve en series de eventos. La novela breve, en cambio, constituye la reexaminación de una situación, en este caso la situación general de la escritura que se produce. El narrador de *El ojo de jade* apela directamente a un lector dentro del texto. En las novelas breves de Piglia, el relato está sujeto a consideraciones teóricas que forman parte del mismo relato, de las cuales la más importante es la cuestión de la autoría. El narrador de la novela breve de Aira, por su parte, se autoevalúa y critica a lo largo de su relato a la deriva, poniendo en duda, por ejemplo, su habilidad descriptiva (*Fragmentos* 12). Lamborghini, finalmente, cuestiona el lenguaje desde el mismo lenguaje, a través de juegos de palabras, neologismos y una sintaxis alterada. Si en las novelas breves de Jitrik, Piglia y

Aira los narradores incitan al lector a prestar atención al lenguaje, en los relatos de Lamborghini es el lenguaje en sí el que demanda que se le preste atención. El lector presencia entonces la reexaminación del texto que tiene en las manos a través de la escritura autorreflexiva, un elemento que no encuentra espacio suficiente en el cuento y que en la novela puede volverse tedioso, como demuestra la eventual disolución del movimiento del *nouveau roman*.

Los relatos recién considerados exhiben la autocrítica y la expresión libre de la escritura llevada hasta un nivel que sólo Macedonio Fernández había alcanzado anteriormente en el ámbito de la narrativa argentina. La novela breve demuestra ser un género apto para estas narrativas autorreflexivas, marcadas por la experimentación, la pluralidad de discursos y la fragmentación. Esta afinidad entre género y modo ha resultado, como hemos visto, en la producción de relatos excelentes que ahora forman parte de la tradición de la novela breve y que son testimonio de la amplitud formal y temática de este género literario.

Capítulo 3: A través de las grietas de la realidad – la novela breve fantástica

Aunque es posible remontarse a los poemas épicos de la antigüedad en busca de los orígenes de la literatura fantástica²⁸, la etapa moderna de este subgénero está estrechamente ligada a las formas breves, como puede apreciarse en algunos relatos de Edgar Allan Poe, de H. P. Lovecraft, de H. G. Wells y de Robert Louis Stevenson, por citar sólo algunos autores, quienes dicho sea de paso ejercieron gran influencia en Jorge Luis Borges y en Adolfo Bioy Casares²⁹. Luis Gregorich, de hecho, encuentra las semillas de la literatura fantástica moderna en el siglo XIX: la industrialización generó interés en la tecnología y fomentó la divulgación de conocimientos científicos, y el folletín constituyó el vehículo para acercar dichos conocimientos a un público que aumentaba en número a medida que se acrecentaba la alfabetización de las masas (171). A pesar de haberse iniciado como uno de los modos de la literatura popular, el relato fantástico cuenta hoy con un canon, dentro del cual un número considerable de textos no supera las ciento cincuenta páginas. En la región del Cono Sur, específicamente, el relato fantástico tomó principalmente las formas del cuento y la novela breve (con gran éxito)³⁰. Pensemos en los autores de esta región relacionados con el subgénero fantástico cuyas obras gozaron de una amplia difusión a nivel mundial: Borges, Bioy Casares, Felisberto Hernández, Julio Cortázar. Con el surgimiento de las poéticas de lo real maravilloso y el realismo mágico, lo fantástico se desplazó hacia la región cultural del Caribe; a partir de los años 60, el Cono Sur buscaría apartarse de este tipo de relatos —como

²⁸ “Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras,” afirma Adolfo Bioy Casares.

“Los aparecidos pueblan todas las literaturas: están en el *Zendavesta*, en la *Biblia*, en Homero, en *Las mil y una noches*. [...] Ateniéndonos a Europa y América, podemos decir: como género más o menos definido, la literatura fantástica aparece en el siglo XIX y en el idioma inglés” (“Prólogo”).

²⁹ La *Antología de la literatura fantástica* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1940) que editaron Borges, Bioy y Silvina Ocampo tuvo gran repercusión en el Cono Sur.

³⁰ Se destaca *Las fuerzas extrañas* (1906), colección de cuentos fantásticos de Leopoldo Lugones. *Nelly* (1896), de Eduardo Holmberg, y *El hombre artificial* (1910), publicada en *Caras y Caretas* por Horacio Quiroga bajo el seudónimo de S. Frago Lima, están entre los primeros ejemplos de novelas breves fantásticas escritas en castellano.

lo demuestran la narrativa de Manuel Puig, de Ricardo Piglia y de Juan José Saer— hasta que en los 90 el movimiento McOndo rechazara completamente los parámetros del realismo mágico para favorecer una temática urbana y realista. Por este motivo, la mayoría de los relatos que analizo en este capítulo pertenecen a la primera mitad del siglo XX, concretamente a la década del 40. En este caso también contamos, sin embargo, con el omnipresente César Aira, quien demuestra con *Los fantasmas* que la novela breve fantástica no es un género anacrónico.

Comencemos entonces esta exploración con una pregunta tan básica como necesaria: ¿qué entendemos por literatura fantástica? El mayor peligro a la hora de responder a la interrogante es caer en una clasificación basada en lo temático. Los textos que analizaremos cuentan con la presencia de hologramas, humanoides y fantasmas, elementos que claramente forman parte de lo fantástico (en el sentido de lo irreal), pero una temática no define a un subgénero. Otra dificultad consiste en que para la crítica norteamericana el término *fantasy* apunta a la literatura de mundos imaginarios y maravillosos, al estilo de *El señor de los anillos* (1954-55) y de la ciencia-ficción; en términos generales, la *fantasy literature* o la *science fiction* siguen siendo géneros “populares” en los Estados Unidos³¹, mientras que en Latinoamérica, como hemos dicho, los autores más renombrados practicaron el género sin convertirse por eso en escritores de la literatura más popular o comercial. Dadas estas circunstancias, gran parte de la crítica y de la teoría escrita en inglés sobre el género fantástico resulta insatisfactoria para nuestros propósitos, ya que se enfoca en las formas más populares de lo fantástico.

³¹ Es interesante la clasificación que llevan a cabo las librerías estadounidenses: por un lado está la sección “Literature and Fiction” y por otro “Fantasy and Science Fiction”, como si una cosa excluyera a la otra. Claro que dicha clasificación responde a estrategias de mercado. En Barnes & Noble, por ejemplo, las novelas de Stephen King pueden encontrarse en la sección “Literature and Fiction”, mientras que Half-Price Books las ubica en la sección “Horror”, lo mismo que hacía la desaparecida Borders.

A la hora de establecer los parámetros estructurales de lo fantástico, el teórico más citado es Tzvetan Todorov. En *The Fantastic: A Structuralist Approach to a Literary Genre* (1970), Todorov define a lo fantástico como “that hesitation experienced by a person who knows only the laws of nature, confronting an apparently supernatural event” (25). Frente a un evento que desafía las leyes de lo cotidiano, existen dos posibilidades: el evento tiene una explicación racional o forma parte de lo ilusorio. Según Todorov, lo puramente fantástico existe mientras permanezca esta incertidumbre. Todorov basa su teoría de lo fantástico en tres condiciones: (1) lo fantástico crea en el lector la vacilación entre una explicación natural y una sobrenatural de los eventos descritos; (2) la duda puede ser experimentada también por un personaje, es decir que la duda está representada en la obra, es uno de sus elementos temáticos; (3) el lector debe tomar cierta actitud frente al texto, rechazando interpretaciones tanto alegóricas como poéticas, es decir, tomando los eventos fantásticos en un sentido literal (33). El punto más importante a entender sobre lo fantástico, sin embargo, concierne a su relación con sus subgéneros adyacentes. Para Todorov, lo fantástico es un subgénero evanescente: se trata de una línea fronteriza, así como el presente es el límite entre pasado y futuro (42). En un extremo encontramos lo extraño (que posee una explicación racional) y en el otro lo maravilloso (que trasciende las leyes naturales); en el justo medio está lo fantástico, circundado por lo fantástico-extraño y lo fantástico-maravilloso (*Fantastic* 44). En lo fantástico-extraño, los eventos que parecen sobrenaturales a lo largo de la historia resultan tener una explicación racional, mientras que en lo fantástico-maravilloso dicha explicación es sobrenatural, y el lector debe aceptarla como tal (*Fantastic* 44, 52). Un relato propiamente fantástico es aquel que mantiene la ambigüedad hasta el final. El ejemplo que provee Todorov, muy acertadamente, es *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James³², en el cual

³² En su disertación *Aspectos de la literatura fantástica en el cuento argentino del siglo XX*, Nora G. Vera

no se establece si los fantasmas son reales o si son producto de la alterada mente de la protagonista (43). Ahora bien, prestando atención a estos parámetros resulta evidente que un estudio de la novela breve puramente fantástica del Cono Sur limitaría el campo de trabajo, principalmente porque la definición de Todorov es en sí limitadora. El mismo teórico considera a lo puramente fantástico como un fenómeno propio del siglo XIX y afirma que “psychoanalysis has replaced (and thereby has made useless) the literature of the fantastic” (160). ¿Cómo hablar, entonces, de una literatura fantástica del siglo XX y XXI?

Considero que la mayor limitación que imponen las teorías de Todorov consiste en su rechazo de una lectura alegórica dentro de lo fantástico, restricción que otros críticos también han cuestionado. En primer lugar, este rechazo sólo aplica a lo *puramente fantástico*, y ninguna de las novelas breves que exploro en este capítulo se ubica en esta categoría. Para nuestros propósitos, por lo tanto, sería injustificable rechazar la lectura alegórica. Existe, además, una falta de precisión en este aspecto del estudio de Todorov. Como bien observa Christine Brooke-Rose, parte del problema reside en que Todorov simplifica la definición de alegoría, reduciéndola a dos niveles de lectura, el literal y el alegórico, haciendo a un lado el nivel moral y el anagógico (69). Lo puramente fantástico según Todorov, además, implica la posibilidad de dos niveles de lectura (según la explicación racional o según la sobrenatural), es decir que se produce una paradoja, elemento que como afirma Brooke-Rose también opera en la alegoría medieval (69-70). “Is not the pure fantastic”, pregunta Brooke-Rose, “with its absolute ambiguity, a (historical) prefiguring of many modern (non-fantastic) texts which can be read on several and often paradoxically contradictory levels, and which would thus all be modern developments of

analiza cinco cuentos argentinos, cada uno de los cuales corresponde a una de las cinco categorías del esquema de Todorov. Su acertado ejemplo de un cuento propiamente fantástico es “Casa tomada”, de Julio Cortázar, en el cual “la duda del lector no se resuelve ni durante ni después de la lectura” (Vera 30).

medieval allegory?” (71). Este vínculo entre lo puramente fantástico según Todorov y la alegoría medieval representa el argumento más fuerte a favor de la apertura a una lectura alegórica de lo fantástico. En todo caso, como señala Susana Reisz, en el terreno de lo fantástico el discurso simbólico no llega a anular totalmente el sentido literal (208n14). Y como indica Lynette Hunter, el modo alegórico de lectura “while necessarily stating a position, does not impose it” (184). Lejos de perjudicar a lo fantástico, la alegoría lo enriquece extendiendo su alcance. Dado el importante papel que juegan tanto la narrativa fantástica como la alegoría en la literatura latinoamericana del siglo XX, resulta necesario ampliar nuestra perspectiva al acercarnos al subgénero que nos ocupa en este capítulo. Es aquí donde entra en juego el concepto de lo neofantástico.

En “¿Qué es lo neofantástico?”, Jaime Alazraki expresa insatisfacción respecto al término “literatura fantástica” para designar cierta variante de este subgénero surgida en el siglo XX. Sin dejar de ser fantásticos, los relatos de Kafka, Cortázar, Borges y Bioy Casares responden a poéticas diferentes a las de Poe o Wells. Todorov está en lo cierto al enfatizar el efecto del psicoanálisis sobre lo fantástico; ¿por qué, sin embargo, considerar este efecto como debilitador o destructivo? Así como el género de la novela breve ha experimentado cambios con el correr del tiempo —poco tiene que ver la *novella* medieval italiana con los relatos estudiados en este trabajo—, el subgénero del relato fantástico se ha desarrollado y ha cobrado en el siglo XX una forma particular. Alazraki se refiere a esta forma como lo neofantástico, “porque a pesar de pivotar alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos del siglo XIX por su visión, intención y su *modus operandi*” (276). Veamos, entonces, en qué consisten las diferencias que identifica Alazraki. En lo que respecta a la visión, “si lo fantástico asume la solidez del mundo real [...], lo neofantástico

asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica” (Alazraki 276). Lo neofantástico parte de una visión de la realidad como “una esponja, un queso gruyere, una superficie llena de agujeros como un colador y desde cuyos orificios se [puede] atisbar, como en un fogonazo, esa otra realidad” (Alazraki 276). En cuanto a la intención, el relato neofantástico no busca, como lo hiciera el relato fantástico del siglo XIX, producir miedo en el lector; estos relatos, en cambio, generalmente son “metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario” (Alazraki 277). En lo tocante al *modus operandi*, el relato neofantástico invierte el proceso del relato fantástico del siglo XIX: en vez de ir de lo natural a lo sobrenatural, parte de lo sobrenatural y lo torna, a lo largo del relato, natural (Alazraki 279). En resumen: realidad precaria, metáfora y cotidianidad de lo sobrenatural o lo extraño. El segundo elemento es el más relevante para nuestros propósitos, ya que apunta a la posibilidad de la alegoría en este subgénero. En este capítulo me aproximo a una serie de novelas breves desde una óptica doble, ya que considero que las teorías de Todorov y las de Alazraki se complementan: Todorov presenta un marco teórico óptimo para explorar los terrenos de lo fantástico-extraño y lo fantástico-maravilloso, mientras que Alazraki, como se ha dicho, abre las puertas del subgénero a la alegoría, admitiendo asimismo una lectura psicoanalítica que considere, por ejemplo, las pulsiones del deseo, elemento clave a la hora de examinar la obra de Felisberto Hernández. En cuanto a la terminología, empleo la expresión de “literatura fantástica” para referirme a la categoría general que incluye todas las variantes que hemos mencionado: las de Todorov

(lo extraño, lo puramente fantástico y lo maravilloso) y la de Alazraki (lo neofantástico, que por ser más comprensiva puede coincidir con cualquiera de las categorías de Todorov).

En lo que atañe al aspecto regional de este capítulo, ya hemos sugerido que la literatura fantástica proliferó de manera considerable en el Cono Sur a principios del siglo XX. Partiendo de un comentario de Saúl Yurkievich en el que el teórico vincula la literatura fantástica con los ambientes urbanos y modernos, Vera atribuye la incidencia de esta clase de relatos en la Argentina a factores socio-económicos: el reducido número de indígenas, la predominancia de inmigrantes europeos, el metropolitanismo y el rechazo de lo regionalista a favor de lo universal en lo que respecta al arte (vii). Dentro de estas observaciones críticas, quisiera rescatar la dicotomía regional/universal, problemática que Borges abordó en su famoso e influyente ensayo “El escritor argentino y la tradición”. En este texto, Borges rechaza por arbitraria la idea de que los escritores deban limitarse a temas de sus países, algo que no hicieron Racine ni Shakespeare (194). La tradición argentina es, según Borges, “toda la cultura occidental” (200). “Los argentinos, los sudamericanos en general”, agrega, “podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas” (Borges 201). Para Borges, la prioridad del escritor no debe ser “representar” una determinada región geográfica o cultural a través de una serie de simulacros o lugares comunes, sino abandonarse a “ese sueño voluntario que se llama la creación literaria” (203). *To thine own self be true*, parece ser el consejo: “[t]odo lo que hagamos con felicidad los escritores argentinos pertenecerá a la tradición argentina, de igual modo que el hecho de tratar temas italianos pertenece a la tradición de Inglaterra por obra de Chaucer y de Shakespeare” (202). Las obras de toda una generación de escritores argentinos reflejan esta postura. En una

época en que lo más “lógico” para el escritor argentino hubiese sido explorar su propio terreno, un país relativamente joven, Borges daba permiso para ignorar lo regional, puesto que la poesía gauchesca, el más “argentino” de los géneros, no era más que una construcción literaria que ya poco tenía que ver con las payadas, era “un género tan artificial como cualquier otro” (Borges 191). Esta actitud resulta fácil de adoptar en una población que tendió a identificarse con lo europeo en vez de lo autóctono, y mucho más en un círculo de intelectuales para quienes el arte europeo era el ejemplo a seguir³³. De ahí que en la época de la novela indigenista y de la novela de la tierra, en el Río de la Plata se estuviese produciendo literatura fantástica. La mayoría de los relatos que investigaremos en este capítulo son “universales”: *La invención de Morel* transcurre en una isla, es decir, en la tierra de nadie por excelencia, y en *Las Hortensias* no hay ninguna referencia directa a Uruguay. Tanto *La invención de Morel* como la primera novela propiamente dicha de Bioy Casares, *Plan de evasión* (1945), están escritas bajo la influencia directa de Wells y pueden considerarse palimpsestos de *La isla del doctor Moreau*. Felisberto Hernández, por su parte, retoma en *Las Hortensias* el tema de la mujer mecánica que E. T. A. Hoffmann explorase en *El hombre de arena* (1816). La obra de estos autores, entonces, se inscribe dentro de un campo de la tradición occidental, respondiendo a la exhortación de Borges.

A continuación exploraremos cinco novelas breves del Cono Sur, publicadas entre 1940 y 1990, para establecer su ubicación dentro del subgénero fantástico y su relación con los parámetros de la novela breve que hemos estado discutiendo. Como en el caso de la narrativa neovanguardista, veremos que el relato fantástico saca provecho de la estructura de la novela breve, y esta intersección de género y subgénero ha producido resultados óptimos.

³³ Intelectuales que perpetuaron una tradición que se remonta a la época de los forjadores de la patria. Domingo Faustino Sarmiento, como es sabido, consideraba la situación argentina en términos de civilización (la cultura europea y/o estadounidense) y barbarie (lo autóctono).

Bioy Casares: precarias inmortalidades

Observar que la obra de Adolfo Bioy Casares (1914-1999) no ha recibido la atención que merece, ni siquiera en nuestros días, es casi un lugar común. Fuera de Latinoamérica se conoce a Bioy principalmente como el amigo de Borges, o como el escritor que inspiró —o al que le robaron— la idea detrás de *El año pasado en Marienbad*. Tal vez su obra haya quedado eclipsada por la de Borges y la de Cortázar, con quienes compartía preocupaciones y temas. Ni Borges ni Cortázar, sin embargo, cultivaron la novela breve; para nuestros propósitos, por lo tanto, Bioy es un escritor clave. A lo largo de su vida produjo una serie de relatos (*La invención de Morel*, *El perjurio de la nieve*, *La aventura de un fotógrafo en La Plata*, *Un campeón desparejo*, *De un mundo a otro*) que ejemplifican estupendamente el género de la novela breve, y al menos uno de ellos —el primero— ha aprobado con honores la prueba del correr del tiempo, convirtiéndose en un modelo tanto de la novela breve como de la narrativa fantástica.

La invención de Morel (1940) presenta la situación de un fugitivo que se instala en una isla supuestamente desierta, en la que alguna vez un grupo de personas intentó establecerse, pero todos sucumbieron a una extraña enfermedad. “Hoy, en esta isla, ha ocurrido un milagro”, empieza la narración. *La invención de Morel* es la descripción de ese milagro que significa para el narrador —que permanece anónimo— la aparición repentina de un grupo de personas, entre ellas Faustine, de quien el narrador se enamora sólo para descubrir que tanto ella como los demás seres que ha visto son proyecciones, el resultado de un experimento científico. La “invención” de Morel es una precaria inmortalidad conseguida a través de una máquina que capta, graba y luego proyecta una y otra vez a las personas y las acciones que éstas llevaron a cabo en un determinado período de tiempo.

En este relato, la vacilación que Todorov considera el núcleo de lo fantástico es compartida entre el lector y el protagonista. En un principio, todo parece simplemente extraño: en el primer apartado de la novela breve, el narrador nota de repente la presencia de personas que bailan, y en el segundo se pregunta si la visión no será el resultado de una alucinación producida por el calor (95). El sentido de extrañeza, sin embargo, aumenta paulatinamente a medida que las acciones de los otros habitantes de la isla se vuelven inexplicables (aparecen súbitamente sin que el narrador pueda explicarse cómo llegaron allí, bailan felizmente en medio de una tormenta, se bañan en una piscina llena de agua sucia, etc.) y el narrador continúa poniendo en duda su propia facultad de percepción. Una vez consolidado, el elemento extraño se basa en dos situaciones: (1) los seres aparecen de la nada y (2) éstos no ven ni oyen al narrador. El carácter paranormal de la situación se confirma cuando el narrador intenta comunicarse con Faustine, quien actúa como si él no existiese y no se digna a responder cuando él le habla: “fue como si los oídos que tenía no sirvieran para oír, como si los ojos no sirvieran para ver” (114). Tanto el narrador como el lector, a esta altura, han ingresado al ámbito de lo fantástico: los extraños hechos que se producen en la isla tienen una explicación racional o no la tienen. Cuando el narrador resuelve el enigma, el relato se ubica en la categoría que Todorov llama lo fantástico-extraño, puesto que la explicación de los hechos es racional.

Al estudiar *La invención de Morel* desde la óptica de lo fantástico, en este caso como un relato fantástico-extraño, surge una consideración en lo tocante a las múltiples lecturas del texto. Los relatos fantásticos, así como los policiales, apuntan a una explicación de los hechos presentados, es decir que el lector (y a veces el personaje) descubre algo en el transcurso de la lectura. Todorov explora esta característica estructural del relato fantástico y

llega a la conclusión de que lo fantástico admite dos lecturas diferentes: en la primera el lector asume la duda (es decir que se conecta con los personajes y/o con los hechos al nivel de la identificación), mientras que en la segunda, que sería una metalectura, el lector presta atención al mecanismo narrativo (89-90). “If we know the end of a fantastic narrative before we begin it,” apunta Todorov, “its whole functioning is distorted, for the reader can no longer follow the process of identification step by step” (90). Releemos *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* sabiendo que los dos personajes son en verdad la misma persona, y *Pedro Páramo* sabiendo que los personajes están muertos; podemos ver las películas *El sexto sentido* (1999) y *La aldea* (2004) cuantas veces queramos, pero el efecto nunca será el mismo de la primera vez. Como resultado, prestamos más atención a la construcción de los relatos, buscamos tal vez pistas que permitan prever el final, las cuales quizás pasamos por alto durante la primera lectura. La escritura de este tipo de relatos, entonces, supondría para el autor un desafío mayor. La trama de *La invención de Morel*, sin embargo, incluye un elemento que asegura la amenidad de la relectura: el recurso de la ironía. Si en una primera lectura el lector recolecta pautas que le permitan explicar el misterio, en una segunda lectura puede entretenerse con los comentarios del narrador que apuntan a una interpretación errónea de los hechos que presencia. Durante la relectura, la situación del protagonista se revela en todo su patetismo: el lector sabe que el hombre está poniendo toda su esperanza en un holograma. Cuando el narrador escribe a Faustine “Mi muerte en esta isla has desvelado”, cuando afirma que “[l]a muerte era imposible al lado de esa mujer”, la ironía se vuelve perversa (120). Este recurso está presente a lo largo del relato y se intensifica hacia la mitad, cuando está a punto de resolverse el enigma. El protagonista, por ejemplo, cree que Faustine se vale de Morel para provocarle celos a él (125); contempla

la posibilidad de haberse vuelto invisible (126); cuando Morel dice a los demás que sus actos han quedado registrados, el narrador cree que Morel se refiere al diario que lleva desde su llegada a la isla, que es en efecto el texto de *La invención de Morel* (146). La ironía es, entonces, un segundo hilo narrativo que facilita la relectura del relato aun cuando ya se conoce el final. Esta providencia por parte de Bioy es uno de los elementos que hace de *La invención de Morel* una novela breve excepcional.

De las teorías de Todorov se desprende que en un relato fantástico el final es crucial, puesto que en la conclusión el lector podrá determinar qué tipo de narración ha leído: si la explicación es ambigua se trata de un relato fantástico, si es sobrenatural estamos ante un relato fantástico-maravilloso, etc. Cabe preguntarnos entonces cómo afecta esta situación a la novela breve, que como hemos dicho suele rechazar tanto los finales abruptos como los abiertos, para favorecer un final sugerente. *La invención de Morel* demuestra que a pesar de la presencia de una explicación al final de un relato fantástico, el final sugerente de la novela breve puede mantenerse. Al final de esta narración, el protagonista decide grabarse a sí mismo empleando las máquinas de Morel; la muerte no le preocupa, puesto que está convencido de que las proyecciones conservan el alma de la persona original. Actúa, entonces, como si Faustine y él fueran amigos, lleva a cabo un simulacro que se repetirá para siempre, o hasta que las máquinas dejen de funcionar, y pide que si alguien logra inventar una máquina que unifique dos planos diferentes, lo haga “entrar en el cielo de la conciencia de Faustine” (*Invención* 186). El relato acaba: el narrador ya ha contado su peripecia. La historia, no obstante, continúa: alguien ha encontrado el diario del protagonista (como demuestran las “notas del editor” que aparecen al pie de página a lo largo del texto), las proyecciones (que tal vez posean alma) siguen reproduciendo sus acciones, y el futuro tal

vez depare otra máquina, una nueva invención. Final sugerente: todas estas posibilidades permanecen en la mente del lector. *La invención de Morel* acaba con un evento cíclico que se repite más allá de la lectura.

Consideremos ahora la mecánica del relato dentro de este género. En el libro de conversaciones *Bioy Casares a la hora de escribir* (1988), se le pregunta al autor sobre la decisión de si un texto va a ser un cuento o una novela. “[E]n general”, dice Bioy, “sé cuando la idea va a dar un cuento o una novela. Si ustedes me preguntan por qué lo sé, me costaría explicarlo. El cuento es como una revelación. Por lo demás, me pregunto si algunas novelas mías no son cuentos. Quizá *La invención de Morel* sea un cuento”; y más adelante añade que “[e]ntre cuentos, *nouvelles* o *novellas* y novelas hay una larga tradición de indecisiones” (Cross 54-55). Lamentablemente, el autor no se adentra en el tema de la novela breve, apenas la menciona. Gracias al marco teórico que hemos establecido, podemos afirmar que *La invención de Morel* no es un cuento ni una novela propiamente dicha.

Estructuralmente hablando, el relato consiste en cuarenta y siete apartados sin numerar, los más extensos de unas cuatro páginas y de apenas un párrafo los más breves. Algunos apartados, especialmente al comienzo de la narración, están dedicados a la descripción física de la isla, mientras que otros contienen las observaciones del narrador acerca de los seres que comparten la isla con él. El protagonista, sin embargo, constantemente examina y reexamina su situación personal; no olvidemos que se trata de un hombre perseguido por la justicia, y la posibilidad de ser capturado lo obsesiona hasta el punto de la paranoia. La estructura repetitiva de la novela breve, para recapitular, consiste en “the intensive presentation of a specific situation”, por lo que dijimos que si el cuento es el género de la trama (es decir, la anécdota) y la novela el del desarrollo de personajes, la

novela breve es el género de la situación (Leibowitz 78). La situación en este caso se compone de una serie de elementos: la obsesión del perseguido, su aislamiento y la aparición de seres extraños en la isla. La novela breve tiene en general la particularidad de que es posible resumir en una frase (a diferencia de lo que sucedería en con una novela) la situación presentada sin realmente “relatar una trama” (a diferencia de lo que ocurriría con un cuento). *El coronel no tiene quien le escriba* es la historia de un hombre que espera que el gobierno le envíe su pensión. *Salón de belleza* (2000), de Mario Bellatin, es la historia de un grupo de personas afectadas por una enfermedad sin nombre, quienes se resguardan en un salón. *La invención de Morel* es la historia de un perseguido que observa a un grupo de gente extraña. No podríamos resumir una novela propiamente dicha de esta manera sin caer en una simplificación; en el caso del cuento, donde cada elemento suele tener su razón de ser, la descripción de la situación excluiría lo más importante, que es el desenlace con las implicaciones que conlleva. Con esto no pretendo sugerir que la novela breve prescinda totalmente de la *acción*; mi argumento es, más bien, que en el género en cuestión la *situación* subordina a los demás elementos. De ahí que resulte apropiado aplicar a muchas novelas breves el adjetivo inglés *atmospheric*, tan empleado al hablar de cine. Esto es especialmente cierto al tratarse de los relatos en torno a lo fantástico (para relato *atmospheric*, *Las Hortensias*), y en efecto, Bioy Casares observa que desde siempre los autores de relatos fantásticos procuraron crear un ambiente o atmósfera para el relato, por ejemplo mediante el empleo de un *leitmotiv*³⁴ (“Prólogo”). Anadeli Bencomo también

³⁴ La novela breve también podría considerarse el género del *leitmotiv*. Consideremos el calor en *El coronel no tiene quien le escriba*, la paranoia en *La invención de Morel*, la incomunicación en *El túnel*, la violencia sexual en *El fiord*, etc. En la novela suele haber más de un *leitmotiv*; en la novela breve basta uno, que refuerza la estructura repetitiva.

resalta el papel protagónico de la ambientación en la novela breve al considerar a este elemento la clave narrativa del género (“Villoro” 307).

En cuanto a la complejidad temática, —según Leibowitz, “expansive themes emanating from a specific focal point” (78)— ésta se encuentra relacionada en el subgénero fantástico con la posibilidad de una lectura alegórica. *La invención de Morel* se ajusta a los parámetros de la narrativa neofantástica establecidos por Alazraki, de los cuales el más significativo para nuestros propósitos es el carácter metafórico del relato. En este caso, el título de la novela breve apunta al foco de la expansión. El invento de Morel permite al narrador y al lector reflexionar sobre temas que ahuyentarían a más de un autor: la inmortalidad, el eterno retorno, la naturaleza de la percepción, la realidad, la reproducción, la representación, etc. La novela breve, como hemos visto, se vale tanto de la limitación como de la extensión. Nótese la envergadura de los temas que Bioy logra incorporar —a través de un solo objeto, ya lo hemos dicho— en un relato de menos de cien páginas. También siguiendo la mecánica de la novela breve, estos temas no están desarrollados, sino sugeridos: el narrador alude a ellos, y éstos resuenan como ecos en la mente del lector, más allá de la lectura. En virtud de su complejidad temática, la novela breve de Bioy Casares se erige como representación a la vez microcósmica y macrocósmica. La isla es el microcosmos por excelencia, y es imposible no considerar la posibilidad de que nuestro mundo, nuestra “realidad”, sea simplemente una versión más amplia de esa pequeña isla; las consideraciones a las que se enfrenta el protagonista, y por lo tanto el lector, proyectan el relato de manera vertiginosa hacia las alturas de lo metafísico. La alegoría, sin embargo, no tiene por qué ser estrictamente metafísica. Francisca Suárez Coalla habla al referirse a la literatura fantástica (y particularmente a los relatos de Bioy Casares) acerca de “la conexión

con la literatura del absurdo, cuyas situaciones, a veces, parece que se repiten” (108). Recordemos, por ejemplo, el énfasis en la repetición y la monotonía que se manifiesta en *El mito de Sísifo* (1942), de Albert Camus, y en *Esperando a Godot* (1952), de Samuel Beckett. Con sus situaciones recurrentes, *La invención de Morel* bien puede leerse como una metáfora de la teoría nietzscheana del eterno retorno. Suárez Coalla también demuestra que es posible la lectura de esta novela breve como una alegoría del enamoramiento y/o de la incomunicación. “La evidente imposibilidad de comunicación entre las dos realidades”, dice Suárez Coalla, “simboliza el carácter inasible de la experiencia amorosa: alcanzar a la persona amada significaría atravesar las barreras que confinan a la pareja y adentrarse en el espacio del ‘otro’; sería vivir la aventura ‘fantástica’ de acceder a su región —territorio sagrado— y superar los límites de la dualidad” (172). Estas lecturas de *La invención de Morel* demuestran la complejidad temática del texto y los beneficios de admitir una lectura alegórica de los relatos fantásticos. La lectura alegórica acentúa la universalidad del relato y lo ayuda a ubicarse en el canon occidental, ya que apunta a situaciones que forman parte de la condición humana y que pueden resonar con lectores de cualquier región del mundo.

Sin lugar a dudas, *La invención de Morel* es uno de los relatos más complejos, más prolijos y más sugerentes de la historia de la narrativa argentina. Es, además, un verdadero monumento a la novela breve, puesto que reúne todas las características del género y las interrelaciona admirablemente. Ésta es, efectivamente, una novela breve para llevarse a una isla desierta.

Pasemos entonces a *El perjurio de la nieve* (1944), publicado inmediatamente después de *La invención de Morel*. La historia editorial de este texto merece un comentario. La mayoría de los lectores de Bioy lo habrá encontrado recopilado en su primera colección

de cuentos, *La trama celeste* (1948). En el primer capítulo de este trabajo he explorado el aspecto editorial del fenómeno de la novela breve, dando el ejemplo del tercer capítulo de la novela de Ernesto Sábato *Sobre héroes y tumbas* (1962), que se convirtió en novela breve al ser publicado autónomamente como el *Informe sobre ciegos* (1968). Nos encontramos aquí ante un caso similar. *La trama celeste* está catalogada como una colección de cuentos, y cualquiera que encontrase en sus páginas el texto de *El perjurio de la nieve* podría asumir equivocadamente que este relato es un cuento. Antes de que apareciera la colección de cuentos, sin embargo, *El perjurio de la nieve* fue publicada de manera independiente por la editorial Emecé, como el sexto libro de una colección titulada “Cuadernos de la Quimera”³⁵. En este caso, la publicación autónoma del relato —que aquí constituye además su primera aparición en el mercado— nos da la pauta de que puede pertenecer al género de la novela breve: rara vez se justifica la publicación por separado de un cuento. Veamos ahora cómo funciona este relato dentro del contexto fantástico y como ejemplo de novela breve.

Al comparar *El perjurio de la nieve* con *La invención de Morel*, una de las diferencias que salta a la vista es la complejidad discursiva que caracteriza a la primera. Conviven en *El perjurio de la nieve* dos voces narrativas principales: la de Alfonso Berger Cárdenas (A. B. C., obvio *alter ego* del autor) y la de Juan Luis Villafañe. Se trata de una narración enmarcada, en la que el manuscrito de Villafañe (que conforma el ochenta por ciento del relato) está precedido por una introducción y seguido de una explicación en forma de epílogo, ambas escritas por Cárdenas. A ambos, además, los ocupa la historia de un tercero, el poeta Carlos Oribe, formándose así un triángulo de interrelaciones. En la breve introducción, Cárdenas evoca a Villafañe, quien le ha pedido que publique su manuscrito en

³⁵ Otros títulos incluidos en la colección, que estuvo al cuidado de Eduardo Mallea, son *Bartleby, el escribiente*, de Herman Melville, y *La dama de espadas*, de Alexander Pushkin, ambas también novelas breves.

una fecha determinada; se revela también que los protagonistas de la “tragedia” (desde un comienzo se condiciona la lectura del manuscrito) han muerto hace más de nueve años. El manuscrito de Villafañe, titulado “Relación de terribles sucesos que se originaron misteriosamente en General Paz (Gobernación del Chubut)”, relata una aventura en la Patagonia. Al enterarse de la existencia de la estancia “La Adela”, en la que vive recluida una familia de daneses (un hombre mayor y sus cuatro hijas), Oribe desea conocerla, a pesar de que nadie tiene permitido entrar ni salir. Por la noche, Oribe da un paseo. Al día siguiente corre la noticia de que Lucía, una de las hijas del danés Vermehren, ha muerto. Villafañe y Oribe asisten al velorio; luego vuelven a Buenos Aires. Tiempo después Oribe aparece muerto y Vermehren confiesa al asesinato. Villafañe investiga, y en el transcurso de la pesquisa se entera de que un doctor había examinado a Lucía un año y medio antes de su muerte y que no le había dado más de tres meses de vida: aquí entra en juego el elemento fantástico, y la pregunta es cómo pudo Lucía extender su vida tanto tiempo. Villafañe se entrevista con Vermehren en la cárcel, quien explica el misterio. Imponiendo una estricta rutina, es decir, llevando a cabo la rigurosa repetición de los actos de cada día, Vermehren y su familia habían logrado que el tiempo se detuviera en “La Adela”: el plazo de vida de Lucía se extendió por quince meses. La entrada de un intruso en la casa había roto el hechizo, y Vermehren había entonces asesinado a quien él creía el culpable de la muerte de su hija. (Vermehren asume que Oribe ha entrado a la casa porque durante el velorio el poeta supo exactamente a cuál de las habitaciones ir para buscar una foto de Lucía.) El manuscrito termina con la noticia del suicidio de Vermehren. En el epílogo, finalmente, Cárdenas reexamina la historia relatada por Villafañe, puesto que considera inconcluso al relato. Se trata en efecto de una reinterpretación de la historia, puesto que según Cárdenas fue

realmente Villafañe quien entró a “La Adela” la noche en que murió Lucía. Oribe habría sabido a qué habitación entrar porque Villafañe le habría descrito el interior de la estancia. Villafañe sería, entonces, el verdadero culpable de romper el hechizo de Vermehren, y Oribe habría pagado por un crimen que en realidad no cometió.

El resumen de la historia nos permite establecer una gran diferencia entre *El perjurio de la nieve* y la mayoría de las novelas breves que hemos explorado: es notable la cantidad de personajes y de detalles que Bioy Casares incluye en este relato. Estos elementos, sin embargo, no son centrales a la situación que se describe, y tienen el propósito de despistar al lector. Como resulta evidente, en *El perjurio de la nieve* lo fantástico no gobierna el relato absolutamente. Estamos ante una mezcla de géneros, una narración que es tanto fantástica como policial. Tranquilamente podría hablarse de *El perjurio de la nieve* en términos de pastiche y de parodia posmodernista; el relato incluye muchos elementos discutidos en el capítulo anterior de este estudio. En el contexto que nos concierne ahora, en todo caso, y en comparación con *La invención de Morel*, es necesario observar el lugar que ocupa lo fantástico en esta segunda novela breve de Bioy. Podríamos describir a *El perjurio de la nieve* como un relato policial con un núcleo fantástico. El “crimen” no es para nada común, ya que consiste en la interrupción de una inmortalidad lograda —como en *La invención de Morel*— a través de la repetición. El comienzo del relato prepara al lector para el elemento fantástico: “La realidad (como las grandes ciudades)”, dice Cárdenas, “se ha extendido y se ha ramificado en los últimos años. Esto ha influido en el Tiempo: el pasado se aleja con inexorable rapidez” (9). De no ser por esta enigmática apertura, el lector podría pensar que tiene en manos el relato de un crimen; la naturaleza fantástica de ese crimen requiere un anuncio de ese elemento. Si en *La invención de Morel* lo fantástico aparece inmediatamente,

en *El perjurio de la nieve* lo hace recién en el último tercio de la narración. Es cuando el lector se entera de que Lucía ha de alguna manera burlado a la muerte que surge la vacilación (*Perjurio* 44). Como en la novela breve anterior, en ésta la duda es compartida entre el lector y el personaje/narrador Villafañe. La explicación, no obstante, se ofrece unas páginas más adelante. En *La invención de Morel* el misterio tenía una explicación científica; en este caso, se le pide al lector que acepte una explicación sobrenatural, puesto que de ninguna manera puede el tiempo detenerse. *El perjurio de la nieve* es, por lo tanto, un relato fantástico-maravilloso.

Como novela breve, este relato aprovecha ampliamente el recurso de la reexaminación. Tenemos un narrador y un comentador cuyas historias se contradicen. El comentador, Cárdenas, permite que escuchemos la versión de Villafañe, pero luego la desmiente. El supuesto sujeto del relato es Oribe, pero al llegar a la conclusión de *El perjurio de la nieve*, el lector posee más información sobre Cárdenas y Villafañe que sobre el poeta; Oribe, por lo tanto, es un recurso de distracción. La reexaminación se lleva a cabo a través del recurso de la pluralidad de relatos, que Ricardo Piglia utilizara de manera similar en *Nombre falso*, como vimos en el capítulo anterior. Al explorar este aspecto de la novela breve de Bioy, Margarita Rojas y Flora Ovares hablan de una estructura de cajas chinas³⁶: Cárdenas transcribe la historia de Villafañe dentro de la cual se incluye una conversación entre ambos, en la que Cárdenas cuenta a Villafañe la historia que le fue referida por Oribe, historia que el poeta puede haber “plagiado” de Villafañe (125). En un cuento, esta compleja y constante reexaminación entorpecería la trama y la sorpresa del final. En la novela breve, la *explicación* reemplaza a la revelación sorpresiva, y en el caso particular de *El perjurio de la nieve* ni siquiera la explicación es absoluta (como lo es en *La invención de Morel*), puesto

³⁶ La imagen trae a la mente el título de un cuento de Bioy: “Una muñeca rusa”.

que al final del relato (como sucede en *Nombre falso*) el lector no sabe a cuál de los relatores creer. Éste es uno de esos relatos que incitan a la relectura inmediata, pero una segunda lectura resultará igual de insatisfactoria para aquel lector que pretenda resolver el enigma de la historia. Si el relato policial tradicional ofrece una explicación coherente y detallada al final, *El perjurio de la nieve* constituye una transgresión de los códigos del subgénero, dado que en vez de guiar al lector desde la incógnita hasta la resolución, sólo le presenta más interrogantes con cada reexaminación de la situación central (el cese repentino del mecanismo de inmortalidad de Vermehren). Aunque, como siempre, existen excepciones a la regla³⁷, la novela policial suele ofrecer la solución al enigma que presenta. Preguntémonos cuántos lectores de novelas policiales se mantendrían fieles al subgénero si supieran de antemano que después de leer trescientas páginas o más se encontrarán lo mismo en la oscuridad. La inclusión de detalles minuciosos (por parte del narrador) y la recolección de pistas (por parte del lector) resultarían absurdas. Una novela policial que dejara al lector con una incógnita como la que perdura en *El perjurio de la nieve* resultaría antipática; la novela breve, en cambio, pone en juego otro contrato de lectura, sujeto a otras expectativas. Al mismo tiempo, la reexaminación que presenta este relato relega a un segundo plano la trama, elemento narrativo que no suele ser central en la novela breve. Como en el relato de Ryunosuke Akutagawa “En el bosque”, en *El perjurio de la nieve* los eventos no importan tanto como las distintas percepciones de los mismos. Los hechos, sin embargo, también tienen su propósito, en este caso el de contribuir a la tensión paulatina del relato. La aventura de Oribe y de Villafañe se complica rápidamente, impulsando al lector hacia el final de la narración.

³⁷ Para citar sólo un ejemplo, *La muerte lenta de Luciana B.* (2007), de Guillermo Martínez.

También en esta novela breve está presente el concepto de las dos historias, como afirman Rojas y Ovares partiendo de la observación de Todorov de que el relato policial trabaja con dos series temporales, puesto que el crimen es tanto el comienzo de la investigación como la conclusión del drama que lo provoca (129). En el relato que nos ocupa, las dos historias están estrechamente relacionadas con los subgéneros literarios. Anteriormente establecimos que en *El perjurio de la nieve* conviven lo fantástico con lo policial. El núcleo del relato, es decir, la situación principal de la novela breve (una familia ha logrado detener el tiempo a través de la rutina), es la historia de los Vermehren, de orden fantástico. Las indagaciones de Villafañe en torno a las muertes de Lucía y de Oribe, de orden policial, constituyen la otra historia. Recordemos que Piglia habla de una historia visible y una secreta (*Formas* 106). Dijimos que en la novela breve esta clasificación de las dos historias no es absolutamente necesaria, pero en este caso sí se da. La investigación de las muertes es la historia visible; la situación de los Vermehren es la historia secreta. El relato policial es casi un pretexto del relato fantástico. El primero no tiene solución; el segundo ofrece una solución no racional sino sobrenatural, y de ahí la clasificación de *El perjurio de la nieve* como una novela breve fantástica-maravillosa.

Como puede apreciarse, las novelas breves de Bioy Casares recién exploradas son —desde el punto de vista subgenérico— adyacentes a lo puramente fantástico según Todorov. El elemento fantástico, sin embargo, no se presenta de la misma manera en los dos casos: en *La invención de Morel* juega un papel central, y por lo tanto aparece a lo largo de la narración como una nota musical insistente, mientras que *El perjurio de la nieve* lo tiene como núcleo de un relato policial. Podríamos decir que en el primer ejemplo la aproximación a lo fantástico es directa, mientras que en el segundo es oblicua. Bioy Casares

demuestra, en todo caso, que es capaz tanto de respetar los códigos narrativos del subgénero fantástico como de transgredirlos, creando así un relato híbrido.

Ambas novelas breves recurren a la reexaminación y la explicación; la estructura repetitiva resultante logra el propósito de intensidad. En *La invención de Morel*, el protagonista/narrador lleva a cabo una constante reevaluación de su situación y de sus conjeturas respecto de los extraños habitantes que observa en la isla. El lector evalúa y acepta o rechaza sus teorías a medida que se desenvuelve el relato. En *El perjurio de la nieve* es en el marco de la historia que se efectúa la reexaminación: la historia que se acaba de presentar se pone en duda, lo cual provoca una reinterpretación del relato por parte del lector, quien también tiene derecho a desconfiar de la (reexaminada) versión del comentador. En ambos casos se ofrece una explicación: en las proximidades de lo puramente fantástico, los hechos en sí no son suficientes. La reexaminación, entonces, tiene en estos dos ejemplos el fin de alcanzar una explicación definitiva. En *La invención de Morel*, ésta se da; no así en *El perjurio de la nieve*. Con respecto a la complejidad temática, ésta queda garantizada al ser la inmortalidad el tema central de ambos textos. Pocos autores se atreven a abordar temas de semejante calibre; menos lo hacen con la soltura y la confianza que exhibe Bioy. Los años han sido más generosos con *La invención de Morel* que con *El perjurio de la nieve*, tal vez a causa de la complejidad temática que aquélla alcanza a través de la lectura alegórica. Ambas, de todos modos, se complementan para demostrar la destreza de Bioy Casares a la hora de construir novelas breves.

Hernández: ese extraño objeto del deseo

Felisberto Hernández (1902-1963) es uno de esos autores que han pasado a la historia por las narraciones cortas que han escrito, y es justo asociarlo con las formas breves, ya que ninguno de sus relatos supera las setenta páginas. Desde sus comienzos produjo una verdadera literatura de bolsillo, ediciones de pocos ejemplares en un formato que estaba “a medio camino entre el fascículo y el libro” (Prieto 264). Además de breve, la obra de Felisberto es excéntrica, extraña, una obra que —como la de Franz Kafka, como la de Clarice Lispector— genera discursividad porque no se adapta a las formas ya existentes. Al referirse a los relatos de Felisberto, Julio Prieto habla de poéticas y narrativas de la extrañeza³⁸, términos que reflejan los cambios que diferencian a la literatura fantástica del siglo XX de la del siglo anterior (37). Además de la necesidad de incorporar a lo fantástico el discurso psicoanalítico, Prieto enfatiza el papel central que jugó Borges en el establecimiento de una literatura fantástica hispanoamericana. Para Prieto, Borges inventa la literatura fantástica hispanoamericana mediante un proceso de adaptación de modelos extranjeros, principalmente autores ingleses y estadounidenses del siglo XIX (30). La mirada de Borges hacia el siglo XIX es una reacción a la poética de lo nuevo favorecida por el vanguardismo; Borges establece de esta manera la primera poética post-vanguardista de lo extraño en el Río de La Plata (Prieto 32). Es en este contexto subgenérico que debe considerarse la obra de Felisberto, que Prieto considera una propuesta que equidista de la vanguardia y del realismo: una “poética de la penumbra, [...] de la indefinición, de la ambivalencia y del juego en los bordes o márgenes de la opacidad” (34). Como acabamos de

³⁸ Prieto desconfía de la etiqueta de “literatura fantástica”, especialmente en lo que respecta a Hernández, puesto que el autor uruguayo incorpora lo fantástico dentro de lo cotidiano, narrando, como lo hace Kafka, desde una especie de subjetividad objetiva. Alazraki, como hemos visto, considera este *modus operandi* como elemento característico de lo neofantástico.

decir, estamos ante una obra que elude las clasificaciones fáciles en lo tocante a la tradición literaria. Formas breves, excentricidad y extrañeza: éstos son los parámetros que permiten una exploración adecuada de la peculiar, inimitable producción de Felisberto Hernández.

Las Hortensias (1949) explora, como *La invención de Morel*, un amor imposible. La situación, sin embargo, es más compleja y más insólita. Horacio y María Hortensia poseen una colección de muñecas de tamaño natural, una de las cuales, “Hortensia”, se parece mucho a María. En el tedio de la “casa negra” en la que viven y entre el ruido de las máquinas de la fábrica vecina, Horacio y María se entretienen con las muñecas: ella le hace bromas a él con Hortensia, y ambos contratan a unos muchachos que confeccionan “escenas” con las muñecas. En un principio, Horacio y María se comunican a través de las muñecas; la pareja parece estar unida principalmente por este extraño vínculo. A lo largo del relato, sin embargo, Horacio se obsesiona con “Hortensia” hasta tal punto que relega a su esposa a un segundo plano: el simulacro reemplaza a lo real, la imagen de la mujer desplaza a la mujer de carne y hueso. Como el protagonista de la novela breve de Bioy Casares, Horacio dirige su afecto hacia una mujer no real; a diferencia de aquél, Horacio sabe muy bien que el objeto de su deseo es una muñeca. Este elemento hace entrar al relato en el terreno de lo extraño, subgénero vecino de lo fantástico según Todorov. Pero si las teorías de Todorov permiten una aproximación satisfactoria a las obras de Bioy Casares antes exploradas —principalmente porque estas obras se encuentran más cercanas a lo puramente fantástico—, a la hora de acercarnos a la obra de Felisberto resulta más provechoso hacerlo directamente desde la óptica de lo neofantástico.

Las Hortensias cumple con los tres requisitos de lo neofantástico establecidos por Alazraki: presenta una realidad precaria, a la que Horacio responde con el desquiciamiento,

admite y alienta una lectura simbólica, y —muy claramente— presenta lo extraño de manera cotidiana, como los relatos de Kafka. En lo que respecta a la lectura alegórica, el elemento neofantástico que enfatizo en este capítulo por encontrarse ausente en las teorías de Todorov, es posible encontrar en los intersticios de los relatos de Felisberto una pulsión sexual imposible de ignorar. En esta presencia consiste la principal diferencia entre la obra de Felisberto y la de Bioy Casares, en la que la preocupación filosófica se impone ante el deseo. Ahora bien, según las teorías de Leo Bersani, el deseo está ligado a la literatura fantástica —y por extensión al relato de lo extraño y/o neofantástico— de manera particular. “Desire is a hallucinated satisfaction in the absence of the source of satisfaction”, dice Bersani en *A Future for Astyanax* (1976); “[...] it is an appetite of the imagination. [...] The activity of desiring is inseparable from the activity of fantasizing. There is no scene of desire which is not an elaboration, a kind of visual interpretation, of other scenes” (10). Escenas del deseo: resulta imposible no evocar las escenas de las muñecas en *Las Hortensias*, que apuntarían, siguiendo las teorías de Bersani, a un deseo oculto en el inconsciente de Horacio³⁹. Bersani observa, además, que la reformulación y la repetición desarrollan un papel importante tanto en la literatura como en el deseo: “[i]n the same way that literary works are always critical revisions of other literary works, our desires reformulate both other desires and the pleasures which are at the source of all desire. Like literature, desire is inseparable from repetition, but they are both modes of repetition which produce difference” (10-11). La demanda de escenas con muñecas por parte de Horacio no sólo responde a la dinámica misma del deseo, sino que apunta a la estructura del género de la novela breve,

³⁹ Éste es precisamente el elemento que Ana Clavel desarrolla en la novela breve *Las Violetas son flores del deseo* (2007), reescritura de *Las Hortensias*, en la que el protagonista canaliza su deseo por su hija adolescente a través de la confección de muñecas “menores de edad”. Clavel, en otras palabras, lleva a cabo una “revisión crítica” (ver la siguiente cita de Bersani) de *Las Hortensias* y explicita la pulsión del deseo que en el relato de Felisberto apunta a una lectura alegórica.

como veremos a continuación para luego retomar las manifestaciones del deseo en *Las Hortensias*.

Al abordar la exploración de la mecánica de *Las Hortensias* como novela breve, es provechoso comenzar con el ensayo de Freud “*Das Unheimliche*”, dado que este trabajo sugiere un vínculo significativo entre fondo y forma en el caso que nos ocupa. El ensayo está basado en el relato de Hoffmann *El hombre de arena*, que como dijimos en las palabras preliminares de este capítulo puede considerarse desde el punto de vista temático un precursor de *Las Hortensias*. Existen dos puntos de concordancia entre lo extraño (si no lo fantástico) como fondo y la novela breve como forma. El primer punto está relacionado con la idea de recurrencia, que Freud considera primordial en lo que a lo extraño se refiere. “[W]e are able to postulate a principle of *repetition-compulsion* in the unconscious mind”, dice Freud, “based upon instinctual activity and probably inherent in the very nature of the instincts”, y luego agrega: “whatever reminds us of this inner *repetition-compulsion* is perceived as uncanny” (12). Si, como hemos venido afirmando, la novela breve es el género literario de la reexaminación, dicho género estaría ligado de manera fundamental a lo extraño, que depende de un proceso psicológico de recurrencia, y tal vez esto explique por qué *Las Hortensias*, un relato en el que lo extraño y el deseo desempeñan un papel crucial, funciona de manera tan efectiva como novela breve. Pasemos ahora al segundo punto, que está relacionado con el concepto del doble. Refiriendo al lector al estudio de Otto Rank, *El doble* (1925, escrito en 1914), Freud traza brevemente el desarrollo del concepto del doble (desde un yo alternativo que asegura la inmortalidad hasta una visión de horror) y afirma que este concepto está de alguna manera ligado al sentimiento de lo extraño (10). En el capítulo anterior mencionamos que el del doble es uno de los temas favoritos de la novela

breve, desde Dostoyevski hasta Piglia, pasando por Stevenson y Conrad. El tema del doble está cuidadosamente hilvanado en *Las Hortensias*. La muñeca Hortensia, obviamente, es un doble de María Hortensia: Horacio la mandó a fabricar porque tenía un miedo irracional de que María muriera, situación que apunta directamente a las observaciones de Rank y Freud en lo que atañe al doble como manera de trascender la muerte (Hernández 185). Pero además están presentes en el relato las sirvientas, que son mellizas y una de las cuales se llama María, lo que provoca confusión para la sirvienta y para la mujer de la casa cuando Horacio llama a una de ellas (Hernández 205). Hacia el final del relato, finalmente, Horacio desarrolla cierta fobia a los espejos y ordena que todos sean cubiertos⁴⁰. El narrador explica que Horacio no quiere verse reflejado porque el color de su piel le recuerda a unos muñecos de cera que ha visto (Hernández 209). El doble como visión que aterroriza. El terror, además, es el de convertirse en un muñeco, y aquí es donde encontramos la conexión directa con *Las Hortensias*. Ya hemos observado que la novela breve a menudo trabaja con dos historias cuya alternancia permite forjar una estructura repetitiva. Para una historia de dobles y de elementos binarios, entonces, la estructura de la novela breve es ideal. Como observa Anadeli Bencomo, en *Las Hortensias* “se exponen situaciones paralelas como la que se da entre la humanización progresiva de la Hortensia-muñeca y la transformación paulatina de María en muñeca que culmina con su incorporación en una de las escenas de maniqués montadas para su esposo Horacio” (“Villoro” 305). El terror de Horacio, como podemos ver, apunta al núcleo estructural del relato. Lo real se confunde con su imagen, el doble adquiere fuerza a medida que el original se debilita; la reexaminación de esta situación confiere a *Las*

⁴⁰ Esta actitud nos remite al más famoso oponente a los espejos, el conde Drácula, y aumenta así el efecto de extrañeza que produce el relato. Nótese, dicho sea de paso, la manera en que *Las Hortensias* establece diálogo con *El hombre de arena*, *Drácula* y la leyenda de Pigmalión. La reescritura que lleva a cabo Hernández es casi posmodernista en su irreverencia y en la combinación de obras tan dispares a simple vista.

Hortensias su intensidad de novela breve e indica otra lectura alegórica según la cual el relato constituye, como propone Bencomo, una metáfora de la mecanización del ser humano y/o la humanización de la máquina.

Jean Andreu hace referencia al desconcierto de la crítica literaria ante *Las Hortensias*, estableciendo la relación que existe entre dicho desconcierto y la forma del relato. Dice Andreu:

Esta dificultad radica sobre todo en el hecho de que por su extensión y su composición, este relato no corresponde al modelo tradicional del cuento (a este respecto, Carlos Martínez Moreno habla de ‘nouvelle’ y no de cuento). Comparado con el cuento tradicional que es un relato rigurosamente compacto y lineal, *Las Hortensias* es un relato rico en digresiones narrativas efectivas o virtuales. (“Equívocos” 11)

Profundizando sus observaciones en torno a la composición del relato, Andreu propone que *Las Hortensias* presenta una alternancia de dos temas —la teatralidad y la sexualidad— aunados por el motivo central de las muñecas (“Equívocos” 20). La interrelación y la alternancia de estos dos temas contribuyen a la intensidad del relato, que por otra parte no presenta ambos temas de la misma manera. Como observa Andreu, mientras que la teatralidad aparece de forma explícita a través de las escenas, la sexualidad “está siempre evocada de manera alusiva, por connotación: el acto sexual no es jamás denotado, jamás está formulado explícitamente; es ocultado por un espacio narrativo en blanco” (“Equívocos” 19-20). Como novela breve, *Las Hortensias* alude a la sexualidad, la sugiere, y por eso me he referido este tema como pulsión sexual, es decir, como un elemento que se asoma a través del las grietas del relato. Recordemos que según Alazraki para lo neofantástico el mundo

real es una máscara (276). En este caso, la máscara de la teatralidad pretende ocultar el deseo, pero éste se cuela a través de los intersticios. Recurriendo a la teoría pigliana de la historia doble que explicamos en el capítulo anterior, es posible ver el tema de la teatralidad como perteneciente a la historia explícita, y el tema de la sexualidad como elemento constituyente de la segunda historia, en este caso sí una historia secreta (*Formas* 106).

La estructura repetitiva se percibe también en la historia misma, ya que el elemento recurrente del relato, como señala Andreu, son las muñecas y su interacción con Horacio y María. Lo que llama la atención del lector es el despliegue en torno a las escenas. Horacio ha hecho construir tres habitaciones de vidrio para las muñecas (una “sala de espera” y dos vitrinas de escenas), y la puesta en escena involucra a toda clase de artistas: los autores de la leyenda que explican cada escena, vestidores, músicos y demás (Hernández 178). Desde el principio del relato quedan establecidas la extrañeza de la situación (más que un juego, las escenas constituyen un verdadero ritual para el matrimonio) y la significación de las muñecas dentro de la historia. Los encuentros de Horacio y María con las muñecas son el elemento recurrente principal de *Las Hortensias*, elemento que va aumentando paulatinamente en intensidad. La primera escena consiste simplemente en una muñeca acostada en una cama, pero luego María coloca a Hortensia en el lecho matrimonial y más adelante la apuñala, mientras que Horacio adquiere otras muñecas y en un momento rapta a la “hermana” de una de éstas, que es propiedad de otro hombre. Otra escena muestra a una muñeca retrasada mental, y en una de las vitrinas finales Horacio ve —poco antes de enloquecer y salir corriendo hacia el ruido de las máquinas de la fábrica— una piscina en la que flotan brazos y piernas de muñecas. Lo que aumenta, como puede percibirse, es la extrañeza: las escenas se vuelven cada vez más retorcidas, los sucesos se cargan de

violencia, la obsesión se torna fetichista. *Las Hortensias* podría describirse como la obsesiva reexaminación de una obsesión, valga la redundancia, puesto que la forma se ajusta al fondo. El desquiciamiento de Horacio, por su parte, corre paralelo al desmembramiento de las muñecas hacia el final del relato y apunta a una lectura de *Las Hortensias* como alegoría del deseo frustrado, que lleva a la destrucción tanto del objeto del deseo como del sujeto.

Anteriormente mencionamos la importancia de la atmósfera en la novela breve, es decir, el contexto “ánimico” en el que se presenta la situación. La intensidad de *Las Hortensias* está reforzada mediante un *leitmotiv*: el ruido de las máquinas. Literalmente, el relato empieza y termina con una alusión a este ruido. Horacio oye el ruido de las máquinas a lo largo del relato, y éste está ligado a la presencia de las muñecas, sobre todo a las escenas. En un momento el personaje medita acerca del significado del ruido: “[c]reyó comprender que las almas sin cuerpo atrapaban esos ruidos que andaban sueltos por el mundo, que se expresaban por medio de ellos y que el alma que habitaba el cuerpo de Hortensia se entendía con las máquinas” (193). El *leitmotiv* es totalmente apropiado para un relato sobre la mecanización del ser humano y la humanización de lo mecánico. Andreu le asigna, además, un significado metafórico, según el cual, emparejado con la “casa negra”, el ruido de las máquinas representaría la sala de proyección del cine, donde en ocasiones Felisberto acompañaba con el piano la proyección de películas (“Discusión” 53). Detengámonos brevemente en la idea de proyección, tan relacionada al concepto de espectáculo. La importancia de estos conceptos en *La invención de Morel* es patente: aquella novela breve podría leerse como un homenaje al cine. Lo mismo puede decirse de *Las Hortensias* si estamos de acuerdo con la lectura de Andreu y si tenemos en cuenta el papel crucial que juega el concepto de *mise en scène* en el relato. José Pedro Díaz, que ha

dedicado un libro entero al estudio del concepto de espectáculo en las obras de Felisberto y de Onetti, observa que en *Las Hortensias* el espacio del espectáculo se desborda, irrumpe en la vida real cuando las muñecas salen de las vitrinas e interactúan con Horacio y María (29). Proyección, puesta en escena, espectáculo; *Las Hortensias* viene a ser el relato de la disolución definitiva de la cuarta pared, luego de la cual la frontera entre espectáculo y audiencia desaparece.

Las Hortensias constituye un paradigma de la novela breve en cuanto a la complejidad temática de este género, es decir, en lo tocante a la expansión de la novela breve. Esto se debe principalmente a la pluralidad de lecturas alegóricas que ofrece el relato. Como metáfora del cine, hemos visto que *Las Hortensias* sugiere cuestiones como la relación espectáculo/espectador, la reproductibilidad técnica del arte, la producción en serie y la deshumanización, todos temas que no están desarrollados sino propuestos, insinuados, como es propio de la novela breve. Alain Sicard también ve en *Las Hortensias* un elemento de autorreflexión, similar a lo que encontramos en las novelas breves neovanguardistas⁴¹. Según Sicard, la relación entre Horacio, María y Hortensia refleja “la convivencia del escritor con la realidad y la ficción” (“Discusión” 38). Claude Fell profundiza esta visión al afirmar que lo esencial en el relato es la “representación constante de nuestra ineptitud por apoderarnos de la realidad, de la imposibilidad de hacerlo, una metáfora, por decirlo así del fracaso frente a lo real, y frente a la ficción” (“Discusión” 38). *Las Hortensias* sería así una narración sobre la imposibilidad de narrar, ya que Horacio no logra reconciliar la realidad y

⁴¹ Tengamos presente que varios críticos —como Julio Prieto y Natalia Sucre— leen *Las Hortensias* dentro del contexto de la vanguardia, como expresión de la estética postvanguardista (es decir, una crítica, ya no una celebración, de lo nuevo y de la tecnología). Esta novela breve bien podría figurar entre las obras discutidas en el segundo capítulo de mi trabajo, así como *La última niebla* (que exploraremos en el capítulo siguiente) podría considerarse como ejemplo de relato “fantástico”. En la literatura latinoamericana, de hecho, la vanguardia y lo fantástico suelen estar estrechamente relacionados (la escritura, recordemos, también juega un papel central en las novelas breves de Bioy recién consideradas). Estas superposiciones subgenéricas también son testimonio de la complejidad y la expansión de la novela breve.

la ficción, al contrario, enloquece al final. A través del elemento alegórico, el relato se vuelve mucho más que un caso digno de Freud, pero una vez más el narrador no limita, no impone, sino que sugiere y alude, deja que la narración se expanda y produzca resonancia en la mente del lector.

Para terminar nuestra exploración de Felisberto Hernández, echemos una mirada a *La casa inundada* (1960), que como novela breve de la extrañeza constituye una suerte de epílogo a la obra de este autor. Se trata de un relato sumamente breve, de apenas veintiocho páginas, sin ninguna clase de división. La situación que se narra es de gran sencillez: el narrador (un escritor de relatos, profesión que lo identifica con el mismo Felisberto) pasa un tiempo con Margarita, una señora que vive en una casa intencionalmente inundada. Sólo el anuncio de que Margarita ha comprado la casa para inundarla abre la posibilidad del elemento fantástico, pero —al igual que en *Las Hortensias*— éste no se manifiesta. Nos encontramos claramente en el terreno de lo neofantástico: una vez más, el mundo real enmascara los deseos de los personajes, segunda realidad que una lectura alegórica del texto revela, y lo extraño aparece como cotidiano. Tampoco existe la más mínima confusión en cuanto al *leitmotiv* del relato, el agua, como el mismo título anuncia. Detrás de toda esta simplicidad, sin embargo, se esconde un largo proceso de escritura y reescritura. A propósito de *La casa inundada*, Felisberto escribió a Jules Supervielle: “nunca he trabajado tanto en una misma cosa; lo he rehecho, realmente, miles de veces” (citado en Echavarren 150). La narración, en principio, no es lineal. *La casa inundada* comienza con un recuerdo, la evocación de la situación que luego se presentará de manera un poco más detallada. El narrador se recuerda en el bote, sentado detrás de Margarita, remando; recuerda cometidos que la casa desempeñó (casa de campo, instituto astronómico, invernáculo) antes de que

Margarita la comprara para inundarla; piensa en el esposo de la señora y decide, finalmente, que hay dos Margaritas: (1) la que alguna vez le inspiró una amistad equivocada y (2) la que le contó su historia personal (Hernández 235-237). Esta introducción de dos páginas es la semilla del relato; en ella está contenida la situación de la novela breve. Pero si la situación es clave en este género, también lo es la explicación, y es así que el resto del relato puede considerarse una expansión de lo que se presenta como embrión en las primeras dos páginas. “Pero ahora yo debo esforzarme en empezar esta historia por su verdadero principio”, dice el narrador, “y no detenerme demasiado en las preferencias de los recuerdos” (237). Aquí comienza el relato *per se*, con la interrupción del recuerdo. Como veremos, *La casa inundada* es una narración de interrupciones cuya recurrencia marca la estructura repetitiva del relato.

En nuestra discusión de las novelas breves de Bioy Casares, señalamos el carácter híbrido (en lo que atañe a los subgéneros literarios) del texto más breve; la obra de Felisberto exhibe una situación similar. Mientras que *Las Hortensias* es notoriamente un relato de la extrañeza, *La casa inundada* se nutre de otros subgéneros, como observa Rocío Antúnez: “la encuesta típica de la novela policial con enigma” y “la ruta penosa y entrecortada de la novela sentimental con entregas” (98). Aquí tenemos, visiblemente, la doble historia de esta novela breve. Por un lado, la recopilación de datos sobre Margarita que lleva a cabo el narrador/escritor/personaje; por otro, el relato intermitente de Margarita, sobre su vida sentimental. Según Antúnez, “[s]on dos los grandes afluentes del discurso: el del escritor y el de la señora Margarita” (101). El narrador, sin embargo, no presenta estos subgéneros de manera unívoca, sino que juega con ellos con afán casi posmodernista, aproximándose a la “degeneración textual” (para tomar prestado el término de Mariano

García) efectuada por un César Aira: “[e]l protagonista no atrapa al criminal (no hay crimen, aunque sí misterios menores) ni se casa con la muchacha (no hay muchacha, sino una hipérbole de mujer)” (Antúnez 98-99). En *Las Hortensias* advertimos una reescritura irreverente de historias tradicionales; dirigida a los subgéneros literarios, la revisión que se lleva a cabo en *La casa inundada* no es menos audaz.

La mayor parte del relato consiste en los encuentros entre el narrador y Margarita, mientras ambos navegan en un bote por los alrededores de la casa inundada. Margarita ha contratado al narrador para que le haga compañía y escuche sus historias, pero cada vez que Margarita está a punto de contar su historia, surge una interrupción en el relato: la mujer no tiene ganas de hablar ese día, o se detiene sin motivo (Hernández 244, 247). Margarita finalmente empieza a contar su historia, pero ésta vuelve a interrumpirse, esta vez porque la mujer pide al narrador que vaya a pasar un tiempo en Buenos Aires mientras ella limpia la casa (254). El relato concluye con una carta al narrador en la que Margarita confiesa que su reticencia se debió a que disfrutaba de la compañía del narrador y da permiso a éste para que escriba el relato que le ha contado, siempre y cuando se lo dedique a José, el esposo de Margarita (263). La interrupción, como puede verse, es el elemento recurrente y crea tensión en el lector, que quiere —junto con el narrador-protagonista— escuchar de una vez por todas la historia de Margarita. Desde el punto de vista temático, *La casa inundada* es entonces un relato sobre la dificultad de narrar. La diferencia con *Las Hortensias* radica en que en este caso la narración sí es posible, aunque el relato final se encuentra mediatizado. La epifanía de Margarita consiste en que “hay que cultivar los recuerdos en el agua” (249). Su historia es una interpretación del mensaje del agua; el narrador a su vez interpreta esta historia, con la ayuda de los comentarios de quienes viven con Margarita, entre ellos su

criada María, quien atribuye a los libros la rareza de su ama (Echavarren 187-189). El agua (la memoria) – Margarita – los demás personajes (la criada, el hombre que maneja el agua que inunda la casa, etc.) – el narrador; a esta secuencia debemos agregar, por supuesto, al lector. Como alegoría del proceso de la escritura, *La casa inundada* muestra los filtros por los que pasa el relato antes de llegar a la versión final. No sorprende, entonces, que Hernández haya dedicado tanto tiempo a la edición de esta historia, que es en uno de sus niveles de lectura el relato mismo de ese proceso. La narración, en conclusión, es posible, pero constituye un reflejo de lo real, el eco tenue que resuena en la memoria.

La casa inundada: alegoría del proceso de narración. Pero como hemos dicho, el modo alegórico de lectura nunca restringe, al contrario, expande las posibilidades. También figura la pulsión del deseo en *La casa inundada*, como historia oculta bajo ese “tapujo” que es para Alazraki la “realidad” dentro de lo neofantástico (276). El narrador-protagonista del relato que nos ocupa hace alusión al cuerpo de Margarita, visto desde atrás como una masa enorme mientras los dos personajes viajan en el bote, e inclusive admite que se siente atraído por la mujer y contempla la posibilidad de casarse con ella (Hernández 253). Nótese, además, la posibilidad mencionada al comienzo del relato de que el esposo de Margarita esté enterrado en las proximidades de la casa, lo cual preocupa al narrador. “Para Felisberto Hernández”, afirma Carol Prunhuber, “la mujer adquiere valor de símbolo porque es la expresión, la imagen de su deseo de violar lo desconocido, lo prohibido, lo oculto” (210). No debemos confundir a Felisberto con sus narradores, pero en *Las Hortensias* hemos visto a la mujer literalmente convertida en símbolo a través de las muñecas, objetos del deseo de Horacio. En *La casa inundada*, la mujer está relacionada con el agua, que según Prunhuber “[p]uede referirse al inconsciente, o al sueño, pero siempre es femenina, ya sea madre, mujer

o muerte” (212). Se trata, además, de aguas oscuras, casi de un pantano, a través del cual Margarita conduce al narrador a lo largo de su incursión en el terreno del recuerdo: no olvidemos la epifanía de Margarita que asocia a los recuerdos con el agua. Partiendo de la idea de una “religión del agua”, en palabras del mismo narrador, Prunhuber ve a Margarita como una imagen del deseo idealizada por el protagonista. La mujer “[s]e hace diosa y su adorador habrá de seguirla al mismo tiempo que la desea. [...] Su inaccesibilidad aumenta el deseo de profanarla y por ende el sentimiento de culpa también se acrecienta, y la única forma de minimizarla es buscando ‘consuelo en una religión del agua’ y en la realidad de los sueños, de lo intangible, de lo inasible” (Prunhuber 215-216). Concuerdo con Prunhuber en esta visión de *La casa inundada* como otra alegoría del deseo insatisfecho, es decir, de la frustración. Los comentarios del narrador respecto del *cuerpo* de Margarita y su preocupación por el esposo de la mujer ponen en evidencia la tensión sexual entre los dos personajes, que se encuentran unidos únicamente por la historia constantemente interrumpida de la mujer. Echavarren apunta que “ese cuerpo ajeno se *internaliza* a través de la escucha de su emisión” al afirmar el narrador que cuando escucha a Margarita él la siente como si estuviera dentro de él, hablando por él (183). El narrador se aferra a la historia como sustituto del cuerpo deseado, y la mujer mantiene el deseo en suspenso a través de su reticencia al contar su historia. La petición final de Margarita, que el narrador dedique el relato a José si alguna vez lo escribe, apunta al fracaso del narrador, a la frustración de su deseo: no ha logrado reemplazar al marido. Una vez más la novela breve se expande a través de las distintas posibilidades que ofrece el modo alegórico de lectura.

El final de *La casa inundada*, aunque más decisivo que el de *Las Hortensias*, también constituye un ejemplo claro del final sugerente de la novela breve. *Las Hortensias*

posee un final digno de Kafka; bien podría tratarse de un relato que el autor dejó inacabado a la hora de su muerte. Horacio corre hacia el ruido de las máquinas, pero ¿qué sucede después? ¿Se vuelve definitivamente loco? ¿Muere? ¿Qué ocurre con el matrimonio? El relato está acabado porque la situación ha sido intensamente reexaminada. En cuanto a la historia, ésta podría continuar, pero no en el contexto genérico de la novela breve; de prolongarse, el relato incurriría en el desarrollo, convirtiéndose así en una novela. La situación, en la novela breve, precede a los personajes. En *La casa inundada*, por otro lado, la carta de Margarita pone fin a la historia del narrador, que consiste en su encuentro con Margarita. Ésta historia acaba con la publicación del relato; sin embargo, la otra historia, es decir la de Margarita, se extiende más allá del texto. Aunque menos provocativo que el final de *Las Hortensias* (la monotonía de la vida de Margarita no deja muchas interrogantes en cuanto a lo que ocurrirá después), el de *La casa inundada* sigue siendo sugerente. La narración no deja insatisfecho al lector, pero tampoco provee todas las respuestas. Un cuento hubiese requerido un final más decisivo: la muerte de algún personaje, o mejor, en el ámbito de lo fantástico, la posibilidad de que el narrador esté muerto.

La casa inundada se enfoca demasiado en la situación para ser un cuento: no hay trama o anécdota, no hay revelación ni sorpresa. El relato en sí es una explicación de un recuerdo inicial, a partir del cual se reexamina la situación de los protagonistas. La intensidad se logra a través de las interrupciones recurrentes, y la posibilidad de una lectura alegórica proyecta al relato tanto hacia el terreno de la narración autorreflexiva como hacia las regiones del inconsciente, efectuando así el propósito de expansión de la novela breve.

En conclusión, tomadas en conjunto *Las Hortensias* y *La casa inundada* representan la visión particular de Felisberto en lo que respecta a la novela breve de la extrañeza. No

opera en estos relatos lo fantástico como lo define Todorov, en el sentido de que no se manifiesta la dicotomía realidad/fantasia, sino que el relato supone —como ocurre en Kafka— la aceptación de lo extraño como algo de todos los días. En esto consiste la narrativa neofantástica, de la que Felisberto es uno de los mayores exponentes dentro del ámbito rioplatense. La realidad porosa que presentan los relatos recién considerados apunta a una segunda realidad, y la lectura alegórica, sin imponer sentidos unívocos, se vuelve casi obligatoria. Julio Prieto va inclusive más lejos al señalar en la obra de Felisberto una cierta inversión del proceso tradicional de lo fantástico. Hernández, dice Prieto, “admite estar fingiendo, ‘creando’ el misterio —lo ‘fantástico’— en su escritura, como un paradójico modo de anticiparse a su supuesto advenimiento real [...], lo fantástico no se narra aquí *a posteriori*, como algo ‘real’ que ya ocurrió, sino que se “prevé” como suceso de un futuro hipotético” (322). En estas narrativas del deseo, Felisberto juega con el deseo del lector, frustrando la actualización del elemento fantástico propiamente dicho, permaneciendo, en otras palabras, en el terreno de lo extraño, que es el terreno de la seducción.

A diferencia de lo que vemos en las novelas breves de Bioy Casares, en las de Felisberto no juega un papel importante el concepto de explicación, dado que no se presentan enigmas a resolver. Si Bioy enfatiza la explicación, Hernández se apoya principalmente en la tensión paulatina. Como hemos visto, se percibe un *crescendo* en la intensidad de las escenas de *Las Hortensias* y en los encuentros entre los personajes de *La casa inundada*. En un cuento, dicho *crescendo* culminaría, se produciría un clímax en el relato; en las novelas breves hernandianas, en cambio, el relato se repliega sobre sí mismo, vuelve a examinar la situación inicial, y como un espiral alcanza otros niveles, pero siempre en un mismo lugar. Cotidianamente enigmáticas, enigmáticamente cotidianas, *Las*

Hortensias y *La casa inundada* constituyen la más inquietante exploración de lo extraño en la novelística breve del Cono Sur.

Aira: maravillas neofantásticas

La serpiente, *El volante*, *La liebre*, *La cena*: los títulos de Aira suelen apuntar a lo cotidiano, aunque a menudo sean verdaderos *understatements*. *Los fantasmas* (escrita en 1987, publicada en 1990) se ajusta a la temática de los relatos recién mencionados, pero de una manera diferente. Partiendo de este título, podría esperarse un relato fantástico, o mejor dicho, conociendo la poética del autor, una parodia posmoderna de un relato fantástico. Esta novela breve, sin embargo, no es lo uno ni lo otro. Se trata de uno de los relatos más convencionales de Aira, uno de los menos sensacionalistas. Mariano García observa que, con *Los fantasmas*, Aira “introduce dentro del subgénero ‘relato de fantasmas’ un elemento curioso, y es la normalización del fenómeno”; estos seres aparecen como “un elemento más de la prosaica realidad” (183). Esto no debería llamar la atención al lector de Aira, conocedor de las trampas que este autor suele tender. *La cena*, con su título tan prosaico, encabeza una descabellada historia de muertos vivos; *Los fantasmas*, por el contrario, prepara al lector para un relato sobrenatural, pero luego le presenta a espectros y seres de carne y hueso moviéndose en un mismo plano de existencia, como si se tratase de una situación totalmente natural. En el capítulo anterior citamos las observaciones de Aira en lo que respecta a los subgéneros literarios: códigos concretos que el escritor debe abandonar (citado en Contreras 161). En otras palabras, una lista de reglas a violar. Aira se adelanta a las expectativas del lector, en este caso, mostrando a los fantasmas como otro aspecto de la realidad. No nos encontramos ante un caso como el de *Otra vuelta de tuerca*, en el que sólo

uno de los personajes supuestamente percibe a los fantasmas; el hecho de que en la novela breve de Aira los espectros se manifiestan a todos los personajes por igual descarta la explicación racional de una alucinación. Dentro de la clasificación de Todorov, *Los fantasmas* pertenece al subgénero de lo maravilloso. “In the case of the marvelous”, explica Todorov, “supernatural elements provoke no particular reaction either in the characters or in the implicit reader” (54). Lo extraño se parece más a lo puramente fantástico en el sentido de que generalmente incluye el elemento de la reacción ante los eventos descritos; lo maravilloso, por otro lado, “may be characterized by the mere *presence* of supernatural events, without implicating the reaction they provoke in the characters” (*Fantastic* 47, con énfasis añadido). Exactamente el caso de *Los fantasmas*, en la cual las apariciones no provocan miedo ni sorpresa en los personajes de carne y hueso. Aquí, además, encontramos un punto de contacto entre lo maravilloso todoroviano y lo neofantástico de Alazraki, que tampoco depende del miedo. En lo neofantástico se manifiesta “una perplejidad o inquietud [...], por lo insólito de las situaciones narradas”, pero éstas funcionan como metáforas (Alazraki 277). En *Los fantasmas*, los seres que dan el título al relato revelan las fisuras de una realidad inestable, y aunque pertenecen al orden sobrenatural su presencia se vuelve más y más natural en el transcurso de la narración. *Los fantasmas* puede entonces considerarse como ejemplo tanto de lo maravilloso (según Todorov) como de lo neofantástico (según Alazraki). Es la teoría de Alazraki, no obstante, la que permite un acercamiento más satisfactorio al enfatizar el carácter alegórico del relato. Este modo de lectura, como veremos, pone en funcionamiento el elemento de expansión de la novela breve.

Este relato constituye un caso extraño dentro del género de la novela breve al no estar dividido en capítulos ni apartados. En otros casos, hemos visto, las divisiones enfatizan

la estructura repetitiva que es propia de la novela breve. Una de las condiciones de la novela breve según Luis Arturo Ramos, recordemos, es que ésta “no exige una lectura ininterrumpida”, valiéndose a menudo de divisiones que permiten detener la lectura en un determinado punto sin cortar el hilo narrativo (48). Existen, por supuesto, excepciones a esta tendencia. La reciente *03* (2005), de Jean-Christophe Valtat, ni siquiera está dividida en párrafos: el relato es un solo bloque de texto. De todas las novelas breves consideradas en este trabajo, sólo dos prescinden de divisiones en capítulos o apartados: *La casa inundada* y *Los fantasmas*. En la primera, esta diferencia casi pasa desapercibida, dada la extrema brevedad del relato; *Los fantasmas*, en cambio, supera las cien páginas. Esta particularidad de *Los fantasmas*, de todos modos, no atenta contra la tendencia episódica de la novela breve ni contra su estructura repetitiva. Aunque el texto no está dividido más que en párrafos, el relato constantemente salta de una perspectiva a otra; no se enfoca en un solo personaje (si bien, veremos a continuación, es posible considerar a la Patri como la protagonista) sino que se detiene brevemente en cada uno de ellos, retomando a algunos y dejando para siempre a otros. La técnica es similar a la que emplearan John Dos Passos en *Manhattan Transfer* (1925) y Camilo José Cela en *La colmena* (1951), sólo que *Los fantasmas* no transmite esa sensación de velocidad e inquietud que caracteriza a las dos novelas.

La estructura repetitiva, entonces, queda marcada en *Los fantasmas* por el cambio de enfoque. Puesto que el relato consiste en una serie de episodios, esta novela breve bien podría haber estado dividida en una veintena de apartados. Podemos vislumbrar la siguiente secuencia: El edificio – Félix Tello – Los albañiles – Abel en el supermercado – Elisa llega al supermercado – Vuelta a Abel – La familia antes del almuerzo – Vuelta a los albañiles –

La Patri busca a sus hermanos – La siesta y el sueño de la Patri – Elisa vuelve del supermercado – Conversación de Elisa y la Patri – La llegada de Inés Viñas – La Patri e Inés van al supermercado – Reunión en la terraza – La Patri sigue a los fantasmas – La cena – Conversación de la Patri y los fantasmas - Cuentos de la familia sobre los fantasmas – Conversación de Elisa y la Patri – El fin de año. A veces el ojo del narrador se enfoca en un grupo de personajes; otras veces sigue a uno de ellos o a una pareja. En la secuencia más curiosa del relato, el narrador omnisciente empieza a describir el sueño de la Patri para inmediatamente escaparse por la tangente hacia una meditación teórica sobre la arquitectura no-construida y su relación con la literatura (*Fantasmas* 57). Cada cambio equivale a un corte cinematográfico: la cámara salta de los albañiles riendo en la construcción al supermercado de la esquina, donde Abel hace las compras (*Fantasmas* 20). De esta manera, el relato se mantiene en movimiento, pero como hemos sugerido no se trata de un movimiento frenético, sino de un paseo relajado por las mentes de los personajes y los lugares que éstos transitan.

Como demuestra la secuencia, la Patri juega un papel central en el relato, pero esto no resulta evidente desde el principio, ya que el narrador omnisciente se detiene en los pensamientos e impresiones de los personajes menos significativos, como Félix Tello, quien tiene sólo una breve aparición al comienzo del relato. La recurrencia de la Patri y su suicidio al final de la narración, sin embargo, le confieren su estatus de protagonista. Hasta cierto punto, la situación que se presenta en *Los fantasmas* es el dilema personal de la Patri como adolescente atribulada. Existe, sin embargo, una situación general más significativa que otorga una atmósfera de tensión al relato. *Los fantasmas* es la historia de un último día del

año, de los preparativos para la cena y la celebración con que se recibirá al año nuevo⁴².

Temáticamente, *Los fantasmas* entra en diálogo con *El limonero real* (1974), de Juan José Saer, novela que también es la historia de un 31 de diciembre en el que se celebra una fiesta en familia. En la novela de Saer, sin embargo, el personaje pesa más que la situación, la descripción es exhaustiva y agotadora, y el ritmo es desesperante y deliberadamente lento. Como novela breve, *Los fantasmas* se enfoca en la situación y permanece en el nivel de la sugerencia, dejando en efecto muchos cabos sueltos, como las historias correspondientes a los personajes (ni siquiera la historia de la Patri, que acaba en el suicidio, da la sensación de cierre). Hemos dicho al discutir *Fragments de un diario en los Alpes* que en aquella novela breve el concepto de deriva desplazaba al de trama, y esto también es cierto en el caso de *Los fantasmas*: el relato se desplaza de un evento a otro, de una mente a otra, con total libertad. Este procedimiento es la forma que toma en *Los fantasmas* la “huida hacia delante” airana que mencionamos en el capítulo anterior. La distancia entre *El limonero real* y *Los fantasmas* no sólo manifiesta las diferencias entre Saer y Aira al nivel de sus respectivas poéticas, sino que también ilustra claramente las diferencias entre la novela y la novela breve.

A pesar de su aparente simplicidad, *Los fantasmas* permite una lectura alegórica, lo cual revela su complejidad inherente y su capacidad de sugestión. “Los fantasmas [...] son a la larga los fantasmas de la alegoría,” afirma Mariano García, “los fantasmas del arte [...],

⁴² *Los fantasmas* se ubica en el subgénero de los relatos del día. Aunque suele considerarse al *Ulises* de Joyce como el epítome de este subgénero, la novela breve puede explorar de manera óptima este terreno tan claramente delimitado. El canon universal de la novela breve cuenta con una serie de ejemplos de relatos del día: *El pozo* (1939), de Juan Carlos Onetti, *El pan de los años mozos* (1955), de Heinrich Böll, *Carpe diem* (1956), de Saul Bellow, *Un día en la vida de Iván Denísovich* (1962), de Alexandr Solzhenitsyn, *La caída del Museo Británico* (1965), de David Lodge y *El día que mataron al líder* (1985), de Naguib Mahfuz.

dentro de esa obra en construcción (*work in progress*) que simboliza a la novela⁴³ como género. En este relato de Aira, la novela entendida como ‘obra en construcción’ está habitada por los fantasmas de la creación literaria” (185). Ya hemos visto a través de *La invención de Morel*, *Las Hortensias* y *La casa inundada* que la novela breve no es ajena a la alegoría; basta pensar asimismo en clásicos del canon occidental como *El viejo y el mar* (1952) y sobre todo *Rebelión en la granja* (1946), en la que la lectura alegórica prevalece hasta el punto de convertirse en obligatoria. Al favorecer la sugerencia en vez del desarrollo, la alusión en vez del delecto, la novela breve amplía su campo, aumenta el número de posibles lecturas. *Los fantasmas* no es ajena a esta dinámica. La interpretación de García parte de la escena del sueño de la Patri, que el narrador aprovecha para adentrarse en el terreno de la teoría de manera similar a lo que vemos en los apéndices a *Fragmentos de un diario en los Alpes*. En este caso, el narrador considera las costumbres de diferentes tribus en lo que atañe a la construcción y se detiene en el concepto de “hábitat soñado” o “ciudad mental” de los aborígenes australianos, en el que lo no-construido es más importante que lo construido (*Fantasmas* 57). El narrador, sin embargo, no desarrolla sus meditaciones hacia una conclusión definitiva; permanece en el nivel de la sugerencia, como lo demuestra su observación: “La arquitectura no construida, ¿será la literatura?” (*Fantasmas* 57). La novela breve, como hemos dicho, no impone sino que propone. En este caso la propuesta consiste en ofrecer una metáfora del relato; al igual que en *La casa inundada*, el acto de narrar se vuelve sobre sí mismo. En el “hábitat soñado” que es el relato, los personajes y los fantasmas coexisten; la presentación de lo sobrenatural como natural pone en cuestionamiento lo “real” dentro del relato. Los personajes, que no expresan asombro ante

⁴³ Como he venido señalando a lo largo de este trabajo, la mayoría de la crítica sobre las novelas breves aquí estudiadas se aproxima a estos textos desde el marco teórico de la novela o el del cuento. Ni siquiera la obra de Aira, sinónimo de novela breve, ha sido estudiada dentro del género que le corresponde.

los fantasmas, son seres tan inverosímiles, tan “maravillosos”, como éstos. La narración, en otras palabras, es una “ciudad mental”, un artificio, y por lo tanto no resulta descabellado que dos órdenes supuestamente irreconciliables se comuniquen abiertamente. Como alegoría del acto creativo, *Los fantasmas* reafirma la libertad del narrador, quien construye en su imaginación lo no-construido, un espacio de total libertad. Es necesario observar, por otra parte, que los fantasmas interactúan principalmente con los albañiles que trabajan en la construcción, que son chilenos indocumentados, de clase baja (*Fantasmas* 18). Al comienzo del relato, el narrador enfatiza la cuestión de clase social, haciendo referencia a los profesionales de clase alta que compran pisos en el edificio y los albañiles pobres que los construyen; Félix Tello, el arquitecto, se ve a sí mismo como mediador entre la clase alta y los pobres (*Fantasmas* 9, 14). El edificio funciona entonces como microcosmos de la sociedad, y a través de esta metáfora se expande el significado de esta novela breve. Las intervenciones de los fantasmas, además, siempre se dirigen a los albañiles. Aunque el relato no establece un vínculo explícitamente —la novela breve, recordemos, sugiere—, la interacción entre los espectros y la clase baja, con ambos grupos en un mismo nivel, permite la lectura de *Los fantasmas* como denuncia de la precariedad en la que viven los pobres, que en este caso también son inmigrantes indocumentados. De maneras diferentes, tanto los fantasmas como los inmigrantes se encuentran en tránsito entre dos realidades. Vemos, de esta manera, cómo la novela breve alcanza su propósito de expansión a través de la alegoría en el terreno de lo fantástico.

En cuanto al final del relato, he mencionado ya que la narración concluye con el suicidio de la Patri. ¿Cómo se ajusta *Los fantasmas* al final sugerente de la novela breve? Podría pensarse que al acabar con la muerte de un personaje crucial, esta novela breve posee

un final abrupto, pero a pesar de todo, la historia en sí no concluye. No sabemos qué ocurrió con el resto de los personajes luego del salto de la Patri, y sobre todo, no sabemos si la muchacha pudo a fin de cuentas unirse al “Gran Reveillon”, la celebración de los fantasmas, motivo por el cual decidió suicidarse en un primer lugar (*Fantasmas* 105). Las últimas líneas del relato, además, no se enfocan en la Patri ni en la reacción que su suicidio provoca en sus familiares. Luego de que el fantasma entrega los lentes de la Patri al padrastro de ésta, el narrador comenta: “[e]l hombre y el fantasma se miraban fijo” (123). Así, el relato concluye en una nota sugerente, a pesar del hecho terminante que acaba de ocurrir. El suicidio de la Patri, además, se anuncia unas veinte páginas antes de que acabe el relato, por lo cual el lector está preparado para el evento y éste no resulta abrupto cuando sucede. Graciela Montaldo observa en su prólogo a la edición venezolana de *Los fantasmas*: “¿[q]ué buscaba la Patri y qué habrá encontrado en el Gran Reveillon? La historia no se preocupa por ello. Se preocupa, más bien, por sostener el grado de angustia que produce el no saber o, mejor, el saber que nunca podrá conocerse aquello que nos perturba” (171). Ese grado de angustia compone la atmósfera de este relato, es parte de la situación que se presenta, y con esa nota provocativa se cierra la narración.

Los fantasmas, en conclusión, posee elementos del continuo de Aira que también están presentes en *Fragmentos de un diario en los Alpes*, como el concepto de la huida hacia delante, la idea de deriva y la meditación teórica. Otros elementos, sin embargo, contribuyen a que *Los fantasmas* resulte más satisfactoria como novela breve. Encontramos en este relato una situación más elaborada y de mayor tensión que en el anterior (el fin de año, los preparativos para la fiesta), así como también un *setting* más llamativo (un edificio en construcción poblado de fantasmas). Al trabajar dentro de un marco temporal y espacial

muy específico (un día en un edificio y en un supermercado que queda a la vuelta de la esquina), el narrador produce un relato más controlado que *Fragmentos de un diario en los Alpes*, en la que las tangentes abundan. *Los fantasmas*, en otras palabras, emplea con mayor eficacia esa otra técnica de la novela breve que es el enfoque. Por supuesto que existen novelas que se valen de esta técnica, pero en la novela breve el enfoque se vuelve prácticamente obligatorio, dado el énfasis en la situación y el poco espacio que resta para distracciones.

Son muchas, como puede verse, las formas que toma la novela breve dentro del ámbito que nos ocupa en este capítulo. Los relatos explorados cubren la mayor parte del esquema de Todorov, pero ninguno de ellos puede considerarse puramente fantástico, ya que ninguna de las narraciones acaba en la nota ambigua que quisiera el teórico ya citado. Dentro de la narrativa rioplatense existe una novela breve que deja abierta la posibilidad de lo fantástico. Me refiero a *Luna caliente* (1983), de Mempo Giardinelli, en la que el personaje de Araceli “muere” dos veces y reaparece al final. ¿Se trata de un hecho sobrenatural o de un producto de la perturbada mente del protagonista? El relato no lo aclara, por lo que técnicamente nos encontramos ante un ejemplo de lo puramente fantástico según Todorov. El asunto, sin embargo, no es tan sencillo. No he incluido una discusión de *Luna caliente* en este capítulo porque como cualquier lector de esta novela breve sabe, antes de ser un relato fantástico este texto es muchas otras cosas. Se trata de un pastiche posmoderno en el que conviven el relato policial, el relato erótico, el relato político, el relato intimista, y como hemos sugerido, el relato fantástico. De todos estos discursos, el que menos figura es el último; es más, el elemento fantástico no se anuncia durante la narración,

sino que aparece al final, en la última página, como un *deus ex machina*. El narrador no se preocupa durante el relato por provocar la duda todoroviana en el lector. Es necesario mencionar esta novela breve, de todos modos, porque se aproxima, aunque de manera oblicua, al ideal de Todorov.

Felisberto Hernández explora lo extraño en *Las Hortensias* y *La casa inundada*; en el otro extremo, César Aira incursiona en el terreno de lo maravilloso con *Los fantasmas*. En el centro, muy próximo a lo fantástico, se encuentra Adolfo Bioy Casares con sus relatos de lo fantástico-extraño y lo fantástico-maravilloso, *La invención de Morel* y *El perjurio de la nieve* respectivamente. Si los puntos de referencia en las novelas breves neovanguardistas se encontraban en la escritura en sí (experimentación discursiva, metaficción, pastiche), en las novelas breves consideradas en este capítulo se aprecia un mayor énfasis en la historia que se narra. Esto no implica que la preocupación por la escritura esté ausente en estos textos: recordemos que *La invención de Morel* es un diario, que *El perjurio de la nieve* consiste en un manuscrito y su interpretación, y que el personaje de *La casa inundada* es un narrador que luego relata la historia que le fue referida. En las novelas breves neovanguardistas, sin embargo, la escritura era protagonista y relegaba a la historia a un segundo plano. En los relatos en torno a lo fantástico resulta imposible ignorar la historia, como observa Todorov al considerar la relectura de esta clase de textos (90). Los relatos recién explorados exhiben las siguientes características comunes: el predominio de una atmósfera inquietante y el aumento progresivo de la tensión, elementos que están vinculados respectivamente con los conceptos de situación y reexaminación propios de la novela breve como género. Los relatos de Bioy Casares, además de estas características, incluyen el concepto de explicación, que no está presente en los otros dos autores puesto que los relatos de Felisberto y de Aira se

alían más claramente a lo neofantástico. A diferencia de las novelas breves neovanguardistas, todos estos relatos apuntan notoriamente hacia un final más o menos concreto que no por eso pierde su carácter sugestivo; en este sentido, la novela breve neovanguardista se encuentra menos restringida. Los relatos considerados en este capítulo, sin embargo, apelan a un público mayor que el de la novela breve neovanguardista: *La invención de Morel* y *Las Hortensias* gozan de una popularidad que ningún relato neovanguardista ha alcanzado. La dimensión alegórica de estos relatos, unida a la temática fantástica y/o neofantástica, les permite formar parte de esa República de las Letras a la que se refiere Pascale Casanova. La relegación del contexto (es decir, de la referencia al ambiente, a la “realidad” extratextual) a un segundo plano responde a la sugerencia borgiana de producir relatos que se ubiquen en la tradición —en el canon— occidental, y aquí hallamos un motivo por el cual el subgénero en cuestión ha proliferado en el Río de la Plata. El hecho es que las novelas breves de Bioy Casares y de Felisberto, y *Los fantasmas*, son relatos de gran amenidad, historias extrañas, (neo)fantásticas o maravillosas que seducen al lector con los misterios que encierran. La novela breve constituye el espacio exacto para la reexaminación de estos misterios.

Capítulo 4: Entre la vida y la muerte – la novela breve intimista

En *The Inward Turn of Narrative* (1957-59), Kahler desarrolla el argumento de que a lo largo de la historia, la literatura refleja “[a] progressive internalization of events, an increasing displacement of outer space by what Rilke has called inner space, a stretching of consciousness” (5). El estudio de Kahler no va más allá del siglo XVIII y culmina en la exploración del *Tristram Shandy* (1760-67) de Laurence Sterne, que como *Don Quijote* y *Gargantúa y Pantagruel* se ha visto como un antecedente de tantos elementos temáticos y estilísticos que caracterizan a la narrativa del siglo XX. Para Kahler, el siglo XVIII es clave en este aspecto ya que marca una “liberación de los sentimientos”: a través de las narrativas en primera persona y de las narrativas epistolares se revela y explora la psiquis, y aunque la narrativa autobiográfica es más antigua, en este momento histórico ésta asume la forma de la *confesión* (143). La confesión, además, ya no es la auto-repudiación de San Agustín, sino la auto-revelación de Rousseau, que se expone, se entrega, como nadie lo había hecho antes (Kahler 144-145). Aquí está la narrativa intimista en su estado embrionario. Primero fueron las cosmogonías y las teogonías, luego los anales y las crónicas de eventos terrenales (Kahler 9). El paso de lo metafísico a lo físico, de lo divino a lo humano, no fue un viraje abrupto sino un proceso que abarca siglos. Este proceso de interiorización de la narración, que se cristalizaría en el siglo XX, se vio —como tantos otros procesos— acelerado a partir de la revolución industrial.

Se ha calificado en reiteradas ocasiones a la época de fines del siglo XIX como una etapa de transición. Darwin provocaba la reevaluación de ciertos aspectos de las cosmovisiones religiosas; Marx exploraba el distanciamiento del hombre respecto del producto de su trabajo; Nietzsche predicaba el superhombre y la muerte de Dios; Zola

presentaba al individuo como el producto indefenso de un determinado ambiente. El enfoque en el ser humano, que comenzó durante el Renacimiento y culminaría en el existencialismo, representaba un intento de rellenar el proverbial “agujero con la forma de Dios”. La literatura intimista sería una reacción, un intento por parte del individuo de recuperar su trascendencia en el mundo superpoblado y automatizado de la era capitalista, un mundo en el que la persona no es más que un engranaje.

“The mass of men lead lives of quiet desperation”, escribía Henry David Thoreau en 1854 (8). Thoreau, el hombre que deja la ciudad para irse al bosque, solo, viviendo del producto de su trabajo, buscando reestablecer la conexión con la naturaleza. En *Escape from Freedom* (1941), Erich Fromm explora el proceso de individuación del sujeto social y establece un paralelismo basado en el psicoanálisis según el cual la realización del yo en el sujeto social (es decir, su consciencia de ser algo diferente y separado del mundo que lo rodea) equivale a la separación (física y emocional) del individuo respecto de la madre (24). Según Fromm, el proceso de individuación a nivel sociedad tuvo su punto culminante entre la era de la Reforma y el siglo XX, y dicho proceso presenta dos aspectos: a medida que la persona se desarrolla y se fortalece física, emocional y mentalmente, crece en ella un sentimiento de soledad, desamparo y ansiedad (*Escape* 28). Aumenta, entonces, la consciencia de la fragilidad y la precariedad de la existencia humana. El proceso de individuación equivale a la expulsión del Paraíso (*Escape* 33-35). Fromm cree que el capitalismo acentúa ese sentimiento de ansiedad, ya que dentro de la infraestructura capitalista, en vez de trabajar para sí el ser humano trabaja para el sistema. “The subordination of the individual as a means to economic ends”, dice Fromm, “is based on the peculiarities of the capitalistic mode of production, which makes the accumulation of capital

the purpose and end of economic activity”; la máquina que él mismo inventó ha esclavizado al hombre, y esto le produce un sentimiento de “insignificancia e impotencia” (*Escape* 111-112). Este hombre-engranaje ni siquiera encuentra solaz en la relación con sus semejantes, puesto que “[t]he concrete relationship of one individual to another has lost its direct and human character and has assumed a spirit of manipulation and instrumentality. *In all social and personal relations the laws of the market are the rule*” (*Escape* 118, con énfasis añadido). Este último aspecto tal vez sea el que ha tenido consecuencias más nefastas: cuando el ser humano se ha convertido en una cosa, en un producto, la vida misma —tanto la propia como la ajena— pierde su valor. ¿Cómo busca el ser humano del siglo XX escapar de esta situación? Fromm señala tres posibilidades: el autoritarismo (abandono de la independencia), el comportamiento destructivo (eliminación de lo que causa impotencia, es decir, el mundo, el Otro) o la conformidad automática (la renuncia del yo y la aceptación de los modelos que ofrece la sociedad) (*Escape* 134-204). El comportamiento destructivo en particular ha encontrado expresión en la narrativa existencialista: en la novela *El extranjero*, de Albert Camus, en el cuento “Eróstrato” de Jean-Paul Sartre, y por supuesto, en *El túnel*, de Sábato, que analizaremos en este capítulo. El siglo XX, entonces, presencia la culminación del proceso de deshumanización que se inicia durante la revolución industrial. El ser humano se ha convertido en un medio, ha dejado de ser un fin en sí mismo: la respuesta a esta situación es la literatura del yo, que en su expresión más intensa se convertirá en un alarido, un grito que dice: “¡Aquí estoy! ¡Existo!”

Algunos teóricos como Roger Salerno, Frederick Weiss y Ernst Schachtel analizan la situación del ser humano en la era capitalista en términos de alienación. ¿A qué nos referimos con esta noción? Una vez más nos topamos con el problema de la semántica.

Salerno, por ejemplo, titula su estudio sobre el tema *Landscapes of Abandonment: Capitalism, Modernity and Estrangement* (2003). Salerno emplea los términos *abandonment*, *estrangement* y *isolation* como sinónimos; su libro, además, está catalogado como un estudio sobre la *alienation*, y la bibliografía que emplea apoya esta decisión. Puesto que la mayoría de los autores que he consultado emplean el término *alienation*, y teniendo en cuenta que éste ha sido traducido al español como *alienación*, considero lo más lógico y práctico emplearlo en este trabajo, junto con su sinónimo *enajenamiento*. Según la Real Academia Española, por otra parte, *alienado* mantiene el sentido arcaico de “loco, demente”; no es así como lo empleo, sino en el sentido tal vez anglicado de “aislado, retraído, recluso”. ¿Qué conlleva, entonces, el concepto de alienación? En “Alienación y capitalismo”, Fromm define la alienación como “un tipo de experiencia en la cual la persona se experimenta a sí mismo como un extraño” (11). También desde un punto de vista psicoanalítico, Weiss afirma que vivimos en la era de la alienación y que “[l]a característica dominante en el paciente de hoy es su extrañamiento con respecto a sí mismo” (243). Para Weiss, existen dos aspectos del fenómeno de la alienación: (1) el aspecto social, tratado por Marx, quien veía en la Revolución Industrial el motivo del distanciamiento del ser humano respecto de sus semejantes y de su trabajo, y (2) el aspecto individual, es decir, el extrañamiento ante sí, que a veces designa una patología (243-244). En este trabajo me refiero a ambos aspectos, pero al referirme al aspecto individual de la alienación me detengo en la idea de “extrañamiento ante sí”, sin caer en el diagnóstico de enfermedades psicológicas. Schachtel, por su parte, vincula la alienación con el sentimiento de no ser totalmente una persona, sensación que suscita dos reacciones: (1) “un retraimiento ansioso o una resignación depresiva, o una combinación de ambas”, o bien (2) “un esfuerzo más o

menos consciente en disfrazarse, en jugar un papel, en presentar al mundo una fachada artificial” (37). Según la teoría psicoanalítica de Jacques Lacan, finalmente, el reconocimiento de la imagen propia conlleva una sensación de extrañeza y ansiedad. La imagen contemplada en el espejo representa a la vez la unidad del yo y la posibilidad de la disolución de éste, por lo que la etapa lacaniana del espejo constituye “a fleeting moment of jubilation before an inevitable anxiety sets in” (Gallop 85). El denominador común de estas vislumbres es, como se puede apreciar, el conflicto del individuo con su propio yo, conflicto cuya manifestación es una de las temáticas protagónicas de la literatura intimista. Es central la idea de retraimiento que menciona Schachtel, puesto que en muchos relatos intimistas la alienación se ilustra o se enfatiza a través del encierro o el confinamiento. Túneles, pozos, calabozos, sótanos, subsuelos: desde estos espacios reducidos se enuncia gran parte de la narrativa que nos ocupa en este capítulo. Esto en el nivel literal, puesto que eventualmente el lugar de la literatura intimista es siempre la mente del narrador o de los personajes.

A los conceptos de interiorización y alienación podemos agregar dos nociones exploradas por Julia Kristeva: la abyección y la melancolía. En *Powers of Horror* (1980), Kristeva indaga la abyección desde varios puntos de vista: el psicoanalítico, el religioso, el literario. El punto culminante de este extenso ensayo, sin embargo, tiene como objeto un corpus literario: la obra de Louis-Ferdinand Céline, que Kristeva toma como expresión de la *Zeitgeist* literaria del siglo XX. “[W]hat is *abject*”, señala Kristeva, “draws me toward the place where meaning collapses” (*Powers* 2). El origen de la abyección está directamente relacionado con el borroneo de los límites: “what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite” (*Powers* 4). Se trata, en otras palabras, del asco que suscita todo aquello que nos recuerda la

fragilidad de nuestra existencia, amenazándola: “refuse and corpses *show me* what I permanently thrust aside in order to live. These body fluids, this defilement, this shit are what life withstands, hardly and with difficulty, on the part of death. There, I am at the border of my condition as a living being” (*Powers* 3). La literatura, afirma Kristeva, propone una sublimación de la abyección, es decir que desarrolla el papel reservado anteriormente a las religiones, aunque lo hace sin consagración (*Powers* 26). El arte es la “catarsis por excelencia”, y la actividad estética “amounts to retracing the fragile limits of the speaking being, closest to its dawn, the bottomless ‘primacy’ constituted by primal repression” (*Powers* 17-18). En el ámbito particular de la narrativa, la expresión de la abyección asumirá la forma del ser como malestar, “being as ill-being”; el tema preponderante será el tema del grito, concretamente un grito de sufrimiento y de horror (*Powers* 140-141). El relato intimista constituye un vehículo óptimo para la expresión de esta doble temática del asco y del grito. Con respecto al borroneo de los límites, éste se convierte en una imagen central para este tipo de narrativas. Hablamos en este caso de los límites del individuo, la débil frontera cuya disolución conllevaría la absorción de la persona individual por la muchedumbre, la masa. El relato intimista representa, como sugerimos anteriormente, el esfuerzo por parte del individuo de reforzar los límites que lo separan de la masa.

Pasando a la melancolía, Kristeva explora este concepto en *Black Sun: Depression and Melancholia* (1987), dándole expresión en estos términos: “I live a living death, my flesh is wounded, bleeding, cadaverized, my rhythm slowed down or interrupted, time has been erased or bloated, absorbed into sorrow... Absent from other people’s meaning, *alien*, accidental with respect to naive happiness, I owe a supreme, metaphysical lucidity to my depression” (*Black* 4, con énfasis añadido). La narrativa intimista es, como propone el texto

recién citado, el terreno de los zombis, los muertos vivos, o más precisamente, los que se perciben a sí mismos como tales. Nótese además la relación que existe entre la melancolía y la alienación; el conflicto con el yo conduce al encierro, a la desconexión, y esta “ausencia respecto del significado de los otros”, como dice Kristeva, desemboca en la melancolía. Un elemento clave en la dinámica melancólica, observa Kristeva, es la noción de la pérdida del ser o la cosa amada: “[t]he disappearance of that essential being continues to deprive me of what is most worthwhile in me. [...] My depression points to my not knowing how to lose—I have perhaps been unable to find a valid compensation for the loss? It follows that any loss entails the loss of my being—and of Being itself” (*Black* 5). Pérdida de la madre, del (o de la) amante, de la esposa; la narración en el subgénero intimista será una manera de llenar el vacío que dejó lo amado al desaparecer de la vida del personaje. Nos encontramos, entonces, en el país del Werther de Goethe, del Harry Haller de Hesse, del Meursault de Camus, del Holden Caulfield de Salinger. Remontándose al siglo XVIII, Salerno encuentra el sentimiento de melancolía en los escritos de Rousseau, sobre todo hacia el final de su vida, cuando se aisló de la sociedad, pero también en sus *Confesiones*, cuya publicación constituye como dijimos anteriormente un momento paradigmático en el desarrollo de la narrativa autobiográfica (168). Se sabe que las *Confesiones* de San Agustín inauguran el género autobiográfico; las de Rousseau representan la vuelta de tuerca que dicho género necesitaba a fin de entrar en la modernidad. La melancolía, de esta manera, está ligada a los propios orígenes de la autobiografía moderna, y esto nos lleva a un punto crucial en lo que atañe a la narrativa intimista: la figura del narrador.

La narración en primera persona no es un requisito del relato intimista —una de las novelas breves que exploraremos a continuación, de hecho, está narrada en tercera

persona— pero en la mayoría de los casos esta característica está presente, y en algunos de ellos entra en juego el discurso autobiográfico. En el ensayo “Autobiography as Defacement”, Paul de Man sostiene que no es el sujeto quien genera la autobiografía, sino lo contrario, la autobiografía construye al sujeto, puesto que “whatever the writer does is in fact governed by the technical demands of self-portraiture and thus determined, in all its aspects, by the resources of his medium” (920). Dada esta situación De Man desconfía de la dicotomía ficción/autobiografía y afirma que la autobiografía no es un género o un modo, sino “a figure of reading that occurs, to some degree, in all texts” (921). El tropo de la autobiografía, según De Man, es la prosopopeya, es decir, el otorgamiento de voz a una entidad ausente, fallecida o muda, a través del cual se confiere un rostro al nombre del sujeto (926). “Autobiography”, concluye De Man, “is the defacement of the mind of which it is itself the cause” (930). La imagen del rostro, como indica el título del artículo de De Man, es central: un rostro que puede colocarse y quitarse, es decir, una máscara. El relato intimista es, como la autobiografía, la narrativa de la *persona*, término que etimológicamente significa máscara. En *Pícaros, Madmen, Naïfs and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator* (1981), William Riggan traza brevemente el desarrollo del concepto del narrador en primera persona, que se originara como un recurso para añadir credibilidad a lo narrado, pero que genera desconfianza como resultado de su subjetividad. Riggan identifica en la narrativa en primera persona dos secuencias de elementos subjetivos y/o falibles: “the narrator’s memory, selective processes, and attitudes in the telling of the story” por un lado, y por otro “the auditor’s assimilation, comprehension, and retention of what he hears, in conjunction with his own human reactions to the storyteller as an individual” (20-21). Los hechos, en otras palabras, pasan por los filtros del narrador (memoria, selección, actitudes) y del lector

(asimilación, comprensión, retención y reacciones); como cualquier otro tipo de lectura⁴⁴, la lectura autobiográfica está regida por estos filtros. Los narradores que encontraremos en este capítulo se revelan al tiempo que se ocultan; son narradores indignos de confianza, en parte por su inestabilidad emocional, pero también, como sugieren De Man y Riggan, a causa del propio medio de expresión que emplean. Esta combinación de factores puede cobrar diversas formas en la narración: torpeza, inseguridad, reticencia, insuficiencia y en algunos casos inclusive el afán por parte del narrador de tender trampas, de engañar al lector. Nótese que todas estas cualidades pueden darse al nivel del discurso, por lo que un relato intimista en tercera persona también puede presentar un narrador indigno de confianza.

Concretamente, la novela breve intimista exhibe las siguientes características: (1) exteriorización de lo interior, (2) alienación, (3) abyección, (4) melancolía y (5) un narrador indigno de confianza. A continuación analizo cinco novelas breves intimistas del Cono Sur publicadas entre 1935 y 2006, tomando a cada una de ellas como paradigma de uno de los conceptos recién enumerados, aunque dichos conceptos están presentes, con mayor o menor grado de énfasis, en todas estas novelas breves. Como veremos, el género de la novela breve representa un vehículo apropiado para esta clase de narrativas en las que la historia abandona el primer plano para cedérselo al personaje, es decir, al individuo.

María Luisa Bombal: la exteriorización de lo interior

La obra narrativa en español publicada por María Luisa Bombal (1910-1980) está reunida en un volumen de menos de 200 páginas que contiene sus cuentos y sus novelas breves. Si agregamos a este volumen la novela en inglés *House of Mist*, tenemos la totalidad de la obra de Bombal. El caso de Bombal es similar al de Felisberto Hernández en que

⁴⁴ Dice Sylvia Molloy: “la autobiografía es una manera de leer tanto como una manera de escribir” (12).

ambos están asociados casi exclusivamente con las formas breves, y aunque ninguno de los dos dejó una obra extensa, sus relatos no han envejecido con el correr de tiempo, al contrario, se han convertido en textos paradigmáticos de la literatura latinoamericana y han sido traducidos a varios idiomas.

De las novelas breves consideradas en este trabajo, *La última niebla* (1935) es una de las más cortas y al mismo tiempo una de las más ricas en contenido. Estructuralmente, el relato está dividido en dos partes, la primera compuesta por cinco apartados y la segunda por veinticinco. Narrado en primera persona por una mujer anónima, este relato constituye una verdadera radiografía de la feminidad alienada, y permite, como dijimos en el capítulo anterior, una lectura desde la perspectiva de lo fantástico⁴⁵. La situación que se presenta es la de una mujer sumida en el tedio de un matrimonio sin amor. Su enajenamiento la lleva a imaginar un amante ideal, y sólo esta fantasía le da fuerzas para sobrellevar una existencia vacía. Finalmente, su aceptación de que el amante ideal no es más que un producto de su ilusión la lleva a la conformidad. Que la alienación juega un papel central en este relato es indiscutible; M. Ian Adams y Hernán Vidal ya han explorado *La última niebla* desde esta perspectiva en *Three Authors of Alienation: Bombal, Onetti, Carpentier* (1975) y *María Luisa Bombal: la feminidad enajenada* (1976), respectivamente. El concepto que se desarrolla de manera magistral en *La última niebla*, sin embargo, es el de la exteriorización de lo interior.

Hablando de Dostoyevski, Sábato apunta en *Hombres y engranajes* que “sus personajes, tan absortos en sí mismos [...] pocas veces nos dicen si llueve o hay sol, y cuando lo sabemos es [...] porque esa lluvia o ese sol forman parte [...] de la angustia o de

⁴⁵ Se trata de un relato fantástico-extraño. A diferencia de las novelas breves de Bioy Casares, *La última niebla* contiene una explicación *implícita* de tipo racional (Levine 142). La actitud de la narradora al final del relato, y la discrepancia entre su percepción de los hechos y la de los demás personajes, justifican esta lectura.

los sentimientos que en ese instante embargan al personaje. *El paisaje es un estado de alma*” (66-67, con énfasis añadido). En términos generales, los narradores de lo intimista, preocupados por su mundo interior o el de sus personajes, relegan lo exterior a un segundo plano. Piénsese en *El pozo*, de Onetti, donde apenas se alude al ambiente: la mayor parte del relato tiene lugar en la mente y en el recuerdo del protagonista. Como observa Sábato, cuando lo exterior está presente en la literatura intimista, es como reflejo del paisaje interior. En *La última niebla* —en contraste con *El pozo*— hay numerosas alusiones a la naturaleza y al clima, pero como observa Magali Fernández, en esta novela breve “la realidad circundante sólo adquiere importancia en la medida en que la narradora-protagonista reacciona subjetivamente ante ella” (74). Las referencias a la naturaleza y el clima, en este caso, no tienen el propósito de dar verosimilitud al entorno, sino el de enfatizar los sentimientos y la situación de la narradora. Exteriorización de lo interior, es decir, el entorno como proyección del yo.

La acción de *La última niebla* se desarrolla alternadamente entre el campo y la ciudad. Adams afirma que el contraste entre campo y ciudad “is really one of a series of external elements used by the author to symbolize interior states”; el campo es el terreno del enajenamiento, mientras que la ciudad es el ámbito del escape, donde la narradora imagina a su amante ideal (18-19). El campo es también, por supuesto, el terreno de la naturaleza, a la que la narradora acudirá en busca de un sentido de conexión, algo que no encuentra en su matrimonio. Desde la primera oración del relato se alude al vendaval y a la lluvia, y la amenaza que éstos representan para la casa de los esposos. “Ya antes de la exposición del conflicto”, señala Jorge Rossi, “se presenta un espacio interior horadado. [...] La casa, símbolo de robustez y protección, de institucionalidad, se encuentra debilitada por un

elemento tan frágil y escurridizo como lo es el agua” (224). Una vez más viene a la mente “The Fall of the House of Usher”, de Poe. A la observación de Rossi habría que agregar que la casa amenazada es reflejo de la precariedad de la relación que une a la narradora y a Daniel; la amenaza, entonces no proviene de afuera sino de adentro, y su representación exterior no es más que un símbolo. Más adelante, al iniciarse la segunda parte del relato, la llegada del otoño inspira una meditación de la narradora sobre la obstinación de barrer las hojas secas: “[y]o dejaría las hojas amontonarse sobre el césped y los senderos [...]. Trato de convencer a Daniel de que abandone un poco el jardín. Siento nostalgia de parques abandonados, donde la mala hierba borre todas las huellas y donde arbustos descuidados estrechen los caminos” (23). El deseo, por parte de la narradora, de una naturaleza libre, desenfrenada, sin restricciones refleja su necesidad de escapar de la respetabilidad y la esterilidad de su matrimonio. Uno de sus modos de escapar queda ilustrado por su identificación del estanque como espacio íntimo. La narradora acude por primera vez al estanque luego de haber visto el cadáver de la difunta esposa de Daniel, y es en el mismo estanque donde más adelante cree reencontrarse con su amante ideal, tras haberse “hundido en un mundo misterioso donde el tiempo parece detenerse bruscamente” (*Niebla* 15, 26). La inmersión en el estanque apunta claramente a un rito de purificación; la masa de agua inmóvil equivale al estancamiento de la existencia de la narradora y su enajenamiento. Al mismo tiempo, es en el estanque que la narradora toma consciencia de la belleza de su cuerpo, por lo que es posible ver este espacio como “símbolo de la resistencia femenina” (Vidal 85). El simbolismo en la obra de Bombal, como se puede apreciar, no es simplista ni unívoco. La lluvia que apareciera amenazante al comienzo del relato, por ejemplo, se presenta más adelante como agente purificador. La primera lluvia de verano coincide con el

sentimiento por parte de la narradora de ser “menos desgraciada” y de repente, después de meses, vuelve a sentirse envuelta en una “divina y animal felicidad” (*Niebla* 31). Según con qué ojos la observa la narradora, la lluvia puede ser amenazante o purificadora. Lo importante es el estado emocional del sujeto, exteriorizado en símbolos como la lluvia, las hojas de otoño y el estanque.

La instancia más evidente de la exteriorización de lo interior, sin embargo, está relacionada con la metáfora central de la novela breve de Bombal: la niebla. Desde un principio la reacción de la narradora ante la niebla es de temor; la reconoce como una amenaza contra su individualidad: “Y porque me ataca por vez primera, reacciono violentamente contra el asalto de la niebla. —¡Yo existo, yo existo —digo en voz alta— y soy bella y feliz!” (*Niebla* 12-23). Luego la niebla amenaza la casa y, como lo abyecto, borronea los límites: “[y]a hizo desaparecer las araucarias cuyas ramas golpean la balaustrada de la terraza”, y en un sueño de la narradora, “se infiltraba lentamente en la casa, en mi cuarto, y esfumaba el color de las paredes, los contornos de los muebles, y se entrelazaba a mis cabellos, y se me adhería al cuerpo y lo deshacía todo, todo...” (*Niebla* 17). El encuentro con el amante imaginario también tiene lugar entre la niebla, y cuando regresa a la ciudad para buscar al amante, la niebla le impide encontrarlo: “La casa, y mi amor, y mi aventura, todo se ha desvanecido en la niebla” (*Niebla* 42). Finalmente, cuando la narradora decide conformarse y seguir a su esposo, “la niebla presta a las cosas un carácter de inmovilidad definitiva” (*Niebla* 44). Adams señala que en la novela breve de Bombal la niebla representa el aislamiento de la protagonista respecto de la realidad exterior y simboliza su confusión interior, pero sobre todo, su función es “to externalize her interior state of withdrawal, confusion, and fantasy” (24). Como los elementos discutidos anteriormente, la niebla es la

proyección de la precaria situación de la narradora. Como en la niebla, en el relato intimista los límites entre lo interior y lo exterior se vuelven difusos. Podría decirse, en efecto, que en esta clase de narrativas lo exterior no existe, ya que el afuera es en la mayoría de los casos una manifestación del adentro. El individuo, el yo-narrador que reconoce la amenaza de lo exterior, lo incluirá en su relato sólo como extensión de sí mismo, reconstruyendo así, como hemos dicho, los límites de su existencia.

¿Cómo funciona, entonces, *La última niebla* como novela breve? En primer lugar, hemos observado que el relato no refiere tanto una trama como una situación: el descontento de la narradora y su fantaseo como vía de escape. La reexaminación, característica central de la novela breve, se presenta en varios niveles diferentes en *La última niebla*. La alternancia por parte de la narradora entre la realidad tediosa y el recuerdo de su amante imaginario, por ejemplo, contribuye a la estructura repetitiva del relato. La narradora, asimismo, recae incesantemente en la referencia a su estado emocional, reexaminación que confiere al relato su intensidad. Dicha intensidad, a su vez, se acentúa gracias a la predominancia del tiempo presente en la narración; *La última niebla* se diferencia de las novelas breves que exploro a continuación en que transmite una sensación de inmediatez. Todos estos elementos, finalmente, están unidos por un leitmotiv, elemento recurrente que refuerza la estructura repetitiva. Ahora bien, partiendo del título de *La última niebla*, resulta tentador afirmar que el leitmotiv de esta novela breve es, justamente, la niebla. Aunque sería absurdo negar la importancia de este elemento, considero que éste es un aspecto de un leitmotiv más amplio: los elementos de la naturaleza. Ya hemos mencionado el agua y el viento; el fuego, en adición, quema las hojas de otoño, produciendo un humo que actúa igual que la niebla (*Niebla* 32), y es en el fuego donde la narradora ve la imagen de su amante (*Niebla* 36); la

tierra, finalmente, es el elemento que produce los árboles contra los que la narradora apoya la mejilla en busca de una conexión (*Niebla* 19). La niebla es la metáfora central de la situación que se presenta en la novela breve, pero en lo que respecta al leitmotiv del relato, ésta es sólo un aspecto de él. De ahí la importancia en *La última niebla* de este primer concepto de la narrativa intimista que es la exteriorización de lo interior. Las referencias a los elementos de la naturaleza —en cuanto representaciones del estado interior de la narradora— son el entramado más firme de la estructura repetitiva que opera en *La última niebla*.

En lo que concierne a la noción de sugerencia en este relato, Magali Fernández habla de una “maestría de la alusión” al referirse al encuentro de dos sombras que la narradora observa en la penumbra (71). La misma descripción, en verdad, podría extenderse a la totalidad del relato. A pesar de que gran parte de *La última niebla* se desarrolla en la mente de la narradora-protagonista, no podemos hablar de un desarrollo del personaje, sino más bien de una serie de vistazos que componen una imagen que, inclusive al final del relato, no deja de ser difusa. No encontramos, por ejemplo, alusiones al pasado de la narradora, ni a su familia. Aunque el subtexto del relato es el ahogamiento de la mujer en la sociedad patriarcal, la narradora en ningún momento despotrica contra dicha sociedad. La sugerencia, en otras palabras, reemplaza lo explícito: “maestría de la alusión”, es decir que en *La última niebla* nada está deletreado.

Tal vez la mejor manera de visualizar las cualidades de *La última niebla* como novela breve sea contrastándola con *House of Mist* (1947), traducción/reescritura⁴⁶ al inglés

⁴⁶ Un caso similar al que menciono es el de *Maldito amor* (1986), de Rosario Ferré, traducida/reescrita como *Sweet Diamond Dust* (1988). Janice A. Jaffe aborda este tema en “Translation and Prostitution: Rosario Ferré’s *Maldito amor* and *Sweet Diamond Dust*”, aunque no hace hincapié en la poética de la novela breve. A

del texto que nos concierne. *House of Mist* es una novela de 245 páginas, dividida en cuatro partes que a su vez presentan subdivisiones en varios capítulos generalmente extensos. Al igual que en *La última niebla*, la historia está narrada en primera persona dentro de los parámetros de la narrativa intimista. Muchos de los eventos referidos en *La última niebla* aparecen en *House of Mist*: el episodio en el estanque, la muerte de Andrés (el hijo del jardinero) y el viaje a la ciudad, para mencionar unos pocos ejemplos. La aproximación al relato, sin embargo, es diferente. En *House of Mist*, por empezar, la narradora tiene nombre, variación que puede parecer un mero detalle, pero que otorga al personaje una cierta delineación; la anonimidad de la narradora de *La última niebla* refuerza el carácter etéreo de su existencia, que se encuentra al borde de la disolución. Helga, la protagonista de *House of Mist* está más definida, más desarrollada como personaje: además de un nombre propio posee un pasado. Como acabo de decir, no se alude en *La última niebla* al pasado de la protagonista y apenas se menciona el primer matrimonio de Daniel. En *House of Mist* vemos a Helga y a Daniel como niños, y se refiere la historia del matrimonio entre Daniel y Teresa (la mujer muerta también tiene nombre) en todos sus detalles. La novela desarrolla; la novela breve alude, sugiere. Si *La última niebla*, como hemos visto, se ocupa de la reexaminación de una situación, *House of Mist* presenta una serie de personajes, desarrolla sus historias, deletrea el mensaje. El encuentro con el amante imaginado (en *House of Mist*, un hombre real llamado Landa), afirma la narradora al final de la novela, no fue más que un sueño (*House* 244). No hay sugerencia: todo tiene su explicación y el cierre —un final feliz en el que los esposos encuentran juntos el “Árbol de la Felicidad”— es definitivo, a diferencia del final sugerente de *La última niebla*, que no agota la historia (no sabemos qué

diferencia de lo que ocurre con *La última niebla* y *House of Mist*, sin embargo, no hay migración genérica en la traducción/reescritura que ejecuta Ferré: ambos relatos son novelas breves.

futuro espera a los esposos) pero que señala que la situación ya se ha reexaminado suficientemente. Además de una traducción/reescritura, o una adaptación, *House of Mist* es una *ampliación* de *La última niebla*, y como vimos en el primer capítulo, el concepto de ampliación está relacionado con el género de la novela propiamente dicha.

Retomando la noción de conclusión —que caracteriza al final de *House of Mist*— ésta también está presente en los cuatro cuentos de Bombal y nos ayuda a establecer los motivos por los que *La última niebla* se ajusta más a los parámetros de la novela breve que a los del cuento. “El árbol” termina con la tala del gomero al que alude el título, que tiene asociaciones definitivas para la protagonista-narradora; “Lo secreto” acaba con la revelación de que los personajes han muerto; “Trenzas” es una leyenda sellada con la explicación que es de rigor en este subgénero; “Las islas nuevas”, finalmente, concluye con una de esas frases terminantes que tanto agradaban a Cortázar: “Y abandonando una vez más a Yolanda, cierra el libro, apaga la luz, y se va” (*Niebla* 92). Estos cuentos conducen al lector, a través de una trama, hacia una revelación; todos ellos son de carácter anecdótico. En *La última niebla*, en cambio, la reexaminación de una situación sustituye a la trama, y la historia se presenta como una acumulación de episodios cuya tensión aumenta paulatinamente. Es posible, además, encontrar en germen en *La última niebla* elementos y eventos que aparecen de manera individual en cada uno de los cuentos de Bombal. El episodio del árbol en la novela breve, por ejemplo, está claramente presente en “El árbol”, en el mismo contexto de la identificación de la mujer con el elemento natural. En “Lo secreto”, donde el elemento predominante es el agua, al igual que en “Las islas nuevas”, se lee el siguiente pasaje: “Y sé que si llegara a levantar ciertas caracolas grises de forma anodina puede encontrarse debajo a una sirenita llorando” (*Niebla* 65). Se trata del eco de un pasaje de *La última niebla*:

“Recojo extrañas caracolas [...]. Remuevo piedras bajo las cuales duermen o se resuelven miles de criaturas atolondradas y escurridizas” (*Niebla* 26). *La última niebla*, en otras palabras, abarca una serie de elementos que cada uno de los cuentos retoma de manera individual; en lo que atañe al espacio narrativo, sin extenderse hasta el punto que lo hace la novela, la novela breve no está tan limitada como el cuento.

La última niebla es, en conclusión, no sólo un excelente ejemplo de la exteriorización de lo interior en la narrativa intimista, sino también un paradigma de la novela breve desde el punto de vista estructural. La situación, su reexaminación, el carácter sugerente del relato y la insistencia de un leitmotiv apropiado —tanto al tema como al ambiente— conforman una narración intensa, alusiva, poética y lírica, que constituye además una de las más vívidas representaciones del individuo enajenado que pueden encontrarse en la literatura del Cono Sur.

Onetti: alienación y encierro

Si en el terreno de la literatura en inglés Henry James es el autor ideal para aproximarse al género de la novela breve, lo mismo puede decirse de Juan Carlos Onetti (1909-1994) en el ámbito de la literatura en español. Ambos autores cultivaron los tres géneros narrativos —el cuento, la novela breve y la novela— por lo que en sus obras la forma de cada relato se convierte en algo más que un accidente. Tanto el primer libro de Onetti (*El pozo*) como el último (*Cuando ya no importe*) fueron novelas breves, y a lo largo de su carrera el autor uruguayo exploró el género que nos concierne con relatos como *La cara de la desgracia*, *Los adioses*, *Para una tumba sin nombre* y *Cuando entonces*. Tal es la coherencia poética de estos seis libros, de hecho, que sería posible aproximarse al género de

la novela breve exclusivamente desde ellos. *El pozo* (1939), sin embargo, es la puerta de entrada a la novelística breve de Onetti, y según Mario Vargas Llosa en este relato ya se encuentra el tema que este autor desarrollaría a lo largo de toda su obra: “el viaje de los seres humanos a un mundo inventado para liberarse de una realidad que los asquea” (36). En *La última niebla* la resolución es la conformidad; *El pozo* es la otra cara de la moneda, el retrato del alienado que no puede conformarse. Tanto en la novela breve de Bombal como en la de Onetti, la fantasía es una vía de escape; la diferencia está en que en *El pozo* la evasión es consciente, deliberada. De ahí que tomemos a este relato como punto de partida para explorar el concepto de alienación en la novela breve intimista.

Dependiendo de la edición, el mismo texto de *El pozo* ha ocupado treinta, cincuenta u ochenta páginas. Se trata, sin embargo, de un relato corto, apenas más extenso que *La última niebla*. Los dieciocho apartados que lo componen también son breves, algunos de un solo párrafo. La situación: Eladio Linacero, un hombre que está a punto de cumplir cuarenta años, escribe sus confesiones y fantasea para escapar de la realidad. El lugar: la pocilga en la que vive, aunque como en *Fin de partida* (1957), de Samuel Beckett, la habitación (con su ventana al mundo) bien puede representar el cráneo del narrador-protagonista. Relato cerebral, *El pozo* se mueve entre el recuerdo y la fantasía. Como observa Vargas Llosa en su estudio sobre Onetti, titulado *El viaje a la ficción*, al igual que en las novelas de Sartre y de Camus, en *El pozo* reina “el pesimismo, la soledad y aquella angustia que condena a [los] personajes a convertirse en seres marginales, en entredicho existencial con el mundo, individualistas acérrimos y antisociales”; la diferencia entre Eladio y el Roquentin de Sartre o el Meursault de Camus radica en que el personaje de Onetti “dispone de un recurso para soportar esa neurosis que lo incomunica con el resto de los seres humanos: la ficción” (34).

Pesimismo, soledad, angustia, marginalidad: todas cualidades del auto-alienado Linacero, quien encuentra en la ficción una manera de escapar del encierro. Basadas tanto en la memoria como en el deseo, las historias que Eladio se inventa son un sustituto de la interacción social, un escudo que protege al personaje del conflicto que toda interacción supone.

Linacero pasa las horas encerrado en su habitación, bajando únicamente para comer; se mueve entre suciedad, sillas rotas y diarios viejos, entorno que exterioriza su estado interior. Desde la primera página del relato este encierro está ligado a un sentimiento de aburrimiento, y de entrada se establece un sentido de despersonalización. La descripción de Linacero paseándose por el cuarto con medio cuerpo desnudo, oliéndose las axilas, con una mueca de asco, evoca la imagen de un animal enjaulado (Onetti 5). Linacero, además, no puede recordar la cara de una prostituta con la que estuvo: sólo recuerda su hombro irritado y sus manos, es decir que borra las facciones que la hacen identificable del resto (Onetti 6). Al mirar por la ventana el espectáculo de la gente le resulta “más repugnante que nunca”, y al observar a un niño lo ve andando “en cuatro patas, con las manos y el hocico embarrados” y se pregunta cómo hay gente “capaz de sentir ternura por eso” (Onetti 6). Linacero es claramente un *outsider*, pero aunque él mismo afirme lo contrario⁴⁷ no es para nada indiferente, al contrario, a la hora de evaluar a la humanidad es un juez implacable. El de Linacero es ese “juicio más severo que el de Dios” del que habla Kristeva y que suele caracterizar a los narradores de la literatura intimista (Powers 138). “No hay nadie que tenga

⁴⁷ Eladio Linacero no es una excepción a la regla del narrador indigno de confianza. Se trata, al contrario, de un narrador intencionalmente confuso, lleno de contradicciones: en una palabra, un narrador tramposo. (Recordemos el título de uno de los primeros estudios sobre la obra de Onetti, *Las trampas de Onetti*, de Fernando Ainsa.) Las trampas de Linacero se revelan, por ejemplo, a través de sus aclaraciones de que (1) sus historias no giran en torno a las mujeres y que (2) él no pasa el día fantaseando, sino que también vive (Onetti 22-23). En ambos casos, la información provista por el mismo narrador sugiere lo opuesto. Las mujeres y la fantasía son, de hecho, justamente las dos obsesiones de Linacero.

el alma limpia”, afirma el narrador, “nadie ante quien sea posible desnudarse sin vergüenza” (Onetti 22). Y luego: “[I]a poca gente que conozco es indigna de que el sol le toque en la cara” (Onetti 33). El aislamiento, la soledad de Linacero, sin embargo, responden a algo más que un sentimiento de asco: son el encierro voluntario del incomprendido. Las dos veces que el narrador intentó compartir sus fantasías con otras personas, el resultado fue negativo. Cordes, el poeta, responde a la fantasía de Linacero con una “expresión de lástima y distancia”, cree que se trata de una idea para un cuento, a lo que Linacero responde: “[t]engo asco por todo, ¿me entiende? Por la gente, la vida [...]. Me tiro en un rincón y me imagino todo esto” (Onetti 49-50). Mario Benedetti reconoce en el ambiente que crea Linacero a través de su relato la atmósfera de toda la obra narrativa de Onetti, caracterizada por “el fracaso esencial de todo vínculo, el malentendido global de la existencia, el desencuentro del ser con su destino” (“Aventura” 55-56). En resumen, alienación en tres niveles: personal, social, general.

En *Las trampas de Onetti* (1970), Fernando Aínsa explora la conducta defensiva de los personajes de Onetti, que se manifiesta de tres maneras: proyección, regresión o aislamiento (70). Linacero proyecta su vida a los bosques de Alaska; regresa al pasado, es decir, a un momento en que la relación con su esposa no había perdido el encanto; se aísla, obviamente, no participa en la sociedad y rechaza sus parámetros (Aínsa 71-73). He aquí otro de los motivos por los que *El pozo* constituye una excelente introducción a la obra de Onetti: no sólo por su brevedad y concisión, sino también porque Eladio Linacero reúne en su persona las tres cualidades emocionales del atormentado personaje onettiano. La narradora de *La última niebla* ansía una conexión emocional, y veremos que Juan Pablo Castel, el protagonista de *El túnel* —aislado en la cárcel, no por voluntad propia— busca la

comunicación, pretende explicarse. Linacero, en cambio, como señala Mark Millington, pone en cuestionamiento el propio concepto de comunicación (15). No hay explicación ni justificación explícita en *El pozo*; sólo hay autorreflexión, *self-indulgence*, que Fernando Curiel no duda en calificar de onanismo, al menos en lo que respecta a la memoria/fantasia de la cabaña de troncos (Curiel 65). Un epígrafe apropiado —aunque anacrónico— para *El pozo* serían los versos de Enrique Lihn citados en *Bonsái*: “Un enfermo de gravedad / se masturba para dar señales de vida” (Zambra 78). ¿Quién es el lector de *El pozo*?, ¿a quién están destinadas estas páginas? Se trata de la clase de texto que se encuentra tirado en el piso, o en el tacho de basura. El texto placer solitario, el que uno escribe para uno mismo, actitud que el mismo Onetti profesaba: “[e]scribo para mí. Para mi placer. Para mi vicio. Para mi dulce condenación” (citado en Curiel 27). En un nivel básico, *El pozo* está verdaderamente escrita “por placer”, un placer perverso, pero placer al fin: Linacero no necesita plasmar sus fantasías o sus recuerdos en el papel, puede recurrir a ellos mentalmente en cualquier momento. El placer, sin embargo, no es el motivo principal por el que Linacero escribe. En un nivel más elevado, la escritura es para Linacero un antídoto contra el mal de la alienación. Cuando la realidad amenaza con la disolución del yo, éste debe apuntalarse a sí mismo, retrazar sus límites para no liquidarse. Ángel Rama percibe esta dinámica cuando, en relación a *El pozo* pero refiriéndose en términos generales a la literatura intimista, observa que esta clase de obra “nace de un estado de ruptura crítica entre el creador y el contorno. Es una pugna donde entra en peligro la vida espiritual del creador. De ella vence por el desvío de una creación que lo provee de la instintivamente ansiada supervivencia” (“Origen” 22). Disparado por el cumpleaños número cuarenta, este

inventario de emociones y recuerdos que es *El pozo* es una lucha contra la entropía. Cuando escribe, Linacero *se* escribe, desde adentro hacia fuera.

Veamos ahora en qué consiste esta escritura y cómo se ajusta a los parámetros estructurales de la novela breve. A diferencia de la obra de los otros autores estudiados en este trabajo, la de Onetti sí ha sido considerada —aunque de manera esquemática— desde la perspectiva genérica de la novela breve. En “La problemática del género ‘novela corta’ en Onetti”, Norma Klahn observa que Onetti siente predilección por la forma de la novela breve que Springer denomina “la tragedia patética o degenerativa” (Klahn 207). El núcleo del ensayo de Klahn es una comparación entre el cuento “La larga historia” y la novela breve *La cara de la desgracia*. Al elaborar y ampliar escenas ya existentes y añadir nuevas, dice Klahn, el autor convierte el cuento en novela breve (209). La migración genérica, similar a la que vimos en la obra de María Luisa Bombal, supone un cambio estructural en el relato. Según Klahn, si la novela presenta varias secuencias de eventos que componen una trama, tanto el cuento como la novela breve se enfocan en una sola secuencia⁴⁸; ahora bien, según Klahn, la diferencia entre el cuento y la novela breve radica en que en el cuento la secuencia está compuesta de núcleos imprescindibles, mientras que en la novela breve el relato está “rellenado” y/o ampliado por unidades que no apuntan a la resolución de un conflicto (Klahn 209-211). ¿Es la novela breve, entonces, simplemente un cuento ampliado? Mi respuesta es que no, y considero que Klahn emplea al hablar de la novela breve

⁴⁸ ¿Qué mejor ejemplo que el ya citado de *Sobre héroes y tumbas*? De las cuatro secuencias de eventos que constituyen las cuatro partes de la novela, dos fueron extraídas del contexto y convertidas en novelas breves. Ver también José Ricardo Chaves, “Huellas y enigmas de la novela corta en el siglo XIX”. “La novela aborda la totalidad, el desarrollo, se basa en la extensión descriptiva o subjetiva; la novela corta trata más bien el segmento, la situación específica, se va por la intensidad, se vuelve cuento” (114). No estoy de acuerdo con la última cláusula de la afirmación: si la novela breve “se volviera cuento”, dejaría de ser novela breve. Chaves, supongo, cae en este equívoco justamente por lo que observa Klahn, que el cuento y la novela breve son formas afines en virtud de su enfoque en la secuencia única, a diferencia de la novela. Es más fácil confundir una novela breve con un cuento que con una novela propiamente dicha, sobre todo cuando se trata de relatos tan breves como *El fiord*, *El perjurio de la nieve*, *La casa inundada*, *La última niebla* y *El pozo*.

conceptos que en realidad están relacionados con la novela propiamente dicha. Como explico en el primer capítulo de este trabajo, ampliación y desarrollo (o elaboración) son elementos propios de la poética de la novela. En vez de ampliar una situación, la novela breve la explica, la reexamina; en vez de desarrollar, la novela breve alude, sugiere. El cuento, por otro lado, suele estar orientado hacia una revelación o sorpresa, hacia un final definitivo. Klahn está en lo cierto al afirmar que tanto el cuento como la novela breve se enfocan en una sola secuencia de eventos; su análisis de *La cara de la desgracia* como novela breve derivada de “La larga historia” también es acertado; el problema radica en su uso confuso de términos que borronan el límite entre la novela breve y la novela. Si Klahn hubiese consultado el trabajo de Leibowitz, tal vez hubiese empleado el término expansión en vez de ampliación. En verdad, es más sencillo convertir una novela breve en novela que convertir un cuento en novela breve. En el primer caso sí se trata de una ampliación, de un desarrollo, como vimos al comparar *La última niebla* y *House of Mist*. A pesar de sus diferencias, la relación entre ambos textos al nivel historia es bastante cercana. Al convertir “La larga historia” en novela breve, en cambio, Onetti cambió el narrador en tercera persona por uno en primera persona, otorgando al texto un ambiente de confesión que facilita la reexaminación. Este ambiente está, además, reforzado por la presencia del leitmotiv del espejo (Klahn 212). La presentación de una trama, de una anécdota, en pocas palabras, está reemplazada por la reexaminación de una situación. Todas estas características pueden aplicarse también a *El pozo*. Ya hemos mencionado la importancia de la situación —en torno a la alienación del personaje— en este relato. Veamos ahora cómo entran en juego los conceptos de ambiente y reexaminación.

Para este propósito nos son útiles los comentarios de Fernando Aínsa, quien observa, en primer lugar, que en los relatos de Onetti se establece desde las primeras páginas una determinada atmósfera que responde a un evento significativo (en la vida de los personajes) precedente al comienzo de la narración (Aínsa 61). Dicho evento, además, constituye un trauma que paraliza al personaje, por lo que en la obra de Onetti “priman [...] los elementos reflexivos sobre los activos” (Aínsa 61). Ambos elementos responden directamente a la poética de la novela breve. El trauma al que se alude oblicuamente en *El pozo* es, específicamente, el fracaso del matrimonio de Linacero con Cecilia (es decir, el divorcio), y en general, a la incapacidad de Linacero de establecer una relación fructífera con una mujer. Esta es, en efecto, la situación que reexamina el narrador de *El pozo*, relato cuyo subtítulo bien podría ser “Las mujeres de mi vida”. La sucesión de muñecas de Horacio, en *Las Hortensias*, tiene su antecedente en la sucesión de mujeres de Eladio: Ana María, Hanka, Cecilia, Ester. Los recuerdos, fantasías y reflexiones en torno a estas mujeres conforman la estructura repetitiva del relato. A través de la mujer, a través del Otro, Linacero *se* escribe. Hilia Moreira lo sugiere cuando afirma que “Eladio Linacero corre de aquí allá en el interior de su cabeza, tejiendo un discurso en torno a la figura femenina, que, sobre todo, es un discurso en torno a sí mismo” (41). Lo que Eladio nos dice sobre las mujeres, obviamente, nos dice más sobre él que sobre ellas. Su reexaminación del fracaso contribuye a la atmósfera de alienación ya establecida por (exteriorizada en) el entorno (el cuarto cerrado y sucio). La preponderancia de elementos reflexivos, por su parte, es ideal dentro de un género en el que la situación se impone ante la acción. ¿Cuál es la acción de *El pozo*? Un hombre escribe en una pocilga, dejando el trabajo ocasionalmente para pasearse como un animal enjaulado, dejando el cuarto únicamente para comer. En términos foucaultianos, *El pozo* es

un relato de lo ínfimo, que es también lo infame (Foucault 136). En la literatura moderna, dice Foucault en *La vida de los hombres infames*, “[I]o imposible y lo irrisorio han dejado de ser la condición necesaria para narrar lo ordinario”; el objeto de la literatura ya no es “manifestar de forma sensible el fulgor demasiado visible de la fuerza, de la gracia, del heroísmo, del poder”, sino “hacer salir la parte más nocturna y la más cotidiana de la existencia” (137). Nada ocurre en este relato nocturno y cotidiano, ni siquiera llega Lázaro, el compañero de cuarto de Linacero, activista de izquierda que bien puede haber sido capturado por la policía. Este elemento suspendido también contribuye a la tensión del relato y a la atmósfera; su misma suspensión es característica de la novela breve. Elemento obligatorio para una versión cuento de *El pozo*: la resolución de esa otra historia. Lázaro regresa herido, o la policía entra a la vivienda luego de haberlo capturado o asesinado.

Alienación, juicio, aislamiento, soledad son las variantes de la ecuación linaceriana. El resultado de esa ecuación es la escritura, actividad ejecutada “porque sí”, por placer, pero también en el intento de reestablecer los límites del yo. “La técnica de composición de [*El pozo*]”, dice Rama, “su brusco recortado de escenas, momentos, iluminaciones, gestos, desgajados unos de otros, sin fluidez interior, tipifica, en el mundo de las técnicas literarias, la acción de los personajes solitarios y de su incapacidad de comunicación” (“Origen” 23). Sólo habría que reemplazar la palabra acción por no-acción, por inercia. El discurso linaceriano es el discurso mismo de la alienación, la reexaminación del aislamiento físico y emocional, que encuentra forma inmejorable en el género de la novela breve.

Sábato: el sujeto abyecto

Es válido preguntarse qué se puede decir acerca de *El túnel* (1948), de Ernesto Sábato (1911-2011), que no se haya dicho aún. Abundan los estudios sobre esta obra, acercamientos existencialistas, psicoanalíticos y demás. Nadie, sin embargo, ha explorado la dinámica de *El túnel* como novela breve, aunque de entre las apreciaciones críticas que suscitó el relato se destacan dos que lo reconocen como un ejemplo de este género. “La novela corta es quizá el género más difícil”, dice E. Parone, “Henry James y Willa Cather lo manejaron con su acostumbrada maestría. Scott Fitzgerald lo realizó bien alguna vez. Pero en la mayor parte de los escritores tiende a la mera destreza. Este cargo no puede hacerse a Sábato” (citado en *Túnel* 49). Bernardo Canal Feijoo, por su parte, considera “insuperable y quizá sin parangón en nuestras letras, el rigor unitario e inflexible, la inquebrantable coherencia interior y formal de esta *nouvelle*” (citado en *Túnel* 50). Encontramos en *El túnel* la misma coherencia que sostiene a *El pozo*, ese otro relato del encierro. Juan Pablo Castel, sin embargo, no es Eladio Linacero, aunque ambos emiten el ya mencionado “juicio más severo que el de Dios”. La diferencia: Castel, otro alienado⁴⁹, ha descendido unos cuantos niveles más en la escala de la abyección. Los títulos lo sugieren. Nos encontramos en el túnel, es decir, en un nivel más profundo que el del pozo. A diferencia de Linacero, Castel ha recurrido al crimen. “Algunos dicen que la novela trata del criminal mientras que la novela corta lo hace del crimen”, asegura Chaves (114). *El túnel*, veremos, nos obliga a descartar esta hipótesis.

Las aproximadamente cien páginas del *El túnel* están divididas en treinta y nueve breves capítulos. La oración inicial es célebre: “Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el

⁴⁹ Para un acercamiento a *El túnel* desde la perspectiva de la alienación, ver Gibbs, Beverly J., “*El túnel*: Portrayal of Isolation”, *Hispania* 48.3 (1965): 429-436.

pintor que mató a María Iribarne” (*Túnel* 61). Ya he comentado la relación de estas líneas con el género de la novela breve: desde el comienzo sabemos que no habrá revelación. La estructura es deductiva y el narrador pretende mitigar el elemento de *sorpres*a, propio del cuento. Por otro lado, el limitado punto de vista de Castel no nos permite hablar de *ampliación*, elemento propio de la novela. *El túnel* es, como novela breve, la *explicación* del crimen que se refiere en la primera oración del relato, la reexaminación de la situación del narrador-protagonista, situación que consiste en el encierro de un asesino.

La diferencia entre Juan Pablo Castel y Eladio Linacero es principalmente una de tono. No hay signos de exclamación en *El pozo*, salvo en un par de ocasiones dentro del diálogo; en *El túnel*, en cambio, abundan, sobre todo hacia la mitad del relato. Linacero habla; Castel grita. “¡Y he sido yo quien te ha matado, yo, que veía como a través de un muro de vidrio, sin poder tocarlo, tu rostro mudo y ansioso! ¡Yo, tan estúpido, tan ciego, tan egoísta, tan cruel!” (*Túnel* 101). “¡Cuántas veces esta maldita división de mi conciencia ha sido la culpable de hechos atroces!” (*Túnel* 117). “¡Dios mío, si era para desconsolarse por la naturaleza humana, al pensar que entre ciertos instantes de Brahms y una cloaca hay ocultos y tenebrosos pasajes subterráneos!” (*Túnel* 153). Como observa Kristeva, en la literatura abyecta

the narrative web is a thin film constantly threatened with bursting. [...] The unbearable identity of the narrator and of the surroundings that are supposed to sustain him can no longer be *narrated* but *cries out* or is *descried* with maximal stylistic intensity (language of violence, of obscenity, or of a rhetoric that relates the text to poetry). The narrative yields to a *crying-out theme* that, when it tends to coincide with the incandescent states of a

boundary-subjectivity that I have called abjection, is the crying-out theme of suffering-horror. (*Powers* 141)

El tema-grito es en *El túnel*, como en la narrativa de Céline, la expresión básica de la abyección. Ahora bien, el grito implica cierta esperanza de comunicación, y aquí es donde radica la principal diferencia entre Castel y Linacero. Este último, como dijimos, escribe más que nada para sí mismo y cuestiona la posibilidad de comunicarse: es el perfecto alienado. Castel, en cambio, anuncia explícitamente el motivo de su narración: “me anima la débil esperanza de que alguna persona llegue a entenderme. AUNQUE SEA UNA SOLA PERSONA” (*Túnel* 64). Kristeva observa al respecto que ante la abyección “the most normal solution, commonplace and public at the same time, communicable, shareable, is and will be the narrative. Narrative as the recounting of suffering: fear, disgust, and abjection crying out, they quiet down, concatenated into a story” (*Powers* 145). También está presente la abyección en *El pozo*, sobre todo en lo que concierne a la visión de la mujer —tema que abordaremos a continuación— pero Linacero es más alienado que abyecto. El abyecto, como podemos concluir basándonos en el ejemplo de Castel, a pesar de su cinismo no desdeña la comunicación con los demás⁵⁰. Justamente porque se encuentra más enterrado que Linacero —el túnel⁵¹ vs. el pozo— Castel debe gritar.

Es, sin embargo, en relación con el otro símbolo significativo de la novela —la pintura *Maternidad*— que se manifiesta más claramente el concepto de lo abyecto. En la pintura de Castel, una mujer mira jugar a un niño en el primer plano; el elemento central, sin

⁵⁰ Mariana D. Petrea también expresa esta visión en *Ernesto Sábato: la nada y la metafísica de la esperanza* (1986): “la confesión de Castel y el acto de escribir desde la cárcel es [...] un signo de esperanza, una actitud con constituye la *defensa del ser* contra la manifestación nihilista de la existencia” (106, con énfasis añadido).

⁵¹ David Olguín apunta que el túnel implica tanto “lo oculto, el aislamiento, la porción siniestra del alma” como “la idea de tránsito, de exploración” (83). El nivel del túnel, como he dicho, es más profundo que el del pozo, pero a diferencia de éste el túnel ofrece la posibilidad de movimiento.

embargo, se encuentra en una esquina del cuadro, donde a través de una ventanita se ve una mujer en la playa mirando hacia el mar (*Túnel* 65). Castel y María: vinculados por *Maternidad*, tanto literal como simbólicamente. En su estudio crítico de las novelas de Sábato, James R. Predmore identifica una serie de pasajes de *El túnel* en los que la relación entre María y Castel se asocia con el vínculo madre-hijo: María, por ejemplo, dice a Castel que él es muy niño, y él apoya la cabeza en el regazo de ella igual que lo hacía con su madre (Predmore 27-30). Las teorías de Kristeva en torno al triángulo edípico parten de una visión de lo femenino como un Otro respecto de un Yo masculino, dinámica en la que la figura de la madre cobra una trascendencia particular: “devotees of the abject, she as well as he, do not cease looking, within what flows from the other’s ‘innermost being,’ for the desirable and terrifying, nourishing and murderous, fascinating and abject inside of the maternal body” (Powers 54). La simbología del relato apoya esta teoría: el túnel es claramente un símbolo freudiano de lo femenino, y no es casualidad que Castel asesine a María a cuchilladas. María, además, está asociada con el mar (como la mujer de la pintura, que mira hacia el mar como en espera) y, en uno de los sueños de Castel, con una casa infinitamente ansiada desde la infancia: “[c]uando me desperté, comprendí que la casa del sueño era María” (*Túnel* 100). Ambos símbolos maternos, como señala David Olguín (92). La casa “infinitamente ansiada desde la infancia” según Castel, es particularmente importante, ya que se trata de “la casa de nuestros primeros días, pero también el útero, la casa por antonomasia”, que Castel no puede alcanzar en la realidad porque vive bajo tierra (Olguín 92). La destrucción del cuadro *Maternidad* prefigura en el relato la destrucción de la mujer de carne y hueso⁵². No hay figura paterna en *El túnel*; como el de Céline, el universo en el

⁵² Donald L. Shaw también reconoce la abyección como motivo del crimen de Castel: “Ese motivo nace de su sospecha de que ella también (como él) abrigaba en el fondo de sí misma una fuente de ignominia, de ‘bajas

que se desarrolla este relato es dicotómico (Kristeva 160). Tras la destrucción del Otro, sólo queda el Yo, el abyecto Castel, atrapado en el túnel, igualmente lejos de la luz que del seno materno.

Desde el punto de vista genérico, el caso de *El túnel* es diferente al de *La última niebla* y al de *El pozo*. Si los relatos de Bombal y de Onetti corren el peligro de ser considerados como cuentos, la crítica literaria tiende a estudiar la novela breve de Sábato dentro del marco teórico de la novela. ¿Por qué decimos —junto con Parone y Canal Feijoo— que *El túnel* es una novela breve? Aquí resulta pertinente traer a colación dos relatos con los que, como ya hemos dicho, suele compararse a *El túnel*: las *Notas del subsuelo* y *El extranjero*. Estructuralmente, tanto el relato de Dostoyevski como el de Camus, a diferencia del *El túnel*, están divididos en dos partes claramente delimitadas. En las *Notas del subsuelo*, sin embargo, la relación que existe entre ambas partes está regida por el concepto de explicación (se explican mutuamente), uno de los atributos de la novela breve; la estructura de *El extranjero*, en cambio, es inductiva, lineal y progresiva, es decir que apunta hacia adelante, alcanza un punto culminante y luego una resolución. El relato de Dostoyevski es una novela breve; el de Camus, como observa Leibowitz, aunque generalmente considerado una novela breve, es una novela. *El extranjero* no refiere una situación sino que desarrolla una serie de incidentes (Leibowitz 81). Como bien afirma Leibowitz,

in a novella the theme of indifference might emerge, but it would not be the subject. Rather, in order to produce that intensity characteristic of the novella [...] the writer would keep in focus a limited subject, such as the shooting of

pasiones', de repelente abyección" (citado en Seguí 113). Los celos, en otras palabras, tan discutidos por la crítica en torno a la obra de Sábato, son sólo un aspecto del crimen. Castel identifica en María un aspecto de sí mismo; he aquí el claro elemento autodestructivo del crimen del pintor.

the Arab, in such a way as to allow larger themes to suggest themselves. [...]

Camus does not use clusters of motifs which reflect *back* on each other, but symbols and motifs which enlarge without limiting the theme of the novel.

(Leibowitz 82)

Una posibilidad para convertir a *El extranjero* en una novela breve sería relatar —siempre desde el punto de vista de Meursault— la segunda parte del relato, es decir el encarcelamiento, intercalando como recuerdos los eventos de la primera parte. El resultado, como se puede apreciar, sería algo muy similar a *El túnel*: la historia de un preso que medita acerca de los motivos que lo llevaron al encierro. Lo que falta en *El extranjero*, en otras palabras, es lo que abunda tanto en las *Notas del subsuelo* como en *El túnel*: la reexaminación de una situación. La indiferencia (la alienación, la abyección, etc.) como *subject* (novela) vs. la indiferencia como *theme*⁵³ (novela breve), apunta Leibowitz. El *subject* de *El túnel* no es la abyección, sino la situación que se reexamina, es decir, el encierro del criminal; la abyección, hemos visto, funciona como *theme* y apunta a cuestiones complejas como el estado psicológico del personaje y la visión del ser como mal-estar. A diferencia de lo que sucede en una novela, en *El túnel* no hay desarrollo, no hay progresión: la situación que se presenta al comienzo del relato es exactamente la misma al final, con la diferencia de que al final la situación ha sido explicada. El narrador-protagonista reexamina constantemente su situación, siempre pretende explicarse —“mi maldita costumbre de querer justificar cada uno de mis actos” (*Túnel* 70-71)— y el rastro de trama que tiene su historia (lo relacionado con el asesinato) queda sabotado desde la primera oración.

⁵³ La traducción al español se complica, puesto que tanto *subject* como *theme* suelen traducirse como “tema”. *Theme* tiene la connotación de un tema parcial, uno de tantos temas que aparecen en la obra literaria, mientras que *subject* sugiere el tema general de la obra.

Es necesario mencionar, además, que las dos novelas de Sábato, *Sobre héroes y tumbas* y *Abaddón el Exterminador*, reafirman el carácter de *El túnel* como novela breve. Ambas novelas son exorbitantes, barrocas, y desarrollan temas que están presentes en *El túnel*: el mundo de los ciegos, la incomunicación, el enigma de lo femenino, la maternidad, el incesto, el crimen. Se trata de novelas totales, que exploran las historias que refieren desde varias perspectivas (cada parte de *Sobre héroes y tumbas* se enfoca en un personaje diferente) y entremezclan la realidad con la ficción (*Abaddón el exterminador*, ejemplo de la técnica de *mise en abîme*, incluye a Sábato como personaje, quien dentro de la novela dice estar escribiendo una novela titulada *Abaddón el exterminador*). Deliberadamente subjetiva y enfocada, *El túnel* gira en torno a una única situación, lo mismo que *El dragón y la princesa* y el *Informe sobre ciegos*. Al mismo tiempo, estas novelas breves pueden explorar aspectos de los protagonistas que en un cuento atentarían contra la trama. Por eso decimos que la novela breve es simultáneamente limitada (en enfoque) y extensa (en profundidad). Al explorar *El pozo* decíamos que este relato es la entrada principal a la obra de Onetti. Podemos decir lo mismo sobre *El túnel*, y de hecho, sobre cualquier novela breve. Por su concisión, por su complejidad temática y por la destreza estilística que requiere, este género representa el punto de partida ideal a la hora de explorar la obra de un determinado autor.

Retomando la aseveración de Chaves, podemos decir que si bien es cierto que la novela puede tratar del criminal (¿quién podría dudarlo después de *Crimen y castigo*?), la novela breve no tiene por qué limitarse al crimen. El personaje de la narrativa intimista, hemos dicho, es indigno de confianza, por lo que al proporcionar cualquier información sobre un evento (en este caso, el crimen) estará diciendo más sobre su realidad subjetiva. *El túnel* exhibe todas las cualidades de la novela breve intimista, pero principalmente es un

retrato del sujeto abyecto. Juan Pablo Castel es el más atormentado de los atormentados del Cono Sur, y su grito permite estudiar un elemento que en otros relatos intimistas se manifiesta en tonos menos elevados. Dentro del género de la novela breve, la exploración repetitiva de este estado se lleva a cabo sin desesperar ni aburrir, como ocurriría si *El túnel* fuese más extensa. Ahora podemos referirnos a este relato como lo que realmente es: una novela breve, cuyo éxito la ha llevado a trascender los límites del Cono Sur.

Aira: el narrador indigno de confianza

La autobiografía, hemos visto, se escribe bajo el signo de la prosopopeya. También hemos mencionado la visión airana del género como un conjunto de reglas que deben transgredirse. Aunque muchas novelas breves de Aira emplean un narrador en primera persona (nos hemos detenido en el ejemplo de *Fragmentos de un diario en los Alpes*, en la que, como en tantas otras, la persona del narrador-personaje se confunde con la del mismo autor César Aira), *Cómo me hice monja* (1989, publicada en 1993) es la que con mayor provecho nos permite aproximarnos a la obra de Aira desde la perspectiva de la narrativa intimista. En esta novela breve, que parece ser la más popular del autor, el narrador (o la narradora) también es “Aira”, pero no el mismo Aira de los *Fragmentos*, ni el de *Cómo me reí*; en verdad, lo más justo y acertado es decir que cada uno de los Airas que narran los relatos de Aira es un Aira diferente. “Escribir sobre uno mismo”, observa Sylvia Molloy partiendo de las teorías de De Man ya referidas, “sería ese esfuerzo, siempre renovado y siempre fallido, de dar voz a aquello que no habla, de dar vida a lo muerto, dotándolo de una máscara textual” (11). *Cómo me hice monja* es en verdad una puesta en escena de estas teorías, la autobiografía como “escenificación de un fracaso” (Catelli 232); como tal,

constituye un excelente ejemplo de esa característica del relato intimista que es un narrador indigno de confianza.

Aunque desde la primera oración el narrador anuncia a este relato como “la historia de ‘cómo me hice monja’”, la toma de hábitos se menciona únicamente en el primer párrafo de la novela breve (*Monja* 9). Luego, a lo largo del relato, el narrador emplea adjetivos en femenino al referirse a sí mismo, mientras que los demás personajes lo perciben como un varón. “Yo iba bien predispuesta”, dice el narrador; “Ahora estás encaprichado”, le dice su padre (*Monja* 10, 16). Como si esto fuera poco, en el último capítulo el narrador describe su propia muerte: “mi corazón se contrajo por última vez y se detuvo... el cerebro, mi órgano más leal, persistió un instante más, apenas lo necesario para pensar que lo que me estaba pasando era la muerte, la muerte real...” (*Monja* 115). Nos encontramos, como es notable, ante una hipérbole del concepto del narrador indigno de confianza. Como observa Mariano García, quien habla de “prosopopeya retrospectiva” al referirse a *Cómo me hice monja*, es el lado masculino del narrador el que sobrevive y “transcribe el discurso de la niña narradora muerta” (252, 261). Un aspecto de la prosopopeya, recordemos, consiste en dar voz a lo muerto, y eso es *Cómo me hice monja*. Al alternar entre dos identidades de una misma persona, el relato apunta a la necesidad del narrador de colocarse un rostro, cuestión que menciona De Man, quedando así el texto marcado por la dinámica de la autobiografía. Como señala Nora Catelli en *El espacio autobiográfico* (1991), “el sentido de narrar la propia historia proviene de la necesidad de dotar de un *yo*, mediante el relato, a aquello que previamente carece de *yo*. El *yo* no es así un punto de partida sino lo que resulta del relato de la propia vida” (226). De estas consideraciones se desprende el carácter ficticio de lo autobiográfico, concepto clave a la hora de explorar la narrativa intimista. En relatos como

La última niebla, *El pozo* y *El túnel*, la inestabilidad emocional, la imprecisión, la indecisión y la subjetividad socavan las bases del relato. En *Bonsái*, la última novela breve que exploraremos, también está presente este elemento a través de las dudas y/o contradicciones del narrador: “La historia de Julio no termina, o bien termina así” (Zambra 92). En *Cómo me hice monja*, la ambivalencia provoca la duda en el lector: ¿es el narrador un niño o una niña? Se trata, además, de un narrador que no cumple sus promesas, que atenta inclusive contra el título del relato, aunque esto no sorprende cuando se tiene en cuenta la visión airana de los subgéneros literarios. El título predispone al lector, genera una serie de expectativas, coloca al relato en un marco que la narración luego sobrepasa. La muerte del narrador, en definitiva, es el golpe final que pone en cuestionamiento la totalidad de lo que se acaba de leer y confirma en la mente del lector el hecho de que no se puede confiar en “Aira” (ni en Aira).

Según Sábato, la literatura del *yo* es el intento del individuo por recomponerse en medio de una sociedad deshumanizante (*Hombres* 74). El hecho de que el punto de vista del individuo narrador es subjetivo y limitado, y el medio mismo de la autobiografía —como señala De Man— hacen de dicha empresa un acto fallido; aunque la intención de Juan Pablo Castel es revelarse, permanece oculto detrás de su máscara textual. A diferencia de él, el narrador de *Cómo me hice monja* despista con intención, se oculta adrede, detrás de su identidad ambivalente y de sus contradicciones, detrás de sus muchas máscaras. El primer vistazo que el lector tiene del mundo interior de “Aira” consiste en los delirios que experimenta durante la enfermedad, en el tercer capítulo, que como la narrativa de Céline está plagado de puntos suspensivos que transmiten indecisión: “Los hechos se ordenaban de otro modo... Se repetían... O mejor dicho, derivaban... En los peores momentos me

preguntaba a mí misma: ¿estoy loca?” (*Monja* 30). El narrador se esmera en restar autoridad a su discurso. Luego de mostrarse como delirante, se reconoce a sí mismo como mentiroso, en el episodio del hospital: “Debía recurrir a lo indirecto, a la alegoría, a la ficción lisa y llana. [...] Y entonces empecé a mentir con la verdad (y viceversa) no sé cómo...” (*Monja* 47). Inclusive la percepción del narrador de su propia existencia es frágil: “El drama había comenzado [...] y estaba todo frente a mí, entero, intemporal, yo estaba y no estaba en él, estaba y no participaba, o participaba sólo por mi negativa, como un agujero en la representación, ¡pero ese agujero era yo!” (*Monja* 50-51). A todos los filtros mencionados anteriormente, se agrega el hecho de que el narrador es un niño, y como tal presenta una visión distorsionada, grotesca, del mundo adulto, como cuando transcribe el discurso de la maestra: “Yo digo siempre la verdad. Yo verdo siempre la digo. Yo niños. Yo soy la verdad y la vida. Yo vido. La verda. La niños. Soy la segunda mamá. La mamunda segú”, catástrofe lingüística que recuerda los juegos de palabras que encontramos en las novelas breves de Osvaldo Lamborghini (*Monja* 59). El narrador, finalmente, es inconsistente. En el séptimo capítulo asegura tener una memoria perfecta (*Monja* 73), luego de haber afirmado, cinco páginas antes: “mi memoria había quedado en blanco. Antes del incidente en la heladería, no recordaba nada. Quizás tampoco eso lo recordaba bien. Quizás se había hecho en realidad un trueque de vidas: la del heladero por la mía. Yo había empezado a vivir con su muerte. Por eso me sentía muerta, muerta e invisible” (*Monja* 68). Inconsistencia, distorsión, inestabilidad, el narrador despliega todas estas cualidades: es perfectamente consciente de sus limitaciones y no se preocupa por ocultarlas, al contrario. Como el título de su trabajo indica, Riggan explora cuatro tipos de narradores indignos de confianza: el pícaro, el loco, el ingenuo y el payaso. El “Aira” de *Cómo me hice monja* tiene un poco de todos ellos. No

podemos confiar en él, pero seguimos su relato. Efectuamos, entonces, el doble movimiento de la autobiografía que menciona Catelli, ese huir pero a la vez quedarse, como ante un epitafio —punto de partida de las teorías de De Man sobre la autobiografía—: el miedo a la muerte frenado por la voz del muerto (225).

Cómo me hice monja ocupa unas cien páginas y está dividida en diez capítulos. Se trata de un relato episódico, ya que cada capítulo se enfoca, como observa Sandra Contreras, “con fijeza de cuadro y de episodio” en un momento memorable de la vida de “Aira” (257). Esta autobiografía, sin embargo, nunca va más allá de los seis años del narrador-protagonista, es “el primer y único fragmento de una autobiografía incompleta” (Contreras 257). Estas observaciones en torno a la estructura de la narración nos permiten clasificar a *Cómo me hice monja* como una novela breve: se trata, como observa Contreras, de un segmento, de una sola secuencia de eventos, y la naturaleza episódica del relato apunta a una estructura repetitiva. Al enfocarse en un episodio memorable de la vida del narrador-protagonista, cada capítulo puede leerse por separado. Se trata de una secuencia encadenada de diez componentes relativamente autónomos que giran en torno a un tema o evento: el helado, la muerte del heladero, los delirios de la fiebre, el hospital, la escuela, la cárcel, la radio, la clase imaginaria, el amigo Arturito y la muerte del narrador. Como suele ocurrir en la autobiografía, cada episodio tiene su comienzo y su cierre, aunque algunos elementos puedan recurrir en episodios siguientes. Como señala Alfredo Pavón,

[e]l tejido de las intrigas [...] exige una cadena de situaciones donde el estado inicial y el de término se van alternando: el del principio deriva hacia el de clausura, que se convierte en origen de un nuevo estado, cuyo planteamiento,

desarrollo y cierre conducirá, a través de diversas transformaciones, a otro punto de desenlace. (citado en Martínez Suárez 70)

En este abrir y cerrarse de cada capítulo consiste la estructura repetitiva de *Cómo me hice monja*; los saltos que en *Los fantasmas* estaban contenidos en un relato sin divisiones están en este caso claramente señalados.

No considero, sin embargo, que en esta novela breve los episodios estén desarrollados, como sucedería en una novela propiamente dicha; más bien están presentados de manera esquemática, como la meditación en torno a un recuerdo. La situación que se reexamina es el conflicto de un niño de seis años con la sociedad adulta, representada por una serie de personajes con los que el narrador-protagonista interactúa: el padre, la madre, el doctor, la enfermera, la maestra y finalmente la mujer del heladero. La ambivalencia de género sexual refuerza dicho conflicto, ilustrándolo como una bifurcación: cómo se percibe a sí mismo el narrador (como niña) versus cómo lo percibe la sociedad (como niño). El relato intimista es, en este sentido, la reafirmación de la visión subjetiva en rebelión contra la perspectiva que se impone desde afuera. Dos personajes en uno: dos historias en una. En *Cómo me hice monja*, esta situación es tanto el fondo como la forma del relato.

En lo que atañe al final del relato, éste llama la atención por su carácter inesperado. Está de más aclarar que la presencia de un elemento sorpresivo no convierte automáticamente a un relato en un cuento, mucho menos cuando dicho relato ocupa cien páginas. La dinámica del cuento, además, es diferente: se espera que los elementos del relato apunten a ese final sorpresivo o a esa revelación. En *Cómo me hice monja*, nada apunta a la muerte del protagonista, empezando por el ineludible hecho de que él mismo está narrando la historia. ¿Por qué, entonces, este final inesperado? Porque es la clase de final que suele

emplear Aira para dar cierre a sus relatos. Recordemos el final de *Los fantasmas* —el suicidio de la Patri— o el más famoso final de Aira, la masacre en el supermercado de *La prueba*. Es el resultado lógico de la “huida hacia adelante” airana que mencionamos en el segundo capítulo de este trabajo, el “final apoteósico” al que se refieren García Díaz y Villalobos Alba (149). La historia, sin embargo, no termina, en el caso de *Cómo me hice monja* porque alguien ha sobrevivido para contarla. Según la lectura metafórica de Martínez Suárez,

la heladera es una caja de la memoria donde queda guardada la infancia del propio Aira [...]. Es un recipiente que contiene a la niña y al mítico helado con que dio comienzo a la fábula. La heladera es, en suma, el texto. En la metáfora del helado se da un contraste marcado de reacciones: el autoritarismo y la violencia en el padre; la debilidad, el miedo, el sentimiento de culpa, el horror, la angustia y, finalmente, la rebeldía a través de la mentira (las arcadas), en la niña. (71)

La mentira como forma de rebeldía, como decíamos anteriormente. Un narrador deliberadamente indigno de confianza cuyo relato sobrevive la muerte, congelado en la heladera de la memoria. ¿Qué final más sugerente que uno que acaba con la muerte del narrador? Lejos de cerrar la historia, el final de *Cómo me hice monja* reverbera en la mente del lector, obligándolo a volver sobre el relato y a reconsiderarlo.

Asumiendo la voz de un narrador indigno de confianza, Aira pone en práctica las teorías de Paul De Man en torno a la prosopopeya en la autobiografía. La incorporación de este elemento característico de la narrativa intimista es en *Cómo me hice monja* una decisión consciente, un ejemplo más de los juegos subgenéricos de Aira. Podrían agregarse más

eventos a la secuencia, pero no sin atentar contra la intensidad que caracteriza a la novela breve como género. *Cómo me hice monja*, uno de los relatos más provocativos de la historia literaria del Cono Sur, es otro paradigma de la flexibilidad de Aira, otra ilustración de la variedad de posibilidades dentro del género de la novela breve.

Zambra: sobrevolando la melancolía

Hasta aquí hemos considerado novelas breves narradas en primera persona por los protagonistas de las historias. Al establecer los parámetros de la narrativa intimista, he preferido hablar de un narrador indigno de confianza en vez de limitar este subgénero a la narrativa en primera persona (en la que el narrador nunca merece nuestra confianza), dejando abierta la posibilidad de un intimismo en tercera persona. Aunque el enfoque es diferente dada la omnisciencia (real o asumida) del narrador, la narrativa intimista en tercera persona se ajusta, por supuesto, a los parámetros ya establecidos. Un ejemplo de esta clase de relatos es la reciente *Bonsái* (2006), primera obra narrativa del chileno Alejandro Zambra (1975-), quien comenzó su carrera literaria como poeta. El mismo título del relato ya nos permite ingresar en el terreno de la brevedad: bonsái, eso que no es un arbusto pero tampoco es propiamente un árbol, así como la novela breve no es cuento ni novela.

Bonsái apenas supera las ochenta páginas, con muchos espacios en blanco a lo largo del texto. El relato está dividido en cinco capítulos titulados, que a su vez se subdividen: Bulto (cuatro apartados), Tantalia (cuatro), Préstamos (cuatro), Sobras (tres) y Dos dibujos (tres). *Bonsái* es principalmente la historia de Julio y Emilia, cuya relación permanece en el recuerdo de Julio luego de los años. “Al final ella muere y él se queda solo”, comienza el relato, eliminando como lo hacía *El túnel* el elemento de sorpresa. Para recordar a Emilia,

Julio confecciona un bonsái, que como veremos con mayor profundidad más adelante, es un símbolo de la novela breve. Como he observado, lo primero que llama la atención en este relato, en comparación con los que ya hemos discutido, es la narración en tercera persona. Este recurso, sin embargo, es otra variante del narrador indigno de confianza, puesto que en el segundo capítulo del cuarto apartado se revela que Julio está trabajando en una novela⁵⁴ titulada *Bonsái*. Así ingresa el relato en el ámbito de la metaficción. El narrador de *Bonsái* es el mismo Julio, que se esconde detrás de la tercera persona, poniendo distancia entre sí y sus vivencias de la misma manera en que lo hace el narrador de *La peste* (1947), de Camus. A diferencia de este último, sin embargo, Julio no se reconoce explícitamente como narrador del relato; deja que el lector lo descubra en el transcurso de la lectura. El narrador de *Bonsái*, entonces, también emplea una máscara textual: en este caso, el uso de la tercera persona.

La característica de la narrativa intimista que sobresale en *Bonsái*, sin embargo, es el elemento melancólico, que en este caso se da tanto a nivel historia como a nivel discurso. La melancolía, como indicamos al comienzo de este capítulo, se encuentra estrechamente ligada al concepto de pérdida; es, en cierto sentido, un no saber perder. En *Bonsái*, Julio y Emilia se pierden el uno al otro, pero principalmente Julio pierde a Emilia —su primer y único amor (Zambra 21)—: la relación se termina, ella se va a vivir a España y luego se suicida. Julio nunca la olvida, y tanto la novela breve *Bonsái* como el bonsái que el protagonista hace al final del relato son maneras de recordar aquel amor memorable. Una vez que Emilia se va a vivir a Madrid, Julio entabla una relación con su vecina María, relación que acaba en otra pérdida cuando María también se muda a Madrid. Las acciones de los personajes de *Bonsái*

⁵⁴ Zambra, lamentablemente, no emplea el término “novela breve”.

reflejan la dinámica de la melancolía o depresión⁵⁵ expuesta por Kristeva en *Black Sun*. “Knowingly disinherited of the Thing [lo perdido]”, explica Kristeva, “the depressed person wanders in pursuit of continuously disappointing adventures and loves; or else retreats, disconsolate and aphasic, alone with the unnamed Thing” (*Black* 13). La primera posibilidad es el caso de Julio, que no encuentra en María el sustituto de Emilia; la segunda posibilidad es el caso de Emilia, quien se deteriora durante su estadía en Madrid —“estás fea, estás deprimida, pareces drogadicta”, piensa su amiga Anita al visitarla en España (*Zambra* 57)— y termina suicidándose, arrojándose al metro (*Zambra* 88). Para Julio, Emilia y María acaban confundándose en una sola imagen en uno de los dibujos que traza en la última parte de la novela breve: “aparece una mujer que es María pero también es Emilia: los ojos oscuros, casi negros de Emilia y el pelo blanco de María; el culo de María, los muslos de Emilia, los pies de María” (*Zambra* 83). Síntesis y confusión que también refleja el comportamiento melancólico según Kristeva, ya que “[c]onscious of our being doomed to lose our loves, we grieve perhaps even more when we glimpse in our lover the shadow of a long lost former loved one” (*Black* 5). También en *La última niebla* actúa la sombra de un amor perdido. Todas las mujeres serán Emilia para Julio; Emilia, por su parte, elige el camino de la alienación y la muerte.

Ahora bien, la melancolía no se expresa en *Bonsái* de la misma manera que en *El túnel*, por dar un ejemplo. Kristeva considera tres discursos literarios de la melancolía, cada uno de ellos ejemplificado por un autor: Nerval, Dostoyevski y Duras. *El túnel* sigue la estética de Dostoyevski, pero es la de Marguerite Duras —con su falta de catarsis, su sentido de crisis y sus silencios— la que mejor nos permite aproximarnos a la clase de discurso que

⁵⁵ Si bien Kristeva reconoce que ambos conceptos no son sinónimos, su estudio los explora en conjunto, en virtud de su estructura común (*Black* 9-11).

opera en *Bonsái*. Kristeva habla de una “blankness of meaning” aliada a una “rhetorical awkwardness” en relación a la obra de Duras (*Black* 258). El discurso de la *nouveau roman* es, por supuesto, un resultado de los grandes cataclismos del siglo XX, que fueron acompañados por una crisis de significación: “[f]rom now on”, afirma Kristeva, “the difficulty in naming no longer opens to ‘music in literature’ [...] but onto illogicality and silence” (*Black* 222). Ante la dificultad de nombrar el horror, la imagen se ocupa de representarlo de manera directa, mientras que la literatura se interioriza, se lanza a una búsqueda de lo invisible, se torna “imperceptible and progressively antisocial, nondemonstrative, and also, by dint of being antispectacular, uninteresting” (*Black* 224). Ya no estamos ante el lamento melancólico del “Desdichado” de Nerval o los exabruptos del funcionario dostoyevskiano; el discurso se ha tornado más opaco, reticente, no-demonstrativo, “torpe”. “How can one speak the truth of pain”, pregunta Kristeva, “if not by holding in the check the rhetorical celebration, warping it, making it grate, strain, limp?” (*Black* 225). El discurso del narrador de *Bonsái* es llano, en ocasiones monótono a causa de la brevedad de las oraciones, por momentos repetitivo. En el primer párrafo se establece un tono que recurrirá a lo largo del relato: “Al final ella muere y él se queda solo, aunque en realidad se había quedado solo varios años antes de la muerte de ella, de Emilia. Pongamos que ella se llama o se llamaba Emilia y que él se llama, se llamaba y se sigue llamando Julio. Julio y Emilia. Al final Emilia muere y Julio no muere. El resto es literatura” (Zambra 13). Repetitivo y monótono: así caracteriza Kristeva al discurso del deprimido (*Black* 33). También hay contradicciones o correcciones, señales de torpeza: “porque esta historia continúa. O no continúa. La historia de Julio y Emilia continúa pero no sigue. [...] Julio, que no muere, que no morirá, que no ha muerto, continúa pero decide no seguir. Lo mismo

Emilia: por ahora decide no seguir pero continúa. Dentro de algunos años, ya no continuará y ya no seguirá” (Zambra 40). En ambos casos, la torpeza surge en torno a la muerte del ser amado; se trata, en otras palabras, de esa “dificultad de nombrar”, esa reticencia ante la confrontación con el espacio vacío que se pretende rellenar con el arte, es decir, con la novela breve y con el bonsái. El relato nunca cae en la desesperación, ni siquiera se detiene en la descripción minuciosa de emociones: sobrevuela, en otras palabras la melancolía. Al tomar distancia adoptando la máscara de una tercera persona, Julio sugiere su propia tristeza al referir los eventos, pero profundizar significaría sucumbir, recurrir al suicidio como Emilia. Hay algo de esquema en *Bonsái*, como si se tratara, para citar la contratapa del libro, del “resumen de una obra ya escrita”. La misma elección del género de la novela breve apunta a lo anti-espectacular, es el rechazo del delecto y la apoteosis del *understatement*.

Zambra, sin embargo, no es Duras. Al final de su estudio Kristeva menciona el desafío del posmodernismo, según el cual la literatura de la melancolía sería tan sólo una cara de la moneda: “[f]ollowing the winter of discontent comes the artifice of seeming; following the whiteness of boredom, the heartrending distraction of parody” (*Black* 259). ¿Cómo se ejecuta esta vuelta de tuerca? A través de la parodia, como indica Kristeva, pero también a través de la metaficción. Estos son los aspectos de *Bonsái* que explora Macarena Silva C. en el único artículo que se ha publicado hasta ahora sobre la novela breve de Zambra. Silva resalta la importancia del elemento de lectura en el relato. Julio y Emilia son estudiantes de literatura que leen los clásicos de manera mimética; el suicidio de Emilia, de hecho, puede leerse como una parodia de la muerte de la heroína folletinesca (Silva 14). Julio, a su vez, es una caricatura del estudiante: “[s]olo, viviendo con los remanentes de una tarjeta de crédito de su padre, realizando clases de latín a la hija de un intelectual de derecha

y viviendo en el subterráneo⁵⁶ de un edificio en Plaza Italia” (Silva 17). La melancolía, entonces, está presente y predomina, pero el relato también se burla de sí mismo. En lo que respecta a la metaficción, como dijimos anteriormente, el relato es autorreflexivo: en *Bonsái*, Julio escribe la novela breve *Bonsái*, poniendo en funcionamiento un mecanismo de *mise en abîme* similar al de *Los falsos monederos*, de André Gide. El relato mismo es una mentira de Julio, quien no admite a María que no ha sido contratado por el escritor Gazmuri para el trabajo de transcripción de una novela, y trabaja en *Bonsái* durante sus fingidos encuentros con el novelista. “El develamiento del proceso constructivo”, señala Silva, “se muestra como la puesta en escena de una mentira que debe completarse hasta llegar a convertirse en *Bonsái*, la novela que Julio escribe” (17). Melancolía, sí, pero también parodia y metaficción, lectura y escritura. Con estos elementos la narrativa intimista melancólica responde al desafío del posmodernismo que menciona Kristeva. Este es otro motivo por el que *Bonsái* sobrevuela la melancolía: para que quede claro que este estado de ánimo es sólo un aspecto del relato.

El símbolo del bonsái, finalmente, ofrece un excelente punto de partida para la discusión de *Bonsái* como novela breve. “Cuidar un bonsái es como escribir”, piensa el narrador; “[e]scribir es como cuidar un bonsái” (Zambra 87). Como explica Silva, “el narrador como una suerte de jardinero poda todo lo que esté de más en la edificación del texto” (17). Ya he mencionado el concepto de resumen en relación con esta novela breve; aquí también está presente la noción de sobrevolar el sujeto. ¿Qué es, en el caso de la novela breve, “lo que está de más”? Todo aquello que se escape de la alusión y de la sugerencia, todo aquello que entre en el terreno del desarrollo, que es parte de la dinámica de la novela propiamente dicha. El bonsái, es decir la ciencia de la poda y del control, es la metáfora

⁵⁶ Una vez más aparece el espacio bajo tierra, como en *El pozo* y *El túnel*.

perfecta de la novela breve, y Zambra la pone en funcionamiento en la estructura misma del texto. Los personajes no están desarrollados, la historia es esquemática. “En *Bonsái* prácticamente no pasa nada”, dice el narrador, “el argumento da para un cuento de dos páginas, un cuento quizás no muy bueno” (Zambra 76). Relato antiespectacular, modesto. Nunca sabemos específicamente por qué Emilia cayó en el deterioro en Madrid. No se incluyen detalles sobre la situación que la llevó al suicidio: “Estaba metida en drogas, parece”, explica Andrés, el esposo de Anita, “aunque en realidad no, no creo” (Zambra 94). Al final, la narración se aproxima de manera oblicua a la tristeza de Julio, una tristeza *sugerida*: “[d]urante el trayecto, Julio no contesta a ninguna de las preguntas que le hace el taxista. No lo escucha” (Zambra 94). *Bonsái* es la escritura podada, reducida a lo esencial, como el cuento, pero a diferencia de éste, no contiene revelación porque no refiere una trama o una anécdota. El género de la novela breve es la maceta que contiene (controla) la planta. “Una vez fuera de la maceta”, lee el narrador cuando decide informarse sobre los bonsáis, “el árbol deja de ser un bonsái. [...] La selección de la maceta apropiada [...] es casi una forma de arte por sí misma” (Zambra 86). Estos comentarios pueden aplicarse a los géneros literarios. La elección del género de la novela breve implica una determinada poética, que es la que he descrito a lo largo de este trabajo. Fuera de esta poética, el relato pasa a ser un cuento o una novela.

Con respecto al final, podemos retomar la afirmación del narrador de que “la historia de Julio y Emilia continúa pero no sigue” (Zambra 40), excelente ilustración del final característico de la novela breve como género. La historia continúa, es decir que no queda allí, es decir que podría continuarse, pero allí queda el relato: lo que pudo, puede o podrá venir después queda sugerido al lector. No hay ambigüedad, puesto que desde el punto de

vista del narrador la historia está acabada, no queda nada por decir. Pero tampoco es un final abrupto, porque sabemos que la historia de Julio, su vida, sigue. Se trata, en otras palabras, de un segmento: la vida de Julio marcada por la presencia o el recuerdo de Emilia. El resto podría constituir otra novela breve, o un cuento, o una novela, dependiendo del enfoque y la aproximación. La situación que se presenta en el relato, entrelazada con el leitmotiv de lectura/escritura que menciona Silva, es la melancolía producida por la pérdida de lo amado. Al llegar al final de la narración, esta situación está suficientemente reexaminada como para dejar a Julio con su tristeza sugerida, y al lector con una serie de temas —el amor, el recuerdo, la creación— resonando en la mente.

Historia que se teje en torno a una ausencia, *Bonsái* es otro relato intimista en el que un narrador —en este caso distanciado de la narración a través del uso de la tercera persona— intenta llenar un vacío en su vida, retrazar los límites de su ser tras la pérdida del Otro, que como observa Kristeva es también la pérdida del propio ser y del Ser en general (*Black 5*). La melancolía, mezclada con parodia y metaficción, alcanza una dimensión más compleja que la que tuviera en textos como *El túnel*, en el que el espacio íntimo se manifiesta de manera más directa, unilateral. Con este relato controlado y sugerente, Zambra demuestra que la corriente intimista de la novela breve del Cono Sur no se ha agotado, y presenta, al mismo tiempo, una magnífica metáfora para la representación del género.

En comparación con los otros modos de la novela breve que hemos explorado, el neovanguardista y el fantástico, el modo intimista transmite un mayor sentido de unidad. En el relato neovanguardista, el texto sobrepasa los límites de lo establecido a través de la experimentación formal, y en el relato fantástico la variedad de elementos maravillosos y/o

extraños, que responden a las preocupaciones de cada autor, resulta en una pluralidad de situaciones formidables. Retomando la metáfora de Alistair Fowler que menciono en el primer capítulo de este trabajo, podríamos decir que de las tres familias que hemos considerado, la intimista parece ser la más unida. Esto no resulta extraño si tenemos en cuenta el enfoque de cada uno de estos modos de la novela breve en el Cono Sur. En la novela breve neovanguardista, dijimos, el elemento sobresaliente es el mismo proceso de escritura, que se impone inclusive ante la historia que se relata. En la novela breve en torno a lo fantástico, por otro lado, la historia —lo que se refiere— cobra más importancia, puesto que en la mayoría de los casos el relato depende de un misterio o enigma respecto del cual el lector espera una explicación (que puede darse o no). En la novela breve intimista, el elemento que impera es obviamente el personaje. El mundo exterior, como hemos visto, se vuelve difuso al concentrarse los narradores en el mundo interior; todos los relatos explorados en este capítulo son, ante todo, la historia de una consciencia, de una memoria, de una mente, de un alma. Los protagonistas son seres de configuración psicológica similar —alienados, atormentados, melancólicos— y por lo tanto las cosmovisiones desde las que se expresan estas almas afines hacen contacto en varios puntos. La afinidad emocional – mental, espiritual— que existe entre estos narradores está reflejada también en el discurso, y es allí donde radica la unidad del relato intimista. La narradora de *La última niebla*, Linacero, Castel, “Aira” y Julio hablan desde diferentes niveles de un mismo lugar. El discurso intimista es, en definitiva, deliberadamente monótono y repetitivo, sus variaciones son sutiles, y no admite la diversidad expresiva que encontramos en el discurso neovanguardista (pensemos en la distancia que existe entre *El fiord* y *Nombre falso* en este sentido) o en el de lo fantástico (podemos encontrar cierta afinidad temática entre *La*

invención de Morel y *Las Hortensias*, sobre todo en lo que respecta a los protagonistas, pero a nivel enunciación se trata de acercamientos totalmente diferentes).

Las características que hemos establecido —exteriorización de lo interior, alienación, abyección, narrador indigno de confianza y melancolía— están todas relacionadas directamente con el personaje y su cosmovisión, lo cual demuestra la preponderancia de este elemento en el relato intimista. La novela breve constituye un medio recomendable para un discurso tan intenso y repetitivo: el escapismo de la narradora de *La última niebla*, el cinismo de Linacero, las peroratas de Castel, la ambivalencia de “Aira”, la tristeza de Julio, de ocupar más de trescientas páginas agotarían al lector, sumergiéndolo a él o ella en una angustia insoportable. Aunque el enfoque está en los personajes, además, éstos no se desarrollan en las novelas breves: se nos muestra un segmento de sus vidas, una sola secuencia de eventos en torno a un hecho o memoria significativos. Este segmento, al mismo tiempo, es la situación que se reexamina, de manera que tanto la limitación como la expansión caracterizan al relato. La narrativa intimista tal vez sea el modo de la novela breve que mejor ilustra esta paradoja que identifica al género. Espacios reducidos, a menudo cerrados, representaciones exteriores del espacio cerrado que es la mente humana, pero reductos que al mismo tiempo están explorados de manera intensa, obsesiva. Conocemos a estos personajes como nunca podremos conocer a los que encontramos en los capítulos anteriores; no nos gusta su mundo de muertos vivos, nos espanta, pero aun así nos detenemos a leer los epitafios. La novela breve parece ser el género ideal para esta clase de narrativas. Como un buen epitafio, nos atrapa por su poder de sugerencia, nos deja pensando, continúa resonando en nuestras mentes mucho más allá de la lectura.

Capítulo 5: La otra historia – conclusiones

Los textos que hemos explorado se han estudiado hasta ahora como novelas y/o como cuentos. En el mejor de los casos algún crítico literario se ha referido a alguno de estos textos con el término *nouvelle* sólo para volver a hablar de “novela” o “cuento” en el párrafo siguiente. El término “novela breve” o “novela corta” se evita como mala palabra, como si la mención pudiera traer problemas o colocar al crítico en la incómoda situación de tener que dar explicaciones. En la edición francesa de *Poétique de la prose* (1971), de Tzvetan Todorov, encuentro el siguiente ensayo: “Le secret du récit”. Dice la primera oración:

On connaît mieux — bien qu’en France pas assez — les romans de Henry James, alors que les nouvelles constituent une bonne moitié de son oeuvre (ce n’est pas là un cas exceptionnel: le public préfère le roman à la nouvelle, le livre long au texte court; non pas que la longueur soit considérée comme critère de valeur, mais plutôt parce qu’on n’a pas le temps, à la lecture d’une oeuvre brève, d’oublier que cest n’est là que de la ‘littérature’ et non la ‘vie’).

(151)

Busco la edición en inglés, esperando encontrar la palabra *nouvelle* traducida como *novella*, o en todo caso como *short novel*, pero no, el lugar donde debería aparecer alguno de estos términos está ocupado por una palabra ambigua, trivial, ridícula en este contexto: *tale*, vocablo que puede significar cualquier cosa desde “chisme” hasta “novela”, pasando por “cuento”, “relato”, “fábula” y, la palabra que mejor describe esta traducción, “embuste”. Tanto en español como en inglés, la novela breve parece ser el género innombrable. Nadie quiere reconocerla, nadie quiere hacerse cargo de ella: la novela breve es la hija ilegítima de

la narrativa. El propósito principal de este trabajo ha sido reconocer, dar nombre, a este género que no ha recibido como tal la atención que merece.

Retomando el comentario de Todorov, considero especialmente iluminadora su acotación parentética: el público prefiere la novela a la novela breve porque la corta duración del tiempo de lectura de un texto breve no permite olvidar el carácter “literario” del relato. Recordemos la observación de Benedetti: la novela busca crear un mundo y asemejarse a la vida (“Géneros” 222). El mundo de la novela extensa nos absorbe, en ocasiones llega a competir con el nuestro. “Anybody would have liked to live in Macondo”, afirma Franco Moretti (250). La novela breve, parece decir Todorov, es ante todo un texto; ante la “realidad” propone la “literatura”. Hemos dicho que los tres modos de la novela breve explorados en este trabajo se caracterizan por su bajo índice contextualizador. La neovanguardia se enfoca en la escritura; el relato (neo)fantástico refiere una historia, pero la “realidad” que presenta es frágil, inestable, una superficie agrietada; el relato intimista, finalmente, favorece el mundo mental y emocional de los personajes, relegando a un segundo plano el ambiente exterior. Al apoyarse en el carácter literario del texto, el género que nos ocupa favorece las relaciones intra- e intertextuales más que las extratextuales. Para una época en que se enfatiza el diálogo entre textos y el carácter de palimpsesto de la literatura, la novela breve —autorreflexiva por naturaleza— parece ser el género ideal. Ahora bien, llevando la cuestión más allá de la lectura formalista, ¿qué nos dice la proliferación de novelas breves en los últimos cien años, especialmente en el ámbito latinoamericano?

Los géneros literarios son alternativas que compiten por la atención tanto del lector como del autor. Como señalan Jacques Dubois y Pascal Durand, desde el punto de vista del

autor “[t]o select a genre is to pledge allegiance to a patrimony by grafting one’s product onto the intertextual body of products that correspond to the canon. This choice also accredits the symbolic guarantee that the genre confers on the literary product and its producer” (144). Antes de alcanzar al lector, la obra pasa por los editores, quienes también se valen de la clasificación por géneros y subgéneros para alcanzar determinados grupos de lectores (Dubois y Durand 148). El lector, finalmente, al decidirse por un género u otro, legitima la posición de la editorial y se identifica con el producto escogido: “[o]n the one hand, individuals reflect and reproduce their social status by the interplay of their choices; on the other hand, and in a perpetual movement of refinement, they project into their choices an idea of themselves that touches up their reality” (149). Por supuesto que en el terreno de la literatura nada impide a un mismo lector disfrutar igualmente de *Rayuela* y de *El perseguidor*, de *La región más transparente* y de *Aura*. Pero, ¿qué significa decidirse por unas u otras, es decir, por la novela o por la novela breve? En *Modern Epic* (1996), Moretti emplea para la literatura la metáfora de un ecosistema, dentro del cual la novela es “the most fearsome predator of the last half millennium” (236). La novela, además, ha gobernado con mano dura: “[t]he spread of the novel”, observa Moretti, “erased all sorts of pre-existing forms from the map of Europe” (236n2). En el campo de los géneros literarios, el diálogo de textos que mencionábamos se convierte en una verdadera “batalla de los libros”, para tomar prestado el término de aquella sátira de Jonathan Swift. “The world of letters”, afirma Pascale Casanova, “is in fact something quite different from the received view of literature as a peaceful domain. Its history is one of incessant struggle and competition over the very nature of literature itself—an endless succession of literary manifestoes, movements, assaults and revolutions” (12). En el siglo XX, la novela y la novela breve han crecido

paralelamente, muy a menudo producidas por los mismos autores, como hemos señalado desde el comienzo de este trabajo. La novela, no obstante, siempre ha sido la forma aplaudida por las masas, mientras que la novela breve —la hija ilegítima— ha tendido a permanecer oculta y ha sido apreciada por un grupo selecto de lectores. Como dijimos en el primer capítulo de este estudio, Juan José Saer se refiere a la novela breve como la forma predilecta entre los autores jóvenes alrededor de 1960, y afirma que

la fascinación que ejercía la novela breve sólo decayó cuando, a mediados de los años sesenta, el género “gran novela de América”, patética superposición de estereotipos latinoamericanos destinada a conquistar el mercado anglosajón, plegándose en el contenido y el formato a sus normas comerciales, desalojó de las librerías a los discretos y admirados volúmenes de alrededor de cien páginas que perpetuaban tantas obras maestras.

(“Onetti”)

La historia de la literatura latinoamericana del siglo XX es, en términos generales, la historia de la novela, y con razón: fue la novela del boom que dirigió la mirada del mundo literario hacia América Latina. La novela breve, sin embargo, cuenta la otra historia de la literatura latinoamericana, la historia no oficial. Mientras que la novela del boom buscaba, como dice Saer, conquistar el mercado anglosajón, la novela breve se manifestaba de manera discreta, pero iba creando un corpus que hoy en día representa la otra cara del boom: *El coronel no tiene quien le escriba*, *Los cachorros*, *Aura*, *El perseguidor*, *El lugar sin límites*. Estas joyas narrativas, sumadas a la tradición preexistente de la novela breve latinoamericana, constituyeron un canon que luego se enriquecería con obras del posboom y del posmodernismo, corrientes éstas cuyos objetivos —menos “totalizantes” que los del boom—

encontrarían una forma ideal en el género de la novela breve. Escoger la novela breve equivale, entonces, a leer el relato de los hechos desde el punto de vista de la hija ilegítima. La presencia de autores como César Aira y Mario Bellatin, que se animan a dedicarse por completo a este género *underground*, demuestra cierto interés en nuestros días por escuchar esa otra historia.

“Texts produce genres more than they reproduce them”, afirman Dubois y Durand (145). Los textos analizados en este trabajo han contribuido a la formación del género de la novela breve en Latinoamérica. Me he aproximado al tema desde una perspectiva comparatista con el fin de resaltar las conexiones que existen no sólo entre textos producidos en un determinado contexto espacio-temporal (el Cono Sur en los siglos XX y XXI), sino también entre éstos y un canon internacional de la novela breve. Aunque dichas conexiones se manifiestan en los tres modos explorados en este trabajo, dentro del subgénero intimista lo hacen de manera más evidente. La neovanguardia permite el diálogo entre textos (mencionamos, por ejemplo, la conexión entre Lamborghini y Burroughs, entre *El ojo de jade* y *Amberes*, entre *Encuentro en Saint-Nazaire* y *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde*) pero la libertad estilística que la caracteriza crea distancias entre estos relatos. Dentro del subgénero fantástico, el diálogo es más abierto: Hernández y Bioy Casares, dijimos, conscientemente reescriben a Hoffman y a Wells respectivamente. Al considerar el canon de la novela breve, sin embargo, llama la atención la cantidad de relatos que se ubican total o parcialmente en el subgénero intimista: desde *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad, hasta *Serpientes y piercings*, de Hitomi Kanehara, desde *La soledad del corredor de fondo*, de Alan Sillitoe, hasta *Trenes rigurosamente vigilados*, de Bohumil Hrabal, desde *La muerte en Venecia*, de Thomas Mann, hasta *La vecina orilla*, de Mario Benedetti, y la lista

continúa con títulos como *La llave*, de Junichiro Tanizaki, *Noches en el Alexandra*, de William Trevor, *Eloy*, de Carlos Droguett, *Hambre*, de Knut Hamsun, *La hora de la estrella*, de Clarice Lispector, y *¿Acaso no matan a los caballos?*, de Horace McCoy, la mayoría de los cuales —no casualmente— han sido llevados al cine. Existe claramente en nuestra época, a nivel mundial, una fascinación por ese sujeto alienado y abyecto a cuyo mundo interior ingresamos a través de este tipo de narrativas. Sentimos lástima por estos seres atormentados, al tiempo que los reconocemos como productos y/o víctimas del sistema capitalista: ellos encarnan el dilema de ser individuos en una sociedad de masas. Si la novela breve cuenta, como decíamos, la otra historia, ¿qué mejor género que éste para dar voz a los anti-héroes de nuestra era? Dentro de lo que Moretti considera la épica moderna, la novela juega un papel importante, y no cualquier novela, sino la novela-monumento: *Moby Dick*, *Los Buddenbrook*, *La saga de los Forsyte*, *Ulises*, *El hombre sin atributos*, *Cien años de soledad*, *Hijos de la medianoche*. La novela breve, por el contrario, es la alternativa al *overstatement*: la anti-épica moderna. Su modo más consistente parece ser el del relato intimista, que da voz a esas “subjetividades anómalas” —según la denominación de Anadeli Bencomo—, esas pequeñas historias no oficiales de la era capitalista (“Novela corta mexicana”). La novela breve intimista sería, entonces, el punto de intersección entre la forma y el fondo de la otra historia. Teniendo en cuenta esta afinidad, no resulta extraño que este modo de la novela breve cuente con tantos ejemplos.

Dentro del subgénero intimista, la novela breve latinoamericana de los siglos XX y XXI expresa de forma evidente el espíritu de una época. En “Reading for the *Stimmung?* About the Ontology of Literature Today”, Hans Ulrich Gumbrecht propone un tercer espacio de lectura que consiste en dejarse envolver por el clima, el tono, el sabor, la atmósfera del

relato. Dice Gumbrecht: “textual tones, atmospheres, and flavors never unfold in complete independence of the text’s material components—in particular, they are never independent of the text’s prosody—and [...] thus, the *Stimmung* of a text is a dimension that does affect its readers in a material way” (215). Dado que la novela breve no enfatiza la trama del relato sino un ambiente o una situación, éste es el género ideal para una lectura como la que sugiere Gumbrecht; no es casualidad que el ejemplo recurrente que cita el crítico literario sea *La muerte en Venecia*. “[R]eading for the *Stimmung*”, observa Gumbrecht, “makes us sensitive to the modes in which texts, as meaning realities *and* material realities, quite literally surround their readers, both physically and emotionally” (216). La novela breve involucra al lector tanto por su arte de la sugerencia como por su construcción de una atmósfera particular, y puesto que el relato intimista implica una cercanía entre el lector y el narrador o el sujeto, la novela breve intimista es especialmente eficaz como comunicadora de un determinado *Stimmung*. Al leer *El pozo*, por ejemplo, la prosodia del relato nos envuelve en la angustia de Eladio Linacero, nos sumerge en su infierno privado. La novela breve es, entonces, mucho más que un conjunto de características formales, mucho más que una fórmula narrativa. Su construcción de una determinada atmósfera facilita la clase de lectura que Gumbrecht propone como alternativa al formalismo estricto y a los estudios culturales, una lectura que vuelve a incluir las emociones del lector como parte de la ecuación. Esta posibilidad se manifiesta más claramente en el modo intimista de la novela breve, que sigue causando resonancia con cierto público lector a nivel mundial. Resulta sugestivo que este mismo año la editorial Penguin haya lanzado al mercado estadounidense una nueva edición de *The Tunnel*, 64 años después de que la novela de Sábato apareciera por primera vez en Buenos Aires. Dicha reedición —junto con las recientes traducciones de

Cómo me hice monja (*How I Became a Nun*, New York: New Directions, 2007) y *Bonsái* (*Bonsai*, New York: Melville House, 2012), y las constantes reimpressiones de *La última niebla*— es un testimonio de la vigencia de la anti-épica en nuestros días.

Recordemos, para concluir, la metáfora de Roberto Bolaño: la novela es un combate, mientras que la novela breve es una sesión de esgrima (2666 290). Lo épico versus lo medido. La novela busca vencer al lector con toda su artillería; la novela breve, en cambio, lo involucra en un juego sofisticado en el que la destreza, la precisión, el arte es lo que cuenta. El bombardeo versus el toque del florete. La antes citada metáfora de Julio Cortázar también refleja esa visión de la narrativa como un sitio de combate, más concretamente como un match de boxeo: la novela gana por puntos, el cuento lo hace por knockout (372). ¿Y la novela breve, cómo gana? La novela breve gana por knockout técnico. A diferencia del knockout, que ocurre cuando uno de los contrincantes permanece más de diez segundos sin poder incorporarse, el knockout técnico es declarado por el árbitro cuando uno de los luchadores es claramente superior al otro. En una de las variantes del knockout técnico, el árbitro declara vencedor al luchador que ha derribado repetidas veces a su oponente. Así gana la novela breve, que a la revelación del cuento —el knockout— opone la estructura repetitiva, asalta reiteradamente al lector con la reexaminación de una situación —el knockout técnico. Cada género tiene su estilo a la hora de combatir. El lector decide si va a la guerra o si pelea en el ring.

El siglo XVII suele asociarse con el teatro, y casi no hace falta explicar por qué: Shakespeare, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Molière, Racine. En el siglo XVIII, tiempo de la Ilustración, se produjeron una serie de textos ensayísticos y/o de fundación. De

la mano de gigantes literarios como Flaubert, Balzac, Dickens, Dostoyevski, Tolstói y Pérez Galdós, la novela floreció en el siglo XIX. El siglo XX, finalmente, fue escena de vertiginosos desarrollos y variaciones en todos los géneros literarios, pero se destaca la participación del cuento, con una serie de maestros de esta forma breve: Akutagawa, Saki, Kafka, Katherine Mansfield, Hemingway, Quiroga, Borges, Cortázar, Silvina Ocampo, Arreola, Rulfo, Benedetti, Barthelme, Carver, algunos de quienes no produjeron novelas. Podemos preguntarnos, entonces: ¿será el siglo XXI el siglo de la novela breve? Es, por supuesto, muy temprano aún para responder a esta pregunta. Allí están, sin embargo, Aira, Bellatin y Zambra señalando una tendencia en el ámbito de las letras latinoamericanas. Una tradición que se remonta a fines del siglo XIX respalda las obras de estos autores y a su vez se ve perpetuada por las mismas. Tanto autores como editoriales están atreviéndose, finalmente, a catalogar estos relatos como novelas breves, *nouvelles* o *novellas*, y así el género está expandiendo sus fronteras. A fin de cuentas, la expansión es uno de los elementos que la caracterizan. Partiendo de este concepto podemos visualizar —a modo de cierre a este trabajo— una última metáfora de la novela breve, que como hemos dicho es el género de la sugerencia y no del desarrollo. Dentro de la novela breve, el relato actúa como una pequeña piedra que cae en una laguna, produciendo ondas que se expanden y se extienden. La evidencia parece indicar que, finalmente, estas ondas expansivas están haciéndose notar en las orillas de la laguna.

Bibliografía

- Adams, M. Ian. *Three Authors of Alienation: Bombal, Onetti, Carpentier*. Austin: University of Texas Press, 1975.
- Aira, César. *Cómo me hice monja – La costurera y el viento*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2009.
- . *Los fantasmas*. México: Era, 2002.
- . *Fragmentos de un diario en los Alpes*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- Andreu, Jean L. “‘Las Hortensias’ o los equívocos de la ficción”. *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Ed. Alain Sicard. Caracas: Monte Ávila, 1977. 11-31.
- Andreu, Jean L., Saúl Yurkievich, Juan José Saer, et al. “Discusión de la ponencia de Jean Andreu”. *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Ed. Alain Sicard. Caracas: Monte Ávila, 1977. 35-59.
- Antúnez, Rocío. *Felisberto Hernández: el discurso inundado*. México: Katún, 1985.
- Aristotle. *Poetics*. Trans. Malcolm Heath. New York: Penguin, 1996.
- Balzac, Honoré de. *Le Chef-d’oeuvre inconnu. La Comédie humaine*. Vol 9. Dijon: Gallimard, 1961.
- Barone, Orlando, ed. *Diálogos Borges – Sábado*. Buenos Aires: Emecé, 1996.
- Barthes, Roland. “La muerte del autor”. *Textos de teorías y crítica literarias: del formalismo a los estudios poscoloniales*. Ed. Nara Araujo y Teresa Delgado. México: Universidad Metropolitana, 2003. 339-345.
- Beebe, Thomas O. *The Ideology of Genre: A Comparative Study of Generic Instability*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1994.

Bencomo, Anadeli. "Juan Villoro en prosa breve: *Llamadas de Ámsterdam*". *Una selva tan infinita: la novela corta en México (1872-2011)*. Vol 2. Coord. Gustavo Jiménez Aguirre. México: UNAM, 2011. 293-312.

----- . "La novela corta mexicana: relato antiépico y subjetividades anómalas". 2º Coloquio Internacional La Novela Corta en México 1922-2012. Salón de Actos, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México. 14 nov 2012.

Benedetti, Mario. "Cuento, *nouvelle* y novela: tres géneros narrativos". *Teorías del cuento I: Teorías de los cuentistas*. Ed. Lauro Zavala. México: UNAM, 2008. 217-232.

----- . "Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre". *Homenaje a Juan Carlos Onetti: variaciones interpretativas en torno a su obra*. Ed. Helmy F. Giacomani. Long Island: Anaya, 1974. 53-75.

Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel – El gran Serafín*. Ed. Trinidad Barrera. Madrid: Cátedra, 1982.

----- . *El perjurio de la nieve*. Buenos Aires: Emecé, 1944.

----- . "Prólogo a la *Antología de la literatura fantástica*". *Ciudad Seva*. Web. 18 ago 2012. <<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/bioy2.htm>>.

Bloom, Harold. *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. New York: Harcourt Brace, 1994.

Bolaño, Roberto. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004.

----- . *Entre paréntesis: ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Ed. Ignacio Echevarría. Barcelona: Anagrama, 2008.

Bombal, María Luisa. *House of Mist*. New York: Farrar, Straus & Co., 1947.

----- . *La última niebla – La amortajada*. Barcelona: Seix Barral, 2007.

- Borges, Jorge Luis. "El escritor argentino y la tradición". *Discusión*. Madrid: Alianza, 1997. 188-203.
- Bratosevich, Nicolás. *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*. Buenos Aires: Atuel, 1997.
- Brooke-Rose, Christine. *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*. New York: Cambridge University Press, 1981.
- Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Trad. Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Bustos Fernández, María. *Vanguardia y renovación en la narrativa latinoamericana*. Madrid: Pliegos, 1996.
- Butler, Christopher. *After the Wake: The Contemporary Avant-Garde*. New York: Oxford, 1980.
- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity*. Durham: Duke University Press, 1987.
- Cardona López, José. *Teoría y práctica de la nouvelle*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2003.
- Carpentier, Alejo. "The Baroque and the Marvelous Real". Trad. Tanya Huntington y Lois Parkinson Zamora. *Magical Realism: Theory, History, Community*. Ed. Lois Parkinson Zamora y Wendy B. Faris. Durham, NC: Duke University Press, 1995. 89-108.
- Casanova, Pascale. *The World Republic of Letters*. Trad. M. B. DeBevoise. Cambridge: Harvard University Press, 2004.
- Catelli, Nora. *En la era de la intimidad: seguido de El espacio autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

- Chaves, José Ricardo. "Huellas y enigmas de la novela corta en el siglo XIX". *Una selva tan infinita: la novela corta en México (1872-2011)*. Vol 1. Coord. Gustavo Jiménez Aguirre. México: UNAM, 2011. 109-127.
- Chesterton, G. K. *Orthodoxy*. San Francisco: Ignatius, 1995.
- Clavel, Ana. *Las Violetas son flores del deseo*. México: Alfaguara, 2007.
- Clements, Robert J. y Joseph Gibaldi. *The Anatomy of the Novella: The European Tale Collection from Boccaccio and Chaucer to Cervantes*. New York: New York University Press, 1977.
- Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- Coonrod Martínez, Elizabeth. *Before the Boom: Latin American Revolutionary Novels of the 1920s*. New York: University Press of America, 2001.
- Corral, Wilfrido H. "Novelistas sin timón: exceso y subjetividad en el concepto de 'novela total'". *MLN* 116.2 (2001): 315-349.
- Cortázar, Julio. "Algunos aspectos del cuento". *Obra crítica*. Vol 2. Ed. Jaime Alazraki. Madrid: Alfaguara, 1994. 3 vols. 367-385.
- Cross, Esther y Félix della Parlera. *Bioy Casares a la hora de escribir*. Barcelona: Tusquets, 1988.
- Curiel, Fernando. *Onetti: calculado infortunio*. México: Premiá, 1984.
- Dabove, Juan Pablo y Natalia Brizuela. "Introducción". *Y todo el resto es literatura: ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*. Ed. Juan Pablo Dabove y Natalia Brizuela. Buenos Aires: Interzona, 2008.
- Debord, Guy. "Theory of the Dérive". *Situationist International Online*. Web. 7 Oct 2012. <<http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/theory/theory.html>>.

- De Man, Paul. "Autobiography as De-facement". *MLN* 94.5 (1979): 919-930.
- Díaz, José Pedro. *El espectáculo imaginario*. Montevideo: Arca, 1986.
- Dubois, Jacques y Pascal Durand. "Literary Field and Classes of Texts". Trad. Priscilla Parkhurst Ferguson. *Literature and Social Practice*. Ed. Philippe Desan et al. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.
- Echavarren, Roberto. *El espacio de la verdad: práctica del texto en Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1981.
- Fernández, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Fernando Rodríguez Lafuente. Madrid: Cátedra, 1995.
- Fernández, Magali. *El discurso narrativo en la obra de María Luisa Bombal*. Madrid: Pliegos, 1988.
- Foucault, Michel. *La vida de los hombres infames: ensayos sobre desviación y dominación*. La Plata: Altamira, 1996.
- Freud, Sigmund. "The Uncanny". Web. 29 ago 2012.
<<http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>>.
- Fromm, Erich. "Alienación y capitalismo". *La soledad del hombre*. Caracas: Monte Ávila, 1976. 11-32.
----- . *Escape from Freedom*. New York: Henry Holt & Co., 1994.
- Gallop, Jane. *Reading Lacan*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- Garasa, Delfín Leocadio. *Los géneros literarios*. Buenos Aires: Columba, 1971.
- García, Mariano. *Degeneraciones textuales: los géneros en la obra de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.

- García Díaz, Teresa y J. Pablo Villalobos Alva. "Para leer a César Aira". *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*. Ed. Teresa García Díaz. Veracruz: Universidad Veracruzana, 2006. 141-168.
- Gibbs, Beverly J. "El túnel: Portrayal of Isolation". *Hispania* 48.3 (1965): 429-436.
- Gregorich, Luis. "La ficción científica". *Literatura contemporánea: las literaturas marginales*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1972. 169-192.
- Hernández, Felisberto. *Obras completas*. Vol 2. México: Siglo XXI, 1997. 3 vols.
- Hoffmann, E. T. A. *The Sandman. The Golden Pot and Other Tales*. New York: Oxford University Press, 2000. 85-118.
- Huidobro, Vicente. *Altazor – Temblor de cielo*. Ed. René de Costa. Madrid: Cátedra, 1981.
- Hunter, Lynette. *Modern Allegory and Fantasy: Rhetorical Stances of Contemporary Writing*. New York: St. Martin's Press, 1989.
- Hutcheon, Linda. "Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History". *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Ed. Patrick O'Donnell y Robert Con Davis. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989. 3-32.
- . *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.
- Jaffe, Janice A. "Translation and Prostitution: Rosario Ferré's 'Maldito amor' and 'Sweet Diamond Dust'". *Latin American Literary Review* 23.46 (1995): 66-82.
- Jitrik, Noé. "Notas sobre la vanguardia latinoamericana". *La vibración del presente*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987. 60-78.
- . *La novela futura de Macedonio Fernández*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca, 1973.

- . *El ojo de jade*. México: Premiá, 1980.
- Kahler, Erich. *The Inward Turn of Narrative*. Trad. Richard y Clara Winston. Princeton: Princeton University Press, 1973.
- Klahn, Norma. “La problemática del género ‘novela corta’ en Onetti”. *Texto crítico* 6 (1980): 204-214.
- Kraniauskas, John. “Porno-Revolution: *El fiord* and the Eva-Peronist State”. *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities* 6.1 (2001): 145-153.
- Kristeva, Julia. *Black Sun: Depression and Melancholia*. Trad. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1989.
- . *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Trad. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.
- Laddaga, Reinaldo. “La detención de la escritura: Samuel Beckett en Osvaldo Lamborghini”. *Y todo el resto es literatura: ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*. Ed. Juan Pablo Dabove y Natalia Brizuela. Buenos Aires: Interzona, 2008. 183-198.
- Lamborghini, Osvaldo. *Novelas y Cuentos I*. 2 vols. Ed. César Aira. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.
- Leibowitz, Judith. *Narrative Purpose in the Novella*. Paris: Mouton, 1974.
- Levine, Suzanne Jill. “House of Mist: House of Mirrors”. *María Luisa Bombal: Apreciaciones críticas*. Ed. Marjorie Agosín et al. Tempe: Bilingual Press, 1987. 136-146.
- LoCicero, Donald. *Novellentheorie. The Practicality of the Theoretical*. The Hague: Mouton, 1970.

- Luna, Noel. "Informe a la academia: Piglia y Arlt". *Conversación en Princeton*. Ed. Arcadio Díaz-Quñones, Paul Firbas, et al. Princeton: Princeton University, 1999. 53-58.
- Martínez Suárez, José Luis. "La literatura como simulacro de la memoria". *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*. Ed. Teresa García Díaz. Veracruz: Universidad Veracruzana, 2006. 61-78.
- Mishima, Yukio. Introducción. *House of the Sleeping Beauties and Other Stories*. De Yasunari Kawabata. Trad. Edward Seidensticker. New York: Kodansha, 1982. 7-10.
- Molloy, Sylvia. *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Montaldo, Graciela. "Prólogo a *Los fantasmas*". *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*. Ed. Teresa García Díaz. Veracruz: Universidad Veracruzana, 2006. 171.
- Moretti, Franco. *Modern Epic: The World System from Goethe to García Márquez*. New York: Verso, 1996.
- Olguín, David. *Ernesto Sábato: ida y vuelta*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.
- Onetti, Juan Carlos. *El pozo*. Montevideo: Arca, 1965.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Pereira, Maria Antonieta. "O laboratório do escritor". *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Ed. Adriana Rodríguez Pésico. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2004. 223-247.
- Petrea, Mariana D. *Ernesto Sábato: la nada y la metafísica de la esperanza*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1986.

- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- . *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- . *Nombre falso*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- . *Prisión perpetua*. Madrid: Lengua de Trapo, 2000.
- . “Secreto y narración: tesis sobre la *nouvelle*”. *El arquero inmóvil: nuevas poéticas sobre el cuento*. Ed. Eduardo Becerra. Madrid: Páginas de Espuma, 2006. 187-205.
- Pitol, Segio. “Lo que dice César Aira”. *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*. Ed. Teresa García Díaz. Veracruz: Universidad Veracruzana, 2006. 21-27.
- Predmore, James R. *Un estudio crítico de las novelas de Ernesto Sábato*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1981.
- Premat, Julio. “Lacan con Macedonio”. *Y todo el resto es literatura: ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*. Ed. Juan Pablo Dabove y Natalia Brizuela. Buenos Aires: Interzona, 2008. 121-154.
- Prieto, Julio. *Desencuadrados: vanguardias excéntricas en el Río de la Plata – Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- Prunhuber, Carol. *Agua, silencio, memoria y Felisberto Hernández*. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1986.
- Rama, Ángel. “Origen de un novelista y de una generación literaria”. *Homenaje a Juan Carlos Onetti: variaciones interpretativas en torno a su obra*. Ed. Helmy F. Giacomán. New York: Anaya, 1974. 13-51.
- . *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.

- Ramos, Luis Arturo. "Notas largas para novelas cortas". *Una selva tan infinita: la novela corta en México (1872-2011)*. Vol 1. Coord. Gustavo Jiménez Aguirre. México: UNAM, 2012. 37-48.
- Reisz, Susana. "Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales". *Teorías de lo fantástico*. Ed. David Roas. Madrid: Arco, 2001. 193-221.
- Remón Raillard, Margarita. "La narrativa de César Aira: una sorpresa continua e ininterrumpida". *Foro hispánico* 24 (2003): 53-64.
- Riggan, William. *Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*. Norman: University of Oklahoma Press, 1981.
- Robbe-Grillet, Alain. *For a New Novel: Essays on Fiction*. Trad. Richard Howard. New York: Grove Press, 1965.
- Rojas, Margarita y Flora Ovaes. "La tenaz memoria de esos hechos: 'El perjurio de la nieve' de Adolfo Bioy Casares". *Revista Iberoamericana* 67:195-195 (Enero-Junio 2001): 121-133.
- Rosano, Susana. "El arte como crueldad". *Y todo el resto es literatura: ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*. Ed. Juan Pablo Dabove y Natalia Brizuela. Buenos Aires: Interzona, 2008. 201-214.
- Rossi, Jorge. "La evasión de la realidad en *La última niebla*". *María Luisa Bombal: apreciaciones críticas*. Ed. Marjorie Agosín et al. Tempe: Bilingual Press, 1987. 222-230.
- Sábato, Ernesto. *El dragón y la princesa*. Madrid: Alianza, 1995.
- . *Hombres y engranajes – Heterodoxia*. Madrid: Alianza, 2002.
- . *Informe sobre ciegos*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.

- . *El túnel*. Ed. Ángel Leiva. Madrid: Cátedra, 1987.
- Saer, Juan José. *El limonero real*. Buenos Aires: Seix Barral, 2012.
- . “Onetti y la novela breve”. *El País*. Web. 2 mar 2012.
 <http://elpais.com/diario/2004/08/21/babelia/1093045815_850215.html>.
- Salerno, Roger A. *Landscapes of Abandonment: Capitalism, Modernity, and Estrangement*.
 New York: State University of New York Press, 2003.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva
 Visión, 1988.
- Schachtel, Ernst G. “Identidad y alienación”. *La soledad del hombre*. Caracas: Monte Ávila,
 1976. 35-48.
- Seguí, Agustín Francisco. *Lo psicopatológico en las novelas de Ernesto Sábato*. New York:
 Peter Lang, 1988.
- Silva C., Macarena. “La conciencia de reírse de sí: metaficción y parodia en *Bonsái* de
 Alejandro Zambra”. *Taller de Letras* 41 (2007): 9-20.
- Springer, Mary Doyle. *Forms of the Modern Novella*. Chicago: The University of Chicago
 Press, 1975.
- Stendhal. *The Red and the Black*. Trad. C. K. Scott-Moncrieff. New York: W. W. Norton,
 2004.
- Thoreau, Henry David. *Walden and Other Writings*. Ed. Brooks Atkinson. New York:
 Modern Library, 1992.
- Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Trad. Richard
 Howard. New York: Cornell University Press, 1975.
- . *Poétique de la prose*. París: Éditions du Seuil, 1971.

- Vargas Llosa, Mario. *El viaje a la ficción: el mundo de Juan Carlos Onetti*. Lima: Alfaguara, 2008.
- Vera, Nora G. *Aspectos de la literatura fantástica en el cuento argentino del siglo XX*. Ann Arbor: University Microfilms International, 1986.
- Vidal, Hernán. *María Luisa Bombal: la feminidad enajenada*. Bosch: Gerona, 1976.
- Villoro, Juan. *Safari accidental*. México, D. F.: Joaquín Mortiz, 2005.
- , "La novela corta: noticias desde la tierra de nadie". Entrevista de Anadeli Bencomo. *Una selva tan infinita: la novela corta en México (1872-2011)*. Vol 1. Coord. Gustavo Jiménez Aguirre. México: UNAM, 2012. 49-59.
- Weiss, Frederick A. "Dinámica y terapia de la autoalienación". *La soledad del hombre*. Caracas: Monte Ávila, 1976. 243-265.
- Zambra, Alejandro. *Bonsái*. Barcelona: Anagrama, 2011.