

LA NOVELA CORTA EN CONFLICTO

Cinco ensayos
alrededor de la incertidumbre

Raquel Velasco

Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).

Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana para cualquier uso comercial.

La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será responsable por las acciones legales que genere e indemnizará a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja conforme a la legislación aplicable.

LA NOVELA CORTA EN CONFLICTO
Cinco ensayos alrededor de la incertidumbre



UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Sara Ladrón de Guevara

RECTORA

María Magdalena Hernández Alarcón

SECRETARIA ACADÉMICA

Salvador F. Tapia Spinoso

SECRETARIO DE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Octavio Ochoa Contreras

SECRETARIO DE DESARROLLO INSTITUCIONAL

Édgar García Valencia

DIRECTOR EDITORIAL

Norma Angélica Cuevas Velasco

DIRECTORA DEL INSTITUTO

DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICO-

LITERARIAS

Martha Elena Munguía Zatarain

COORDINADORA DE LA COLECCIÓN

LA NOVELA CORTA EN CONFLICTO
Cinco ensayos alrededor de la incertidumbre

RAQUEL VELASCO



LIBROS
DEL
OCELOTE

COLECCIÓN LIBROS DEL OCELOTE

Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias
Universidad Veracruzana

Clasificación LC: PQ7082.N7 V44 2020
Clasif. Dewey: 863
Autor: Velasco González, Raquel.
Título: La novela corta en conflicto : cinco ensayos alrededor de la
incertidumbre / Raquel Velasco.
Edición: Primera edición.
Pie de imprenta: Xalapa, Veracruz, México : Universidad Veracruzana,
Dirección Editorial : Instituto de Investigaciones Lingüístico-
Literarias, 2020.
Descripción física: 218 páginas: 23 cm.
Serie: (Colección Libros del Ocelote)
Nota: Bibliografía: páginas [203]-215.
ISBN: 978-607-502-873-6
Materias: Novela latinoamericana--Historia y crítica.
DGBUV 2020/39

Primera edición, 3 diciembre de 2020

D. R. © Universidad Veracruzana
Dirección Editorial
Nogueira núm. 7, Centro, CP 91000
Xalapa, Veracruz, México
direccioneditorial@uv.mx
Tel./fax (01228) 818 59 80; 818 13 88

ISBN: 978-607-502-873-6

Impreso en México
Printed in Mexico

Para mi eterno cómplice y nuestra bella Sofía

NOVELA CORTA E INCERTIDUMBRE:
UN PRINCIPIO

*The ball I threw while playing in the park
has not yet reached the ground*

Dylan Thomas

I

Acaso una rúbrica de los últimos cien años sea la ininterrumpida presencia de la incertidumbre como lenguaje de una larga época atravesada por la duda y el escepticismo. Ligada a la noción de crisis, la incertidumbre implica la aceptación de la imposibilidad de aprehender los fenómenos o sucesos del mundo en toda su amplitud respecto a la naturaleza de las cosas. Por ello –para Edgar Morin– se vuelve un signo inherente a la complejidad de ese pensamiento planteado con base en la relevancia de las “verdades débiles” para la comprensión (1993: 30); una actitud hermenéutica fundada en la constante vulnerabilidad de los saberes y en la indeterminación de los conceptos, a través de la cual se busca acceder a un método de conocimiento.

La incertidumbre no sólo se ha arraigado como reacción frente a los estímulos de la realidad circundante y las maneras de interpretarla. Convertida en imagen del desconcierto y en el origen de especulaciones probables e irracionales, muchas de sus expresiones en el arte han sido codificadas desde distintos ángulos y manifestaciones, según los impulsos de cada periodo histórico y la consecuente colisión de sus

principios vectores. De este modo, también las formas de argumentar desde la ficcionalización fueron modificándose, en torno a la interrogación abierta por los devenires de la existencia.

En este sentido, reconozco la novela corta como género de la incertidumbre. Si bien nace en el seno de la sociedad burguesa, sus realizaciones condesan varios de los conflictos de la tragedia moderna, entre ellos la caducidad de las certezas. En la ambigüedad de su constitución se van encerrando las miserias cotidianas de destinos problemáticos, que enfatizan la inestabilidad sustancial destacada por Morin; pues –incluso desde sus primeras apariciones– la novela corta ya delataba su correlato con la idea de caos. Como señala José Cardona:

[...] si pudiera asignarse un motivo exacto y pertinente para la aparición de la *novella*, no sería más que el de la peste negra de 1348 a 1353 que asoló gran parte de la población europea. Los textos que componen el *Decamerón* son narrados por siete mujeres y tres hombres nobles para vencer el aburrimiento que deben enfrentar al encerrarse en las afueras de Florencia, huyendo de la peste. Esta situación es el pretexto en el que se inscriben las narraciones de Boccaccio. Más tarde, a finales del siglo xviii empieza a desarrollarse en Alemania la *nouvelle*. Similar al motivo amenazador de la peste negra para el *Decamerón*, en esta oportunidad la amenaza la brindará la historia. Brigitte Eggelte compara ambos hechos al discutir la aparición de la *nouvelle* en Alemania, y toma en cuenta que en las postrimerías del siglo xviii en ese país se vive “una situación también extrema, debido a las invasiones napoleónicas. El orden natural estaba amenazado, y las ataduras sociales comenzaban a romperse”. (2011: 91-92)¹

¹ Como agrega Cardona, son medulares para el análisis de la novela corta los estudios que se han realizado sobre el género en la academia alemana de la *Novellentheorie* para el esclarecimiento de sus mecanismos y funcionamiento. Así, partiendo de las características enunciadas por E. K. Bennett y Lo Cicero refiere las siguientes constantes formales: “1. Es una forma épica en prosa; 2. Tiene que ver esencialmente con un solo evento, conflicto o situación; 3. Es fatalista en el tono y

En el mismo tenor, Siegfried Weing resalta el cambio que representó la publicación de obras como *Conversaciones de emigrantes alemanes* (1795), de Johann Wolfgang von Goethe, en tanto punto de quiebre en el desarrollo de la novela corta. En esta obra, el escritor alemán pone en vilo el concepto de civilización, mediante la interacción de personajes insertos en una situación inaudita que establece un nuevo estrato de realidad frente a lo inusitado (Bennett, 1970: 9), propiciando la aparición de una forma narrativa novedosa para su época, dada la construcción problemática del vaivén en las convicciones, a partir de una estructura narrativa breve, de dimensión intermedia entre el cuento y la novela de largo de aliento.

No obstante, fue Henry James quien apuntó la clara separación de la novela corta con otros géneros narrativos, inaugurando así una tradición de 150 años. “A small reflector capable of illuminating or mirroring a great deal of material” (Blackmur, 1934: xxvi), sería la definición gestada por el escritor estadounidense para este tipo de composición capaz de dar nueva vida a temas parcialmente agotados, desde la vertiente que abre el complicado vuelco en las intenciones de personajes ceñidos a la economía de situaciones específicas, para penetrar en la singularidad de los asuntos desde la inclusión formal del punto de vista (1934: 287-289).

Paralelamente, su ambivalencia y polisemia refuerzan la potencia reflexiva de la novela corta, al exhibir desde su

por lo tanto irracional; 4. Usualmente tiene que ver con un evento inusual, el que es presentado como si estuviese a tono con la realidad; 5. Es severa en la forma y en su calidad artística; 6. Tiene un punto de giro central; 7. Tiene un asunto definido y asombroso que la distingue de todas la otras *novellen*; 8. Contiene un significado asombroso que es frecuentemente un objeto concreto; 9. Externamente es objetiva, pero internamente muy subjetiva; 10. Tiene que ver con pocos personajes; 11. Tiene una sociedad culta como escenario” (2011: 96).

constitución narrativa la inabarcable totalidad de un suceso, normalmente fracturado en diferentes ópticas, para delatar la falibilidad de cualquier concepto. Tal mecanismo discursivo se funda en la idea de que la forma en sí significa y se resguarda en signos y señales que establecen una prolongada y ondulatoria tensión en la *nouvelle*, a través de la inserción de vacíos significantes y silencios semánticos que dotan de sentido el siguiente nivel de la interpretación, el cual deambula alrededor de aquello que no fue dicho o cuyo tránsito de una realidad aparentemente tangible a una construcción ficticia altera el contenido para magnificar la multiplicidad de enfoques en los que puede derivar una frase, una acción, una cierta disposición formal o la ausencia de datos.

Moviéndose en esa búsqueda estética, la novela corta ostenta una libertad que acelera el hecho comunicativo desde la perspectiva desdoblada y confusa de narradores generalmente ambiguos, en los cuales la incertidumbre se vuelve una marca distintiva de su dialogización. Entonces, la novela corta acentúa las grietas históricas al hacer vacilar un cosmos problemático que nos es propio, a pesar de nuestro permanente extrañamiento ante sus variaciones. Por esa razón no es gratuito que este género haya sido experimental y abstracto durante el siglo xx, pues puso el devastado espíritu humano frente al espejo de sus contradicciones.

Al deliberar sobre la estructura de la novela corta, pensamiento y vida se (co)pertenecen, se buscan entre sí. Sin embargo –tal y como lo ha expresado Ricardo Piglia–, es con la irrupción del secreto como columna vertebral del género, que la incertidumbre se vuelve una matriz de sentido. Es importante retomar aquí las precisiones de László Scholz respecto a las “tesis” de Piglia sobre la *nouvelle*, cuando identifica al secreto en tanto punto de conflicto

para los hilos de la trama, al complicar “la internalización de la incertidumbre narrativa en la historia [...] con lo cual el proceso de narrar se convierte pronto en la anécdota verdadera de la obra y el lector irremediamente en el narrador” (2014: 144). Adicionalmente, esta estructura da la pauta a Scholz para analizar el funcionamiento del hipercuento en la novela corta, precisando que el planteamiento sobre este aspecto en la revisión del escritor argentino únicamente es abordado en “el contexto de la técnica basada en la narración débil” (145), por lo cual sugiere pensar que la irrupción de “‘los cuentos múltiples’ que especifica [Piglia] en su definición de la *nouvelle* puede entenderse teóricamente no sólo como ‘un cuento contado muchas veces’ sino también varios cuentos contados en instancias múltiples pero con el efecto de ser un solo cuento” (145).

La genética de la novela corta evoluciona y se extiende conforme algunos elementos logran condensar especulaciones a partir de una idea en ciernes. En consecuencia, la reflexión originada en una mente que trabaja con el material colectivo proporcionado por la realidad, luego de ir de un lado a otro, se encarna en ese cuerpo que persigue otra cabeza, gracias a que en este género la resolución de la trama queda siempre expresada como duda sistémica. De ahí que el apuro de la novela corta sea ir densificando verdades parciales, al elucubrar el mundo en pequeños fragmentos, sin que ninguna opinión se erija como hecho y donde cada perspectiva es sólo un lugar dispuesto para la comprensión.

En *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), Julio Cortázar escribió que los avances de la ciencia habían conseguido profundizar el sentimiento de lo absurdo, “el sentimiento de no estar del todo”, el cual aparece en una rendija abierta por la incertidumbre que revela ese estado inconcluso

donde nada se resuelve. Es cierto, la ciencia ha ido cambiando nuestra manera de entender la realidad. Y en el contexto de las primeras décadas del siglo xx, su diálogo con la filosofía transformó la concepción del universo, al hombre y sus formas de manifestarse.

Un ejemplo. Tras el análisis y experimentación con las investigaciones de Albert Einstein, Werner Heisenberg observaba a finales de la pasada década de los veinte que existe un comportamiento inexplicable en las partículas subatómicas, el cual permite la disolución de la materia en un nivel y su concreción en otro plano. Propuso así el Principio de Incertidumbre, que además de proporcionarle el premio Nobel de Física en 1932, impulsaría no sólo la nueva revolución científica sino una exploración filosófica del mundo que aterrizaría en singulares itinerarios para el arte.

A grandes rasgos y sin pretender simplificar su complejidad o hacer arriesgadas comparaciones entre áreas de conocimiento distintas, esta teoría de la indeterminación postula que no se puede especificar exactamente la posición, la velocidad y el movimiento lineal de una partícula, pues todo juicio depende del sitio donde se ubica el observador. Siguiendo esta línea, tratando de evitar una confrontación reduccionista entre teorías, en una primera aproximación a las cualidades de la novela corta, quizá sea posible proponer un paralelismo entre este género literario y el Principio de Incertidumbre de Heisenberg.²

² Sobre la relación del Principio de Incertidumbre de Heisenberg con la literatura, es fundamental la obra de Susan Strehle, *Fiction in the Quantum Universe* (1992). En el contexto hispanoamericano resaltan las investigaciones de Alicia Rivero, quien aborda la narrativa de Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes y Jorge Volpi, en relación con este concepto. Así también el artículo “El ‘Principio de Incertidumbre’ de Heisenberg y la Narración Intersticial de ‘Axolotl’ de Julio Cortázar” (2007), de José Luis Venegas, del cual obtuve varios indicios

Si partimos de la advertencia del físico alemán, podemos reconocer de qué manera la observación transforma la realidad y cómo esto ha sido un elemento fundamental en la apreciación del arte, desde su aparición en la expresión de lo humano. Pero en la novela corta el efecto de incertidumbre es programado en su constitución. En el diálogo entre la trama principal y sus duplicaciones al interior del relato (en hipercuentos, dobles, espejos, etc), las situaciones sugieren un tipo de lectura según la variante de repetición de la anécdota con base en la cual se inicia la interpretación de la obra, modificando la comprensión conforme el lector cambia de ubicación semántica, en una réplica ininterrumpida y muchas veces deliberadamente caótica.

Este tipo de composición permite al secreto oscilar en los intersticios dejados por las tramas dialogizadas al interior de la narración e ir instalando *theme complex*, a través de la concatenación de *leitmotivs*, según sugiere Judith Leibowitz. De este modo, la incertidumbre se sostiene como eje de ese armado, donde la alternativa que Niels Böhr ofreció con su Principio de Complementariedad a la paradoja científica planteada por Heisenberg, otorga una solución adicional que concuerda con la estructuración del género literario que me ocupa.

Para Böhr, lo inabarcable del lenguaje permite ahondar en lo inaprensible de algunos fenómenos, así la incapacidad para ubicar un concepto único que englobe con precisión todos los aspectos significativos del comportamiento de un sistema individual, prolonga esa carencia que –con Einstein– nos permite confirmar que el arte, como el universo

y referencias bibliográficas para analizar las implicaciones de este concepto al interior de la novela corta.

en sí, tampoco tiene un fundamento estable; un andamiaje científico formulado en toda su extensión por la propia estructura de la novela corta, conforme la idea de Susan Strehle: “the actualist takes a subjective, involved position in the text and destabilizes it in the process” (1992: 19), de ahí que la concepción misma del proceso sea central en la conformación de la novela corta como género de la transformación, según la visión de Mario Benedetti.

Por otro lado, como puede sustraerse de la lectura de *Ser y tiempo* (1927) de Martin Heidegger –umbral filosófico que conversa con las teorías de la relatividad de Einstein y las investigaciones en el ámbito cuántico de Heisenberg y Böhrh– en el marco de una hermenéutica de la existencia, la incertidumbre flota en la revelación del “ser en el mundo” y en la proyección del “mundo” en tanto horizonte de su autocomprensión. *Ser y tiempo* se vuelve un anclaje teórico para abarcar lo endeble de cualquier verdad, en una descripción ontológica y fenomenológica que retoma el “olvido del ser” como unidad metafísica, llevando a Heidegger a proponer que nuestra pre-comprensión se manifiesta precisamente en lo que somos; es decir, en los diferentes estados ontológicos del hombre: ser-en-el-tiempo y ser-para-la-muerte. Desde este contorno, el filósofo alemán piensa también sobre la caída de los valores trascendentales, a partir de la muerte de Dios proclamada por Friedrich Nietzsche –relacionada con la pérdida de centro de referencia del hombre en tanto totalidad a la cual remitirse– y la concepción de Søren Kierkegaard respecto a esa nada absoluta que emerge en la angustia, en el sin sentido y en el vacío; todas ellas concepciones filosóficas decantadas de manera directa en la configuración de la incertidumbre como aspecto central de la novela corta.

De hecho, Edgar Morin en *Tierra-patria* (1993), junto con Anne-Brigitte Kern, expone la complejidad de lo incierto, lo probable, lo indeterminado y lo contradictorio, en una serie de reflexiones que inician durante los años de La Ocupación, cuando el filósofo francés escribe *El hombre y la muerte* (1951), donde recupera algunas de las preocupaciones heideggerianas para observar cómo las pequeñas incertidumbres en realidad son sólo archipiélagos en un mar de paradojas. Tal vez por esa razón, una parte del pensamiento de Heidegger podría sintetizarse en la famosa paráfrasis: “Ya no hay ser, todo es interpretación”. En este quicio, la novela corta ha ido fortaleciendo su estructura y temas a la par de la hecatombe de los conceptos absolutos, ofreciendo distintos mecanismos discursivos para narrar lo inasible.

Pero ¿cómo emprender una dilucidación de los aspectos que históricamente hemos distinguido en la novela corta, a través de la lupa de la incertidumbre? Judith Leibowitz concentra su análisis sobre el género en el efecto conjunto de intensidad y expansión. Ambos recursos se mueven alrededor de la práctica de un tema central y propalan la interrelación de los motivos de la obra. Al fortalecer la tensión, con base en una estructura repetitiva, la novela corta insiste en unos asuntos mientras esconde otros, propagando la resonancia de un material que podría haberse comprimido en un cuento o dispersarse en varios temas, como ocurre en la novela. En cambio, Mary Doyle Springer puntualiza que en este género lo contado aparece como acto en potencia.³ Tal

³ Asimismo, tras el análisis de varias obras en distintas tradiciones lingüísticas, en el marco de aparición de la novela corta en el siglo XIX, Springer clasifica este género a partir de cinco criterios: a) la trama en relación con las acciones de los personajes para obtener una revelación, un aprendizaje o exponer un camino de conocimiento; b) la exposición de una tragedia degenerativa o patética; c) la

concepción podría estar relacionada con la de Víctor Shklovski respecto a la *nouvelle*, en tanto “combinación de construcciones en espiral y en estratos, complicada además por diversos desarrollos” (1978: 133), lo cual recalca su carácter generalmente inconcluso. Sin embargo, continuando con el análisis de este teórico, es evidente que no hay una única solución descriptiva para responder en qué se diferencia la novela corta de otros géneros próximos; pues –apunta Carmen Pujante– “los cambios más recientes de la novela corta han venido influidos por la predominante novela, subgénero narrativo con el que compartiría, siguiendo postulados bajtianos, la carencia de canon o regulación, lo que vendría a acentuar lo incierto de su estatuto según Garrido Domínguez” (2019: 116).

II

En 2009, tuve oportunidad de incorporarme al proyecto de investigación “Lecturas transversales de la novela corta”, coordinado por Gustavo Jiménez Aguirre en el Centro de Estudios Literarios de la UNAM. Se trata de una línea inaugural en el contexto hispanoamericano, que de forma simultánea a una exhaustiva revisión de la trayectoria de la novela corta mexicana, ha impulsado la publicación de poéticas de varios autores interesados en el género, así como investigaciones inéditas alrededor del mismo, en el afán de combatir “las carencias de la crítica y la historiografía generales, publicadas hasta finales de la centuria vigésima” (Jiménez, 2011: 13); además de emprender la digitalización y difusión

justificación o disculpa como parte inmanente de la obra; d) la presencia de la sátira y e) la formulación del ejemplo; aunque, estos rasgos no son siempre obligatorios o excluyentes.

virtual de decenas de novelas cortas. Con este objetivo, también al lado de Gabriel M. Enríquez –entre otros investigadores provenientes de distintas instituciones nacionales e internacionales–, bajo la valiosa guía teórico-crítica de Jiménez, hemos discutido las cualidades del género, así como varios de los asuntos abordados en este libro, en el cual también he vertido algunas de las reflexiones emanadas del grupo de investigación al que pertenezco: Problemas de teoría y crítica literaria, del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana, mi casa de estudios.

Con este punto de partida y desde un enfoque multidisciplinario, *La novela corta en conflicto. Cinco ensayos alrededor de la incertidumbre*, intenta rastrear la ecuación que une al pensamiento con su ejecución formal, abonando algunas innovaciones para evidenciar cómo forma es contenido, ya que en el vínculo establecido entre lo semántico y la estructura ausente sobrepuesta a su unidad genérica, la novela corta reacciona como perorata sobre el carácter indeterminado de cualquier concepto, incluso aquellos encaminados a definir este género narrativo.

En este sentido, aunque es menester defender el criterio de brevedad, no haré una especificación de la novela corta en relación con el número de páginas de las obras, que es contrastantemente variable. Asimismo, evito recusar la síntesis de los pormenores sobre la designación lingüística del término y conservo en su generalidad el criterio editorial de referirme a la novela corta como lo que también ha sido denominado *nouvelle*, *novella* o *short novel*, en concordancia con la mayoría de los análisis literarios escritos en español.

La exploración presentada parte de un ejercicio de literatura comparada, no sólo entre diferentes tradiciones estéticas

sino también con otras manifestaciones artísticas como el jazz, la plástica y el cine de autor, trazando puentes discursivos convergentes para alentar la investigación transdisciplinaria. Siguiendo esta trayectoria, para dar consistencia teórica a los planteamientos expresados, recurro principalmente a las aportaciones sobre el funcionamiento de la novela de Mijaíl Bajtín y al pensamiento crítico de Gilles Deleuze, en tanto pilares del análisis, entre otros acercamientos filosóficos que apoyan el propósito de hablar de la incertidumbre como aspecto inherente a la composición de la novela corta.

A lo largo del siglo xx, este género ha ido modificando su forma a partir de los contenidos puestos en la pugna semántica de su factura. La búsqueda dialógica de respuestas, el tratamiento de secretos históricos, el silencio anímico, el sentimiento de lo absurdo, la vacuidad de la muerte, todos estos temas protagónicos de la gran literatura fueron narrativizados en los últimos cien años a partir de estrategias ficcionales provenientes de los recursos estéticos de otras artes que, como la novela corta, florecieron en su intento por atrapar las contradicciones de la vida moderna. Sin embargo, este género también se distingue del cuento y la novela por hacer coincidir en su estructura aquellas expresiones donde funciona el uso de la perspectiva como incentivo de la ambigüedad en un formato breve, cuya densidad se alberga en lo irresuelto de la trama, por acción de un secreto que –en tanto eje del relato– sostiene la tensión discursiva al no ser revelado al lector, para dejarlo en suspenso, muchas veces en sintonía con los caminos del arte abstracto.

La novela corta siempre está en conflicto: la dialéctica constitución de su forma, el abordaje de problemas univer-

sales y ontológicos desde una complejidad imposible de solventarse, la dialogización conseguida mediante una o pocas voces protagónicas que desvían sus intenciones incesantemente en la pluralidad de reflexiones –donde aparecen dobles y espejos multiplicadores de imágenes, que repetidas como un tema en perpetua variación tensan la experiencia de lectura por acción del desconcierto sobre lo contado– son algunas cualidades de su crisis formal. Entonces, la novela corta saca de su lugar cómodo al lector y constantemente confronta sus saberes respecto a lo narrado. Lo provoca con inserciones insólitas y con vuelcos extraños al orden impuesto por un severo sentido de realidad.

En el contexto hispanoamericano, a pesar de su carácter íntimo, la novela corta se ha ocupado además de narrar los dramas sociales de este territorio marcado por la experiencia de un colonialismo devastador y fallidos gobiernos. Dado su énfasis en la experimentación narrativa, ha sido inaugural en la conformación de otras variantes genéricas, como es el caso de la novela de la Revolución Mexicana con *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela, la aparición de la *non fiction* con *Operación masacre* (1957) de Rodolfo Walsh, o de la sicaresca con *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, por mencionar sólo algunos casos en que la novela corta ha sido elegida por los escritores como un género capaz de romper los moldes de la narración e iniciar una nueva tradición literaria, en momentos determinados por un halo de incertidumbre.

Este libro está constituido por cinco ensayos. El primero toca el silencio y el vacío como piezas relevantes en la dialogización del discurso histórico revolucionario en dos tiempos de escritura, pues *Los de abajo* y *Madero, el otro* (1989) de Ignacio Solares exhiben desarrollos diferenciados, entre

varias razones, por una distancia temporal en el abordaje de la Revolución Mexicana. Desde la narración de los ecos de “la bola” hasta el refractado estertor de un héroe revolucionario, en estas novelas cortas empieza a esbozarse la necesidad de romper en fracciones la realidad para contarla; una práctica acorde con la estética de los pintores cubistas. Según aludo, tal realización formal, en el espacio de *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, adquiere los rasgos abstractos de la desilusión colectiva en la codificación del silencio existencial como pregunta ontológica. Así, silencio y vacío –elementos definitorios de las tres obras analizadas en este apartado– hacen de la incertidumbre un telón de fondo.

La segunda parada de este volumen recupera la figura de uno de los periodistas que ha inspirado la literatura testimonial de los últimos setenta años en Hispanoamérica, en tanto Rodolfo Walsh y su obra *Operación masacre* representan la palabra comprometida. Extraña por su estructura, esta novela corta converge con la narrativa policial para articular un personaje que se volverá característico de nuestras letras: el detective-periodista, quien delata la situación de urgencia de una nación, padecida en consecuencia del abuso y la corrupción tras la convulsa pelea por el poder. La tragedia oculta en la producción literaria de Walsh, más allá de los nexos discursivos analizados en la obra, desde la inserción del secreto como núcleo de la obra, nos hace mecernos en los vuelcos de la incertidumbre, a través de la anécdota policial y sus vínculos formales con la novela corta, de frente al destino dispuesto para aquellos que privilegian la acción poética de la verdad por encima de la propia vida.

Para rastrear cierto aire de época en el devenir de la novela corta a lo largo del siglo xx en Hispanoamérica, los

últimos tres segmentos de este libro buscan establecer un paralelismo entre este género y otras artes como el jazz, la plástica y el cine de autor, identificando –de igual manera– la incertidumbre en su faceta de artefacto literario fundamental, al retomar algunas constantes que cruzan de una expresión a otra, siguiendo el latido de las interacciones históricas, sociales, económicas, culturales y estéticas, que dan carácter simbólico a periodos marcados por la permanente disolución de los conceptos conocidos.

Así, en “Jazz, ritornelo y abstracción en la factura de una novela corta”, *El perseguidor* (1959), de Julio Cortázar, permite emparentar las estrategias de la novela corta con la ejecución jazzística; ambos lenguajes dejan la impresión de estar sucediendo en el propio momento de su actualización, cuya repetición de motivos y sus variaciones, se vuelven característica de la generación de ese pensamiento sin muros que alberga la *nouvelle*.

En “Los lienzos dialógicos de las novelas cortas de Roberto Bolaño” acudo a *Estrella distante* (1996), *Amuleto* (1999) y *Nocturno de Chile* (2000), para esbozar un vínculo entre el uso de la perspectiva como componente simbólico de la plástica y la realización dialógica de las obras del escritor chileno, desplegando los distintos niveles de sentido condesados en la construcción fractal de lo incierto y su efecto modelador al interior de este género.

Finalmente, en “Novela corta y cine de autor. Una lectura deleuziana” analizo precisamente esa relación a través de las conexiones discursivas entre *La virgen de los sicarios* de Vallejo y el cine de Robert Bresson, *El arma en el hombre* (2001) de Horacio Castellanos y la *nouvelle vague* de Jean-Luc Godard y *Fiesta en la madriguera* (2010) de Juan Pablo Villalobos y el cine de Akira Kurosawa, desde los umbrales

teóricos que proporciona Gilles Deleuze sobre la novela corta y su comprensión del cine de autor como obra de arte.

De este modo, se establece un recorrido comparativo entre las distintas manifestaciones que tuvieron influencia en las letras hispanoamericanas del siglo xx y su repercusión formal y temática en la novela corta, buscando una afinidad entre sus recursos estéticos, a partir de la tematización de la incertidumbre como lenguaje común en momentos convulsos.

III

En su prefacio a la segunda edición en español de *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, Roberto González Echevarría retoma una obra posterior a la versión en inglés de su libro –aparecida en 1990– para señalar la recurrente propensión de la prosa latinoamericana a convertirse en archivo. Como apunta, los argumentos sobre la función de la narrativa en los territorios marcados por el imperialismo español –pregonador de la civilización y la modernidad europea en muy distintas facetas a lo largo de varios siglos de colonización– fueron condensados en *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo.

Como señal de dicha aseveración, González Echevarría atrapa el instante en que el narrador de esta novela corta va a la morgue a identificar el cadáver de su amante y entra en una antesala donde el llanto de los vivos contrasta con el silencio de los muertos. Conforme afirma, en esas transcripciones mortuorias y burocráticas de los motivos de la defunción, sintetizados como resumen de datos en el acta correspondiente, hay una convicción de estilo:

Vallejo toca [...] los temas principales de mi libro, pero va más allá, anclándose en la presencia definitoria de la muerte en el fundamento del archivo. La morgue, como institución, es un archivo de cadáveres y documentos clasificados y certificados por el Estado; ambos procesos se rigen por una retórica notarial que, yo sostengo, está en los orígenes mismos de la ficción novelesca, por lo que la opinión expresada al final de la cita de que “no hay mejor novela que un sumario” no podía ser más atinada. El aserto recuerda, dicho sea de paso, uno de Stendhal, quien alguna vez dijo que el Código Napoleónico estaba escrito en la mejor prosa que él conocía, y que él lo leía todas las noches para afinar su estilo. [...] Resulta por eso tan apropiado que el protagonista-narrador de Vallejo sea profesor de gramática, autor de libros de texto sobre la materia, y su opinión sobre los documentos que encuentra en la morgue tan autorizada. (González, 2011: 9-10)

Es una observación sugerente para iniciar este tránsito a través de la novela corta, donde la incertidumbre se sostiene en la conjunción de una serie de perspectivas translúcidas sobre el arrebató de realidades contrastantes con el deber ser, pues en ellas parece no existir la idea de civilización sin el efecto de la violencia para instaurarla.

Detrás de las novelas cortas expuestas en este libro, puede apreciarse cómo la incertidumbre se instala en el centro de obras con muy distinta factura y procedencia. En ellas, los fantasmas y la revelación metafísica de valores extraviados contrarrestan la utópica comprensión de la naturaleza del hombre. No hay convicción en ninguna paradoja, sería una sentencia de la *nouvelle*. De ahí que la composición de este género muestre los contrasentidos de un movimiento histórico cíclico, en el cual se repiten los acontecimientos con distinto matiz y decorado.

No obstante, los autores de la novela corta parecen ceñirse al ideario borgiano y con este género decir: “hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero

hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber qué es falso” (Borges, 1960: 156).

Tal vez por eso cuando las palabras sostienen la versatilidad de un suceso traumático en la vacuidad de lo innombrado, se percibe una sonoridad inmutable que consigue hacer vibrar la carencia de verdades totales y respuestas suficientes.

Entonces la novela corta se distingue por su capacidad para expresar la sugerente oscilación cíclica entre el mundo exterior y su representación íntima, a través de ondulatorias partículas cuánticas que dan sentido a los deliberados silencios frente a lo innegablemente desconocido, guardando en sus secretos el incierto deambular de destinos vulnerables por efecto del azar y su sometimiento a un tiempo procesal, donde –con Dylan Thomas– podemos observar cómo en este género narrativo la pelota arrojada en el parque aún no ha tocado el suelo.

SILENCIO Y VACÍO EN TRES NOVELAS CORTAS MEXICANAS

El silencio, reflexiona Luis Villoro, nombra lo inusitado y lo singular, lo sorprendente y lo extraño, aquello que está más allá de la palabra discursiva (2016: 68), pues –según afirma el filósofo– a pesar de su función significativa, únicamente puede ser comprendido en relación con el contexto de un lenguaje específico. En este sentido, el silencio se vuelve uno de los pilares de la novela corta, esa narración sostenida en la base de que algo ocurrido previamente está siendo vedado a la percepción y cuya ausencia subyace en una trama paralela, equilibrada en los resquicios de lo no contado.

Pero ¿cómo actúa el silencio al interior de la novela corta? Al ser un género que nos pone en relación con lo incognoscible, conforme han apuntado Deleuze y Guattari, en su composición es posible apreciar que el silencio incentiva la ruptura no sólo con el primer plano interpretativo del contexto activado en la narración, sino que, al invocar cierta recuperación del pasado o un acto de análisis, propicia la emergencia de un olvido fundamental (2004: 198). Sin embargo –advierde Villoro– el silencio no puede ser separado de toda palabra, “no puede ampliar el ámbito del mundo que el hombre puede proyectar en un lenguaje objetivo. Sólo puede mostrar los límites de ese lenguaje y la existencia de algo que por todas partes lo rebasa. Así, el silencio muestra que –por más que las significaciones verbales se enriquezcan– siempre en el mundo habrá algo que

el hombre no puede dar cuenta con su vano discurso: la presencia misma del mundo en torno” (70).

Si seguimos el hilo dejado por el filósofo, en el tratamiento de un tema como la Revolución Mexicana y sus corolarios, puede observarse las maneras en que el silencio funciona en convergencia con la construcción dialogizada del contexto, enfatizando los huecos de esa segunda historia que se inserta en la constitución de las novelas cortas de este convulso periodo.

Este recorrido inicia con una novela corta inaugural del tema revolucionario en la narrativa mexicana: *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela, para esbozar las variables representadas en la inmediatez temporal de la obra con el suceso bélico y establecer la forma en que el silencio connota –en contrapunto con la narración del hecho histórico– la ausencia de palabras que son suplantadas mediante la sobreposición semántica con los saberes que el lector posee sobre la Revolución, estableciendo un contraste entre lo narrado y lo omitido en el relato.

Asimismo, al margen de figuras revolucionarias enmarcadas en la condición de héroes nacionales, en *Madero, el otro* (1989) de Ignacio Solares, el silencio se instala en la intimidad del personaje para dotar de sentido los vacíos de información sobre las acciones de este protagonista y el posterior juicio histórico al que fueron sometidas. Aquí, la comprensión del pasado supera la descripción de los hechos, al abrir blancos semánticos sobre el comportamiento de este protagonista, con la finalidad de extender la especulación alrededor de sus motivos –vinculados con lo que pudo haber sucedido– y proporcionar potencia simbólica a lo no dicho y a lo que nunca ocurrió.

No obstante, es en la secuela trágica de esta guerra civil y el posterior levantamiento cristero, cuando el conflicto religioso convoca la callada presencia de ánimas en pena, cuyos murmullos perdidos en la nada se reúnen en el Comala de *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, cuando se enfatiza la condensación del efecto simbólico del silencio en la novela corta.

A la par del silencio y su vínculo con la palabra dialogizada, en las novelas cortas referidas, la trama histórica esboza las ambigüedades emblemáticas de la Revolución Mexicana, durante el conflicto armado y en la posguerra, recuperando el desasosiego provocado por la violencia desde distintos umbrales de enunciación, pues en el contexto de obras como las mencionadas, como señala George Steiner, la imposibilidad de un verdadero intercambio verbal, “deriva hacia el silencio, hacia un acto sin palabras” (2003: 71).

Simultáneamente, en la recuperación narrativa del silencio ha sido medular la apropiación de algunos recursos que cobraron relieve durante el siglo xx en la estructuración de la novela corta, como la convergencia de la memoria individual, colectiva e histórica; el juego de dobles en la revisión biográfica y el fluir de los acontecimientos; además del uso de diarios y registros periodísticos. Estos, a través de su encuentro en el discurso, establecen una articulación funcional en el fluir del silencio congruente con la unidad genérica.

Tal encuentro de formas discursivas repercute en la construcción de novelas cortas, donde un referente histórico se sostiene en la interacción de la información previa con las perspectivas del suceso expuestas en la obra y en las cuales el autor es un hablante contestatario. Como refiere Mijaíl Bajtín, el escritor “cuenta con la presencia de ciertos

enunciados anteriores,¹ suyos y ajenos, con los cuales su enunciado determinado establece toda suerte de relaciones (se apoya en ellos, polemiza con ellos, o simplemente los supone conocidos por su oyente). Todo enunciado es un eslabón en la cadena, muy complejamente organizada, de otros enunciados” (1989: 258). Pero también en este eslabón, sonido y silencio establecen una relación dialógica al interior de la novela corta, que cambia sus estrategias en cada obra, con base en la siguiente lógica:

Silencio y sonido. Percepción del sonido (sobre el fondo del silencio. *Silencio y taciturnidad* (ausencia de palabra). Pausa y principio del discurso. La interrupción del silencio mediante un sonido es de carácter mecánico y fisiológico (como condición de su percepción); mientras que la interrupción del silencio con la palabra es personalizada y llena de sentido: se trata de un mundo totalmente diferente. En el silencio nada suena (o algo no suena); en la taciturnidad nadie *habla* (o alguien no habla). La taciturnidad sólo es posible en el mundo humano (y únicamente para el hombre). Desde luego el silencio como la taciturnidad son relativos.

Las condiciones de percepción del sonido, condiciones de comprensión-reconocimiento del signo, condiciones de la comprensión semantizada de la palabra. (Las cursivas pertenecen al original; 1989: 355-356)

Somos un país de ensayos, han dicho varios pensadores, y en las novelas históricas escritas en México durante el último

¹ Al respecto, el teórico ruso precisa: “La falta de una definición terminológica y la confusión que reina en un punto tan importante, desde el punto de vista metodológico, para el pensamiento lingüístico, son resultado de un menosprecio hacia la *unidad real* de la comunicación discursiva que es el enunciado. Porque el discurso puede existir en la realidad tan sólo en forma de enunciados concretos pertenecientes a los hablantes o sujetos del discurso. El discurso siempre está vertido en la forma del enunciado que pertenece a un sujeto discursivo determinado y no puede existir fuera de esta forma. Por más variados que sean los enunciados según su extensión, contenido, composición, todos poseen, en tanto que son unidades de la comunicación discursiva, unos rasgos estructurales comunes y, ante todo, tienen *fronteras* muy bien definidas. Es necesario describir esas fronteras que tienen un carácter esencial y de fondo” (las cursivas pertenecen a Bajtín, 1999: 260).

siglo, esta sentencia se repite como el karma de nuestros fracasos. Por esta razón, dada la conformación de la novela corta en tanto estructura suspendida en la configuración de la incertidumbre como estrategia discursiva que difumina la proclividad a caer en sentencias totalizantes, la revisión de este género en tres momentos de escritura en torno a la temática revolucionaria, permite observar cambios en su configuración cuando abordamos la función del silencio, en relación con la expresión de un estado de las cosas violentado por la presencia de la guerra y respecto a la carga semántica de la muerte como su consecuencia.

La Revolución Mexicana y todo el imaginario alrededor de la misma se convirtió en uno de los grandes temas de la literatura en México, en gran medida, debido al discurso de legitimidad política que se esgrimió alrededor de este dramático movimiento social, cuya trascendencia determinó el rumbo del país por varias décadas. La pluralidad de voces concatenadas durante el transcurso de la lucha armada enfatizó la confusión sobre lo que se buscaba alcanzar con el cambio de régimen en el país, pues la ambigüedad en las convicciones éticas y morales, así como la violencia desatada, trajo repercusiones históricas que probablemente todavía no han sido superadas.

Ahora bien, el discurso oficial en contraposición con las diferentes versiones de los grupos en disputa por la silla presidencial en los años posteriores a la caída de Porfirio Díaz, ha dado pie a muy distintas formas de aproximación narrativa que, específicamente en el ámbito de la ficción, aportaron infinidad de reflexiones sobre los mecanismos sociales que comenzaron a gestarse en los años de la contienda armada, muchos aún vigentes, como manifiesta la

radiografía del pueblo mexicano expuesta en varias páginas dedicadas al tema.

De ahí la necesidad de detenerse en los silencios de la historia que, con base en diferentes recursos de la novela corta, se decantan por la incertidumbre como eje de elaboración discursiva. Desde este enfoque, en *Los de abajo*, *Madero*, *el otro* y *Pedro Páramo*, “la taciturnidad, el sonido semantizado (la palabra), la pausa, forman parte de una logósfera específica, de una estructura única e ininterrumpible, de una totalidad abierta e inconclusa” (Bajtín, 1989: 356).

AZUELA: LA EXPERIENCIA INASIBLE

En 1910, la celebración del centenario de la Independencia puso fin al siglo XIX en México. En el transcurso de esas fiestas ya era notoria la efervescencia social que desembocaría en la Revolución Mexicana. El dictador Porfirio Díaz había envejecido y radicalizaba los métodos de control social que —bajo las consignas del orden y el progreso como estrategias para acceder a la modernidad— terminaban en escandalosos acontecimientos de represión. En este entorno, al grito de democracia de Francisco I. Madero, se sumaban la exigencia de tierra y libertad de Emiliano Zapata y la necesidad del cambio social por parte de Francisco Villa, si hablamos sólo de los personajes más representativos del primer periodo revolucionario.

Una de las plumas dedicada a narrar este proceso fue la de Mariano Azuela. Identificado con la propuesta de transformación democrática promovida por Madero, desde los primeros atisbos del conflicto armado se sumó a su proyecto; pero luego de la Decena Trágica, en la que el prócer muere junto al vicepresidente José María Pino Suárez, es

cuando –en 1913– el escritor se integra al bando villista como médico militar.

Poco tiempo después, Venustiano Carranza llega al poder tras derrotar a Villa y, en consecuencia, Azuela tiene que huir a Texas. Es ahí donde, casi de forma simultánea a los acontecimientos bélicos, comienza a escribir sobre sus vivencias como revolucionario.² Incorporarse a la tropa representaba una manera de reclusión muy particular en la que se reunía una serie de sectores sociales disímiles entre sí, cuya interpretación de las circunstancias podía ser dramáticamente opuesta y, pese a ello, cada una encerrar un fragmento de verdad. Como apunta Gustavo Jiménez Aguirre respecto a la novela corta de estos años:

Otros personajes viven en estas historias a partir de 1911. Algunos perfilan la galería de generales y arribistas del poder que, no muy tarde, desfilará con la zaga de la novela de la Revolución Mexicana. Sus parientes lejanos asoman en la sátira desencantada que Azuela anticipa en *Andrés Pérez, maderista y Domitilo quiere ser diputado*. El resurgimiento de asuntos históricos en la NC –los inmediatos al movimiento armado o los aparentemente lejanos de la novela colonialista que se escribe desde 1917 hasta 1926– pone sobre la mesa la historicidad y la dinámica de las series literarias. Como propone Tynianov, un género no avanza linealmente sino mediante saltos y cambios de ciertos autores imprevistos (“La noción”). En ese nivel estructural o sintáctico del género, un

² Según Norma Angélica Cuevas, *Los de abajo* “es una novela de la Revolución Mexicana que se escribe mientras acontece ese movimiento bélico, la enunciación ficticia lo mismo se distancia, abre el horizonte temporal, que logra la inmediatez por medio de un simulacro de simultaneidad contenida en los constantes diálogos entre las figuras de la narración. Esta presencia de la modalidad dramática, de escenas en estilo directo, que suprime cualquier distancia temporal entre el momento de la enunciación y el del enunciado, anula la falta de distancia temporal entre el momento de la escritura y la época en la que suceden los acontecimientos narrados para elevar la novela como la primera novela histórica del ciclo de la novela de Revolución Mexicana. Valga como argumento textual de estas reflexiones, la transparencia del discurso doxal en voz del narrador a propósito de la conciencia de la necesidad y de la existencia de esta distancia temporal” (2007: 106).

hecho historiográfico fundamental, escasamente valorado, es la función estética e ideológica de la NC en la doble vertiente que inauguraron los miembros de la Academia de Letrán: a) “El empeño constante de sus autores en contribuir con otros mexicanos [...] a tener una literatura nacional” (*El año nuevo de 1839* 3), y b) la apertura universal: “no hay quizá una nación que haya dado principio a su literatura traduciendo lo bueno que hay en las entrañas” (*El año nuevo de 1840* 4). ¿Cómo no advertir en la dualidad de esta corriente simpática la confusión parcial y el encono de algunas polémicas que hacen escala en los años de mayor disputa institucional por el dominio del campo cultural? (2014: 19-20)

En esta línea de desarrollo de la novela corta, con base en la recuperación de ópticas contrastantes sobre el movimiento revolucionario, en el año de 1915, Azuela comienza a publicar por fascículos *Los de abajo*, en la cual –como sucede con la mayoría de las obras pertenecientes a este género– se da un relato duplicado. Por un lado, están las usanzas más bien azarosas de una fracción villista y la descripción desencantada de la lucha y, por el otro, la narración del proceso social que deviene en el amargo estallido del movimiento armado y el aturdimiento entre las razones de unos y otros para volverse enemigos, a pesar de compartir un espacio común, cultura y tradiciones. Es el drama de las guerras civiles, que en esta novela corta se evidencia desde el testimonio dialogizado de las complicaciones secundarias de la vida cotidiana detrás del combate y en los terrores en los que desemboca la violencia como componente de la acción social.³ Pero en este ir y venir de

³ Este comportamiento literario, aunque no es exclusivo de las novelas cortas de la Revolución, también puede apreciarse en otras obras del género como son *Cartucho, relato de la lucha en el norte de México* (1931) y *Las manos de mamá* (1937) de Nellie Campobello (1900-1985). Sobre la forma de las imágenes de la Revolución plasmadas en sus obras, Gabriel M. Enríquez concluye: “los cuadros, de origen costumbrista, que como ha señalado la crítica, se pueden leer de manera independiente, narran una historia, pero es justamente la sugerencia construida con base en un aparato poético la que obliga al lector a procesar lo que apenas se

contrastes, un elemento adicional promueve los cambios de sentido: la narrativización del silencio.

Cuando Luis Cervantes, un estudiante de medicina burgués (dicho sea de paso, identificado como *alter ego* de Azuela) busca incorporarse a una de las fracciones villistas, la de Demetrio Macías, su llegada al campamento es anunciada por la vulnerabilidad del silencio: un balazo delata su detención a cargo de Pancracio. El ruido en la tensa calma del campo avisa sobre la intromisión de un posible enemigo. El silencio es acallado por una detonación, expresión clara de la violencia con que se encara el miedo.

Con este encuentro también comienza el ejercicio de dialogización del movimiento armado. Al prisionero lo apodan a partir de ese momento como “el Curro”, para evidenciar su condición de opuesto al resto de la tropa. Asimismo, en la disposición de espejos en los que la sombra del otro aparece, en *Los de abajo* se despliega –además de las divergentes posturas entre los revolucionarios– distintas aproximaciones al suceso bélico para retomar visiones de mundo que oscilan entre la del intelectual y el ignorante, o el pequeño burgués y el explotado, sin caer en construcciones maniqueas o totalizantes.

La violencia y el silencio vuelven a fusionarse cuando Cervantes es presentado ante Demetrio Macías y éste debe

alude, aspecto que permite una mayor concentración diegética, pero, al mismo tiempo puede lograr la expansión y la profundidad de un solo personaje, el juego dinámico que Luis Arturo Ramos propone como característico de la novela corta. Además, en el texto se evidencia la tensión genérica entre prosa y poesía que, ciertamente, se ha llevado a cabo a lo largo de los siglos, hasta arribar al poema en prosa. Los cuadros vanguardistas, colocados en serie, alimentados por la memoria, conforman una singularidad genérica de este tipo de escritura híbrida cuanto fronteriza” (2019: 169). Esta estructura fragmentaria que comparte con los de *Los de abajo*, Azuela también la utiliza en otras de sus novelas cortas, como *Andrés Pérez, maderista* (1911).

decidir si es un infiltrado de los federales o un verdadero entusiasta de la Revolución. Frente a la incertidumbre de si será asesinado, el estudiante expresa la desilusión provocada por el enfrentamiento entre lo que esperaba fuera el movimiento armado y lo que se revelaba:

Demetrio hizo que le llevara al prisionero.

Luis Cervantes, sin dormir ni comer en dos días, entraba con el rostro demacrado y ojoso, los labios descoloridos y secos.

Habló con lentitud y torpeza.

— Hagan de mí lo que quieran... Seguramente que me equivoqué con ustedes...

Hubo un prolongado silencio. Después:

— Creí que ustedes aceptarían con gusto al que viene a ofrecerles ayuda, pobre ayuda la mía, pero que sólo a ustedes mismos beneficia... ¿Yo qué me gano con que la revolución triunfe o no?

Poco a poco iba animándose, y la languidez de su mirada desaparecía por instantes.

— La revolución beneficia al pobre, al ignorante, al que toda su vida ha sido esclavo, a los infelices que ni siquiera saben que si lo son es porque el rico convierte en oro las lágrimas, el sudor y la sangre de los pobres...

— ¡Bah! ¿y eso es como a modo de qué? ¡Cuando ni a mí me cuadran los sermones! —interrumpió Pancracio.

— Yo he querido pelear por la causa santa de los desventurados... Pero ustedes no me entienden..., ustedes me rechazan... ¡Hagan conmigo, pues, lo que gusten! (1976: 27)

Como puede observarse, en el vértigo de la confrontación de opuestos la pausa detiene la acción y provoca un cambio en las intenciones. El silencio suspende la reiterada acción consecuente: asesinar antes de preguntar. Entonces el diálogo posterior resalta a su vez la falta de contenido en la práctica cotidiana de la revolución y satura con palabras el péndulo del que cuelga la existencia de Cervantes.

Con la irrupción de la dialogización de las razones revolucionarias, Azuela trató de contar lo que no se decía: el desconocimiento del proyecto de lucha entre los combatientes

y el desasosiego que provocó la pelea por el poder, tras la caída de Díaz. En este ambiente incierto, el silencio hace su alianza con la percepción del entorno. En el caso de los villistas, la posterior derrota de su general dejaba desprotegidos y sin centro a quienes estuvieron a su lado. Para muchos los acuerdos políticos eran palabrerías como las del Curro, por ello los cambios de bando y la transfiguración incesante de los enemigos condujo a las indefiniciones de la revolución que hicieron de la barbarie un modo de subsistencia:

— Porque lo que yo no podré hacerme entrar en la cabeza —observó Anastasio Montañés— es eso de que tengamos que seguir peleando... ¿Pos no acabamos ya con la Federación?

Ni el general ni Venancio contestaron; pero aquellas palabras siguieron golpeando en sus rudos cerebros como un martillo sobre el yunque.

Ascendían la cuesta, al tranco largo de sus mulas, pensativos y cabizbajos. Anastasio, inquieto y terco, fue con la misma observación a otros grupos de soldados, que reían de su candidez. Porque si uno trae un fusil en las manos y las cartucheras llenas de tiros, seguramente que es para pelear. ¿Contra quién? ¿A favor de quiénes? ¡Eso nunca le ha importado a nadie! (Azuela, 1976: 124)

Así, a través de una sucesión de interrogantes que quedan como duda cíclica, se prolonga la estructura de esta novela corta que —como parte del género, según lo señalado por Shklovski (1978: 33)— comprime el sentido en las vueltas de una espiral que se desarrolla a partir de un tema irresuelto y sobre el cual la obra especula desde distintos estratos de enunciación y su complicación en diversos desarrollos, desdoblado en su discurso las incertidumbres de los pobladores de *Los de abajo*.

El pensamiento impacta en el lenguaje de una época. Parece simplista la relación indisoluble de forma y contenido, pero no lo es; ni siquiera al exponerla en su funcionamiento

más elemental. Cuando alguien piensa algo ya dicho (cuya representación debe multiplicarse al cubo respecto a las resonancias paradigmáticas de cada idea), los caminos de razonamiento adquieren visibilidad conceptual. Entonces forma y contenido fusionan la síntesis y composición de las influencias advertibles en un significado cambiante, según el tiempo y el espacio de su actualización semántica. Desde esta perspectiva, se han ido trazando las divisiones temáticas y estéticas, por ejemplo, en el campo del arte, al delinear ciertas tendencias enmarcadas en lapsos establecidos con base en criterios específicos de diversa índole para cada caso.

Por ello, es importante tomar en cuenta cómo el ambiente de ruptura manifiesto en México (estructural y emocionalmente) se configura en la narración fractal a la que recurre Azuela. En el plano de la trama, esta estrategia narrativa establece una marca de destotalización con la que se empezaron a identificar las obras modernas.⁴ Esta composición fragmentaria, por ejemplo, puede apreciarse en el periodo cubista de artistas plásticos como Diego Rivera, quien en el mismo año de escritura de *Los de abajo*, presentó la pintura *El paisaje zapatista* (1915), cuyo título

⁴ Como señala Ignacio Sánchez Prado, “en el hiato que va de la escritura de *Los de abajo* a *La Malhora* nace la tensión moderna de la literatura mexicana, la ansiedad por una cultura revolucionaria que nunca se consolida del todo. En su introducción a *Nunca hemos sido modernos*, Bruno Latour observa que el adjetivo ‘moderno’ designa una asimetría. En un lado de la ecuación lo moderno designa ‘un nuevo régimen, una aceleración, una ruptura en el tiempo’ (10). En el otro, lo moderno es también el nombre de una querrela, en la que se designan vencedores y vencidos. Según Latour, si nunca hemos sido modernos, es precisamente porque esa asimetría entre un tiempo siempre cambiante y una lucha que fija subjetividades no es sustentable. Aunque el lenguaje de Latour se dirige en general a cuestionar la dicotomía entre naturaleza y cultura, su caracterización de la modernidad es relevante en la lectura de Azuela porque la cultura revolucionaria mexicana sería precisamente la pugna en la definición de los términos de la asimetría que describe”. (2019: 230)

original fue *El guerrillero*, y que en su momento captó la atención de Pablo Picasso, iniciador –junto a Georges Braque– del cubismo pictórico. Sin embargo, como señala Raquel Tibol, “si han de confrontarse los trabajos hechos en 1915 por Picasso y por Rivera, se constatará que aquél desmaterializaba las formas, mientras que éste la imponía a través de su materialidad” (2007: 38).

La semejanza del lenguaje de Rivera –en su periodo cubista– con *Los de abajo* de Azevedo, más allá de la configuración del contexto revolucionario, se observa en la necesidad de referir la realidad de las cosas promoviendo la construcción de planos que proyectan una visión múltiple del mundo, a partir de los cuales es posible ampliar la significación por encima de su relación aparente con el contexto. Pero también el cubismo ofrece un modo casi primitivo de presentar la realidad en su versión deformada y ambigua.

En *Los de abajo* esta construcción por planos ocurre gracias a una estructura eminentemente dialógica.⁵ Desde perspectivas que van refutándose unas a otras, esta novela corta es una incisión al interior de un momento traumático y doloroso de México. Esta obra exhibe, sin importar la identidad o el estrato social al que pertenecen las voces narrativizadas, cómo el movimiento armado dispersa la unidad de lo que se consideró el estado mexicano en términos decimonónicos, trastocándola hasta dejar pequeñas fracciones significativas coincidentes con la debilitación

⁵ Es importante retomar el estudio de Rafael Olea Franco, para quien en *Los de abajo*, no estamos frente a un choque de ideologías en voz de los personajes, sino de perspectivas del movimiento armado. Sin embargo, como él mismo señala, la forma de esta obra produjo una serie de reflexiones sobre su clasificación, que demuestran que incluso en una pieza fundacional como ésta, “cuando el texto no se ajusta a los parámetros conocidos, la crítica tiene enormes dificultades para evaluarlo y examinarlo” (2012: 500).

de las distintas estructuras sociales puestas en crisis como resultado de la Revolución, pese a ser algunas muy antiguas e incluso provenientes del orden colonial.

Otro tipo de influencia que impacta la composición de *Los de abajo* y de otras obras posteriores relacionadas con el tema revolucionario proviene de la literatura rusa. Los perfiles de hábitos y costumbres, la convergencia de protagonistas plurales, la oralidad diferenciada, son características de la prosa de Fiodor Dostoievski, que Azuela retoma en esta novela corta para dar un testimonio ficcional del complejo desplazamiento histórico implicado en la crisis mexicana de principios del siglo xx. Paralelamente, se introduce una concepción trágica de la historia sostenida en una paradoja: la peor contradicción revolucionaria que muestra la articulación de esta obra es cómo el pueblo no comprende aquello por lo que está luchando, aunque eventualmente pague con su vida el anhelo por una transformación social.

La crítica ya ha hablado de la influencia de la narrativa rusa en el escritor jalisciense.⁶ Las traducciones de Dostoievski comenzaron a publicarse en México en los primerísimos años del siglo xx y evidenciaban el nacimiento de un personaje distinto, así como de estructuras narrativas cuya potencia está dada en el cruce de voces, las cuales aniquilan la posibilidad de una lectura monológica de la obra.

También se percibe la presencia de Dostoievski en la representación de diferentes perspectivas encarnadas por la identidad de sus personajes, lo cual permite al autor poner en la balanza de la narración asuntos contradictorios. En *Los de abajo* esto favorece la dialogización de posturas

⁶ Cfr. Rafael Olea Franco, editor. *Mariano Azuela y la literatura de la Revolución Mexicana* (2017); especialmente el capítulo de Víctor Díaz Arciniega.

dísimiles, otorgando al relato facetas de realización que lo vuelven imprevisible. Por eso, en la obra de Azuela se captan intensiones revolucionarias incompatibles entre sí.

Como parte de esta estructura dialogizada, los blancos con los cuales se dividen los distintos planos escénicos de esta obra esbozada casi en cuadros cinematográficos donde se va desarrollando la acción, resaltan ese silencio que proviene de la indeterminación del sentido de las cosas. Al igual que la pausa, esta forma de especificación visual del vacío, da consistencia a la configuración de la incertidumbre, al intercarlar la ausencia de cualquier conclusión alrededor de lo descrito.

SOLARES: LA SIGNIFICACIÓN DESQUICIANTE

En la denominación otorgada por Antonio Castro Leal para la Novela de la Revolución Mexicana, el crítico engloba “el conjunto de obras narrativas, de una extensión mayor que el simple cuento largo, inspirada en las acciones militares y populares, así como en los cambios políticos y sociales que trajeron consigo los diversos movimientos (pacíficos y violentos) de la Revolución” (1991: 17). Sin embargo, no toma en cuenta la distinción genérica entre novela corta y novela. Tampoco se detiene en el análisis de los diferentes momentos de escritura del movimiento armado, descrito en diversas expresiones de este género temático, que saturaron el mercado editorial de México durante la primera mitad del siglo xx.

Décadas después, la narración de la contienda volvería a tener auge entre los escritores contemporáneos, quienes desde la literatura revisaron a la distancia este proceso

armado. Por ello, es importante mencionar que también con el nombre de Novela de la Revolución

[...] se abraza un inmenso y estéticamente heterogéneo *corpus* que son las narraciones literarias contemporáneas a los hechos o muy próximas cronológicamente a ellos, que de algún modo forman parte de ese complejo y amplio movimiento sociopolítico que es la Revolución Mexicana. Se hallan, de algún modo, dentro de su horizonte de expectativas de *su mundo*. A estas manifestaciones las suceden en el tiempo aquellas que dan cuenta ya no del movimiento en sí (o de sus líderes en biografías noveladas), cuya etapa de lucha armada se puede considerar terminada con la caída y muerte de Venustiano Carranza (21 de mayo de 1921); de la institucionalización de la Revolución Mexicana que dará origen al nuevo Estado, etapa en la que no podemos desligar el periodo todavía sangriento de la lucha por el poder hasta la estabilización del mismo que culmina con la presidencia de Lázaro Cárdenas. Y, finalmente, una tercera “reflexión” que desde la narrativa realizan ciertas obras de Rulfo, Fuentes, Ibargüengoitia y Solares, entre otros, del estado de las cosas, en las cuales todavía se siente la presencia de los anhelos, traicionados las más de las veces, de esa magna gesta revolucionaria (*La muerte de Artemio Cruz*), o de algunos acontecimientos y de sus próceres, como en las novelas de Ignacio Solares: *Madero, el otro*; *La noche de Ángeles* y *Columbus*, para nombrar algunas narraciones literarias. (Prada, 2007: 34-35)

En este sentido, con una estructura narrativa muy diferente de *Los de abajo*, Ignacio Solares recrea los pormenores del golpe de estado de Victoriano Huerta, en *Madero, el otro*. Desde la recuperación biográfica, el escritor cuestiona el incomprensible éxito de un atentado como la Decena Trágica y los titubeos del héroe revolucionario, que —a pesar de los constantes avisos sobre una traición en tránsito— opta por no actuar. En esta novela corta, las decisiones del líder se bifurcan en el contraste con su identidad, mediatizada por la exhibición de causas y efectos que el protagonista sopesa en relación con las expectativas sociales y políticas puestas sobre él.

El silencio en esta obra es acusatorio y congruente con los ires y venires del estado de ánimo de Madero frente a hechos que parecen ocurrir en planos aleatorios, según la disposición semántica proporcionada por un narrador en segunda persona que, a su vez, confronta las razones de la Revolución en relación con una individualidad, cuyas distintas máscaras son puestas en el espejo del deber ser revolucionario.

Desde el resguardo de la ficción, esta obra examina las fuentes oficiales y muestra la falsedad de las construcciones simbólicas enfocadas al control social, las verdades absolutas, las trampas en los significados colectivos. Una forma de articulación literaria eficiente en su objetivo de repensar libremente el pasado, debido sobre todo a que no se encuentra supeditada a una finalidad conceptual o posturas ideológicas al servicio del poder político.⁷

Ahora bien, la búsqueda del material simbólico derivado de la revuelta revolucionaria ha llevado a varios autores a detenerse en el golpe de estado al gobierno de Francisco I. Madero, en tanto se trata de uno de los cuartelazos más exitosos en el trayecto de Latinoamérica, pues luego de clausurar el proyecto revolucionario original, los sucesos de 1913 se convirtieron en el antecedente del partido político que bajo la consigna de mantener la paz social, deterioró la democracia y los derechos sociales de los ciudadanos.

Desde este punto de partida, el asalto a Palacio Nacional promovido por Victoriano Huerta nos ayuda a emprender la revisión narrativa que realiza Solares sobre este episodio,

⁷ Ha sido tan importante el resurgimiento de la novela histórica en el proceso que ha emprendido Latinoamérica de repensar a sus nacionales, que en *La nueva novela histórica de la América Latina* (1993) Seymour Menton catalogó 367 novelas históricas, provenientes de 17 países distintos, las cuales fueron escritas entre las décadas de 1950 y hasta el año 1992.

al ofrecer distintas formas de comprensión de la lucha de intereses colectivos e individuales involucrados en el flujo de la historia; un aspecto en el que la novela corta ha dado interesantes apropiaciones.

Madero, el otro otorga una mirada crítica a la Decena Trágica, acorde con la propuesta que hace Hyden White para la escritura de la historia: revisando el pasado con base en “ese movimiento dialéctico del sueño a la realidad y de vuelta al sueño con conciencia de ello, manteniendo abiertos los accesos a la fuerza vital, pero permitiendo la liberación de esas fuerzas en cantidades de energía humanamente asimilables” (2003: 317).

Esta forma de relación con la historia, congruente con la estructura de la novela corta, favorece la duplicación de tiempos narrativos convergentes en diferentes ángulos, donde pasado, presente y futuro conviven. Como parte de este ejercicio, en *Madero, el otro*, la función del doble –más allá de las ambigüedades en las que el personaje histórico se divide– propicia una reiteración de lo que se sabe de un protagonista cuya vida tiene resonancias más allá de la obra, pues su alcance sobrepasa la discusión expresada, de ahí que la estructura fundada en el doble potencie los distintos puntos de fuga desplegados a lo largo de la obra para expandir la comprensión de un momento histórico.

En otras dos novelas cortas, *Anónimo* (1979) y *Delirium tremens* (1997), Solares también recurre al desdoblamiento como estrategia narrativa. Debemos recordar que el uso de dobles para resaltar la vaguedad del ambiente es una de las cualidades que da identidad a este género, al perfilar las profundidades del inconsciente, área cerebral que el propio Dostoievski intentó desentrañar en la construcción de sus personajes.

No obstante, el hallazgo de una obra con estas características radica en la disposición de marcas relacionadas con la herencia cultural, las cuales trascienden los lugares comunes determinados por el discurso oficial para –en cambio– poner en circulación las contradicciones de un pasado común, enfocando el sentido de la verdad narrativa al tratamiento de los rasgos inherentes a la humanidad que repercuten en el desarrollo trágico de las historias colectivas. En este sentido, al sustento de la construcción histórica no le basta la trama, requiere de la articulación de las pasiones que en ella se entretajan.

Como observa Bajtín en la obra de Dostoievski, en *Madero, el otro*, el personaje va adquiriendo una corporeidad en la mente de su autor, que permite proyectar la respuesta orgánica del héroe frente a los impulsos del mundo. Sólo la muerte escapa a su experiencia; sin embargo, es ésta la que en una biografía dota al héroe de su significado, en tanto la culminación de la vida se vuelve parte del cumplimiento de un ciclo y la propia sublimación.

La totalidad de la obra está sostenida en el diálogo, aunque sólo aparezca un narrador. Para conseguir ese efecto, Solares desdobra a su héroe en distintas conciencias que conviven en su mente y contrastan sus acciones e incluso anticipan rumbos o desenlaces. Esta actitud frente al protagonista también es común en la obra de Dostoievski y, específicamente, en su configuración de narradores complejos, los cuales evidencian al interior de la trama una estructura dislocada por la actividad cerebral de un personaje multifónico. Un ejemplo de esto son los trayectos psicológicos del protagonista de *Memorias del subsuelo* (1864), obra donde el escritor ruso “clama por la libertad y la impredecibilidad de la naturaleza humana,

que siempre rebasa las rígidas fronteras de las explicaciones sociológicas reivindicativas” (Bubnova, 2012: 42).

En este sentido –según Bajtín– aunque de las novelas de Dostoievski puede sustraerse cierta noción ideológica de un entorno histórico conflictivo, lo más importante no es el desarrollo dialéctico del espíritu de su época, sino la evolución de su arte para representar los distintos periodos de una historia; el escritor ruso “se inclinaba a percibir las etapas mismas en su *simultaneidad*, a confrontar y a *contraponerlas* dramáticamente en vez de colocarlas en una serie en proceso de generación. Entender el mundo significaba para él pensar todo su contenido como simultáneo y *adivinar las relaciones mutuas de diversos contenidos bajo el ángulo de un solo momento*” (2003: 48; las cursivas pertenecen al original); una renovación de la forma, central en el desarrollo de la novela corta.

En la ejecución de nuestro género tampoco podemos ignorar este rasgo de simultaneidad, reforzado por la condensación temática; elemento determinante en la práctica dialógica de un narrador –en el caso de *Madero, el otro*, en segunda persona– cuya voz es variable, debido a la reconstrucción que ininterrumpidamente da respecto a su percepción de las cosas, de las situaciones, de la gente que recuerda o con la que coincide, y que durante su discurrir ocupan un cuerpo en la memoria, el sueño o la alucinación.

Solares cuenta una y otra vez los mecanismos de la traición a Madero. Repite, divaga, inventa, tratando de encontrar una justificación para el comportamiento pasivo del Presidente cuando eran claros los indicios de que terminaría siendo un mártir de la Revolución. Entonces, Solares entiende el propósito de su protagonista: concluir una misión suicida.

Pareciera como si en esta obra Madero estuviera tirado en el diván del psicoanalista, en lugar de acribillado en la calle trasera del palacio negro de Lecumberri. La mirada se pierde en la muerte y en la hipnosis por igual, cuando el vértice abierto entre los distintos planos de la realidad permite al héroe acceder a otra imagen de sí mismo y recordar sin poner trampas a la memoria. Escarbar, de esta manera, en los huecos de una historia personal permite a Solares proyectar las intenciones de quien arrastró consigo el devenir colectivo.

En *Madero, el otro*, el protagonista asume el papel que le toca desempeñar como parte de su destino, pero la obra también exhibe algunos aspectos críticos en la toma de sus decisiones. Solares construye narrativamente las prácticas espiritistas del líder revolucionario. La voz de Juana de Arco, primero, y después la de su hermano José –muerto siendo apenas un niño– influyen en su resolución de pelear por la democracia. Espíritus que le mostraban su misión, ofreciéndole a cambio del sacrificio el reconocimiento eterno:

(Unos años después, otro espíritu, José, te lo dictará aún con más contundencia: “Sobre ti pesa una responsabilidad enorme. Has visto el precipicio hacia donde se dirige tu patria. Cobarde de ti si no la previenes... Has sido elegido por tu Padre Celestial para cumplir una gran misión en la tierra.”)

¿Podrían entender quienes te rodeaban sin conocer estos señalamientos perentorios del más allá? Difícilmente. Y aún te dictaron una verdadera premonición: el desenlace de la Decena Trágica, la ola roja que ni siquiera ha terminado de caer sobre tus ojos. La proyección futura de tu imagen: “De esos espíritus superiores siempre guarda recuerdo la historia y son, entonces, sus grandes hombres, sus héroes. Héroes que sin remedio han derramado su sangre por la salvación de su patria”.

¿El proyecto tenía que incluir el sacrificio? Tal parece que sí, de otra manera, sin la sangre derramada, no serías el mismo gran hombre, el mismo gran héroe y tal vez ni siquiera guardara recuerdo de tu historia. ¿Lo supiste desde entonces? (1989: 59)

La determinación maderista respecto a su papel como “el elegido” para cambiar la situación en México –iluminación que presumía con sus allegados– en diversos pasajes historiográficos ha sido consignada como parte de una serie de “revelaciones” que Madero tuvo en su búsqueda de la verdad, a la manera de tantas experiencias similares en la historia universal;⁸ así pues, las visitas fantasmales del pasado modifican su forma de concebir el mundo y lo sumergen en el sueño revolucionario que finalmente acabará con su vida. Un diálogo con realidades alternas que propician el desprendimiento de diversas conciencias⁹ en el discurso del personaje, un recurso narrativo ampliamente utilizado en muchas novelas cortas.

En la obra de Solares, la voz que confronta a Madero se multiplica. Este interlocutor –su doble o algún otro en diálogo con su mente– a menudo se confunde con el lector, quien también se balancea, incrédulo, en una historia de predecible traición. Así, otras incertidumbres fluctúan de forma subterránea en el transcurso de esta novela corta: ¿qué sería ahora de México si en lugar de confiar en Huerta, el sentido común que poseía su hermano Gustavo hubiera guiado a Madero?, pese a todo el atraso del México profundo

⁸ Madero conoció casualmente a Allan Kardec y durante su gobierno, la prensa lo atacó por seguir esta práctica desde 1891. Es probable que, así como Hitler utilizó la imagen de que en una sesión espiritista había sido elegido como el Mesías que iba a consagrar la supremacía de la raza aria, Francisco I. Madero se refiriera a su objetivo de transformar el país, como “su misión”; esta actitud debió provocar una enorme desconfianza en los espíritus escépticos de su época.

⁹ No hay que olvidar que “para la conciencia individual, el lenguaje como realidad social-ideológica viva, como opinión plurilingüe, se halla en la frontera entre lo propio y lo ajeno. La palabra del lenguaje es una palabra semiajena. Se convierte en ‘propia’ cuando el hablante la puebla con su intención, con su acento, cuando se apodera de ella y la inicia en su aspiración semántica expresiva” (Bajtín, 1989: 110). Solares confronta las distintas voces inquisitoriales que cuestionan al héroe desde su interior a favor de la pluralidad en la búsqueda de sentidos convergentes pero fuera de cualquier unicidad.

¿el ideal democrático hubiera sido instaurado? Son algunas de las preguntas con las que *Madero, el otro* entabla una conversación con sus lectores y que se extienden a la escritura de otras dos novelas cortas de Solares con anclaje histórico: *La noche de Ángeles* (1991) y *Columbus* (1996).

En *Madero, el otro*, nuestro autor no sólo muestra a su protagonista detenido en un limbo histórico, también lo ubica en el banquillo de los acusados. La voz es en paralelo la de un fiscal que interroga, el cual unas veces justifica sus acciones y otras reprocha sus omisiones. Porque uno de los problemas más graves del gobierno maderista y el reclamo sistemático que hace el interlocutor ausente de la novela de Solares –que podría también funcionar como un doble del propio lector, quien al momento de la lectura va formulando sus propias preguntas– es precisamente la dificultad del presidente para acabar con el modelo político impuesto por el antiguo régimen. Madero no fue capaz de ir en contra de su naturaleza: la del hacendado cuyos intereses tenían que ver más con la reorganización del poder político, que con la justicia social.

También esta ambigüedad en la voz narrativa delata la fragilidad del héroe en la toma de decisiones. Madero es vulnerable y cambiante, y en esa ambivalencia se sostiene el éxito del golpe de estado, pues al momento de su derrota, también estaban los segmentos conservadores del país en su contra. La tibieza en su mandato había demolido las expectativas de una transformación de fondo, legítima, que involucrara la transición democrática, además de la resolución de problemas antiguos. Sin embargo, *Madero, el otro* también abre una interrogación sobre si efectivamente hubiera sido posible que un solo hombre cubriera tantas expectativas.

El héroe de Solares se mueve a partir de una actitud forjada en la incertidumbre, resaltando las infinitas posibilidades de interpretación respecto a un suceso extendido por las interrelaciones que el narrador dispone para –con base en pequeños fragmentos que van dando consistencia argumental al relato– revelar de qué manera la lengua en su conjunto funciona como un organismo concentrador de todos los aspectos de la vida de la palabra.

En esta forma de experimentación narrativa, Solares también acude al silencio. Si bien los ceses de voz y la expresión de un ambiente callado delatan un carácter similar al que ofrece Azuela en *Los de abajo* y la manera en que el silencio dota de antagonismo el encuentro ante la muerte, en *Madero, el otro* el abordaje del silencio está relacionado también con la inclinación mística del héroe y su presencia casi metafísica en contraste con la dialogizada vorágine de perspectivas congregada en la identidad del personaje:

¿Y no será que al confiar en quienes “no tenían simpatía alguna por la revolución”, te referías no sólo a familiares y amigos, sino también a las otras voces, a las voces que te llegaban de otra parte y que también se equivocaron en el rumbo de tu revolución, a pesar de sus premoniciones sobre tu muerte y sus incitaciones sobre el bien y la justicia? ¿No hay un reniego implícito de ellas en tu reconocimiento final del “error” que cometiste con Zapata? Ah, hermano, como tú mismo clamabas, si no sólo hubieras escuchado las voces que llegaban del más allá sino también al “sabio silencio”, según lo llamaste: “Para los grandes místicos, dios parece manifestarse sobre todo en el sabio silencio”. Si regresara el tiempo, ¿no preferirías, ahí en tu desolado desierto de largas sombras escuchar el consejo de ese silencio, de ese vacío luminoso, más que el de todas las otras voces que te habitaron? (1989: 59)

La nostalgia por el “sabio silencio” en tiempos convulsos es constantemente evocada por el narrador. Sin embargo, a partir de una secuencia de interrogaciones transversales

a toda esta novela corta, la interacción entre el silencio y la dialogización de los supuestos que son abordados en la configuración del personaje histórico, proporciona a Solares una imagen prismática del hombre que habitó el cuerpo del revolucionario, su conciencia demócrata y el deber presidencial. Así, con base en un desplazamiento constante de preguntas entrelazadas para construir la trama histórica, el escritor cuestiona tanto los motivos de su protagonista, como los de la lucha revolucionaria y las razones de su fracaso.

Paralelamente, a través de la inserción de saltos temporales en la narración –que tienen como punto de enlace esa minúscula fracción donde el hombre toma conciencia de su muerte– gradualmente, se abre un puente con la lectura histórica de Madero en estrecho vínculo con los propios silencios de la historia. De este modo, la trayectoria marcada por Solares va perfilando la responsabilidad del héroe en el engranaje político del momento que vivió y la repetición de un *leit motiv* nacional, que actúa de forma circular a lo largo de la obra: la traición como motor institucional de los cambios sociales.

Si bien en esta novela corta es importante que prevalezca la divergencia entre las distintas fuentes documentales –pues en la discusión de sus diferentes versiones yace la pluralidad de sentidos que transitan a través de la obra– es a partir de la interacción del silencio con la dialogizada identidad del narrador que la imagen trágica del personaje histórico encuentra lugar en el imaginario colectivo.

En “Las máscaras de la hipocresía”, Rodolfo Usigli interpreta la Revolución Mexicana como una categoría mutilada por la demagogia posterior, la cual –como parte de toda aspiración política– se sustentó en las variaciones dadas al

precepto de progreso, respecto a la concepción porfirista. Esta circunstancia permitió a Francisco I. Madero pensar en la democracia como único eje de acción de un gobierno tan tambaleante como los postulados que lo sostenían; y denotó a Victoriano Huerta en tanto representante de la traición como modelo de accionar político. Para Usigli, el mexicano siempre está condicionado a creer las verdades que le ofrecen, pero según este autor, la verdad no necesita de creencia alguna, sino de conocimiento, pues “es la mentira la que anda en busca de credulidad” (2002: 134).

La revisión de la historia de la Revolución Mexicana en la novela corta permite establecer esta relación con la verdad, contrastando los silencios con las distintas versiones conocidas sobre un episodio, sin pretender la resolución de la doble trama en que se funda su estructura, sino resaltando el vacío, los cabos sueltos, lo que no ha sido suficientemente contado, en el afán de esbozar un espacio configurado para la interpretación de un momento histórico aún no superado.

PEDRO PÁRAMO: OTRA FORMA DE EVOCAR EL SILENCIO

A partir de los acuerdos políticos del primer tercio del siglo xx, la institucionalización de la Revolución Mexicana en el discurso del partido oficial alcanzó cierta mitificación. La democracia por muchos años sería una invención y los frutos de la lucha armada acabarían en pocas manos. Habría una reorganización del poder político en apariencia funcional para todos, pero conforme se olvidaban los días de sangre, el cáncer inoperable de la corrupción y la violencia rebasó al ámbito social, como en 1955, Juan Rulfo trató de advertirnos en *Pedro Páramo*.

La novela corta apuesta por dejar escrito entre líneas lo capital del relato. Tras la lección de Dostoievski, el relativismo filosófico se daba de la mano de un relativismo dialógico que permitió a autores como Rulfo descubrir lo medular en el fracaso de la Revolución: el intrincado círculo vicioso del mexicano ligado a la muerte y a un *status quo* difícil de trascender.

Por ello, en Comala, Rulfo establece un lugar des-colocado. Crea un espacio donde ocurre el develamiento metafórico del ser-para-la-muerte que da identidad al mexicano, luego de las derrotas emocionales de la Revolución y la consolidación de nuevos cacicazgos sostenidos en prácticas ancestrales. Se establece una construcción cíclica de la identidad, acorde con la propia estructura de la obra, donde converge también la lección dada por Heidegger en *El ser y el tiempo* (1927), al establecer que la historia de la literatura debe ser también la historia de los problemas insertos en la interpretación de la realidad.

En congruencia con lo anterior, detrás de un relato de orfandad, en *Pedro Páramo* puede apreciarse una nueva recreación de esas tragedias que, como la guerra, se repiten periódicamente. De ahí que Rulfo recurra a la resonancia del relato mítico para abordar el sentido trágico de nuestra historia, en estrecha relación con el imaginario del mexicano. Esta forma de construcción narrativa, Carlos Fuentes fue el primero en identificarla:

No sé si se ha advertido el uso sutil que Rulfo hace de los grandes mitos universales en *Pedro Páramo*. Su arte es tal, que la trasposición no es tal: la imaginación mítica renace en el suelo mexicano y cobra, por fortuna, un vuelo sin prestigio. Pero ese joven Telémaco que inicia la contra-odisea en busca de su padre perdido, ese arriero que lleva a Juan Preciado a la otra orilla, la muerta, de un río de polvo, esa voz de la madre y amante, Yocasta-Eurídice, que

conduce al hijo y amante, Edipo-Orfeo, por los caminos del infierno, esa pareja de hermanos edénicos y adánicos que duermen juntos en el lodo de la creación para iniciar otra vez la generación humana en el desierto de Comala, esas viejas virgilianas – Eduviges, Damiana, La Cuarraca–, fantasmas de fantasmas, fantasmas que contemplan sus propios fantasmas, esa Susana San Juan, Electra al revés, el propio Pedro Páramo, Ulises de piedra y barro... todo este trasfondo mítico permite a Juan Rulfo proyectar la ambigüedad humana de un cacique, sus mujeres, sus pistoleros y sus víctimas y, a través de ellos, incorporar la temática del campo y la revolución mexicanos a un contexto universal. (1976: 16)

Para Fuentes, la aparición de Rulfo dejó sin brillo la propuesta narrativa de Azuela. Desde la crudeza y desolación de los ambientes devastados por la muerte, en *Pedro Páramo* penetramos en la naturaleza compartida de la humanidad y en las debilidades que van forjando su temperamento.

También el tiempo tiene una consistencia mítica. Las horas discurren fragmentariamente, pierden su carácter lineal. El pasado subyace en la memoria actualizada a lo largo de un presente discontinuo. El tic-tac de Comala pretende emular el tiempo inasible de la eternidad. Paralelamente, la reinención de horizontes descriptivos, sin importar su vaguedad, proyecta una imagen reconocible detrás de una anécdota que ha funcionado como espacio de composición de la identidad mexicana. El amor, la soledad, el poder, el odio, la venganza, la muerte toman las tonalidades de las áridas tierras en las que habitan quienes han sido despojados de la esperanza, representaciones de algunas expectativas sociales que devinieron en desencanto.

En *Pedro Páramo* –a diferencia de *Los de abajo* o *Madero, el otro*– en el doble relato que se entrelaza en la factura de esta obra, más allá de los umbrales históricos perfilados en la trama como penumbras del pasado, pueden descifrarse las consecuencias de la violencia dejada por la Revolución

y la guerra cristera, estableciendo una relación sincrética con la disposición del plano mítico, al funcionar éste como telón de fondo para evidenciar los repetitivos vericuetos en los que cae la condición humana.

Por otro lado, mediante la organización de la heteroglosia de los habitantes de Comala y los marcados silencios del lugar, se va componiendo una sinfonía semántica que vuelve catalítica la irrupción del *mythos*.¹⁰ Este último otorga consistencia dramática al significado profundo de la obra, al enfatizar la confluencia de realidades en cada pasaje de la obra:

Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre; de su nostalgia, entre retazos de suspiros. Siempre vivió ella suspirando por Comala, por el retorno; pero jamás volvió. Ahora yo vengo en su lugar. Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver: “*Hay por allá, pasando el puerto de Los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche.*” Y su voz era secreta, casi apagada, como si hablara consigo misma... Mi madre.

— ¿Y a qué va usted a Comala, si se puede saber? —oí que me preguntaban.

— Voy a ver a mi padre —contesté.

— ¡Ah! —dijo él.

Y volvimos al silencio. (Rulfo, 1982: 8. Las cursivas pertenecen al original)

La construcción de sonidos y voces secretas da identidad narrativa a *Pedro Páramo*. Las palabras anuncian el estado inerte de las cosas, generando la impresión de que es en un silencio perplejo donde se sostiene la ambientación sonora de esta obra: las pisadas en el pueblo se escuchan huecas,

¹⁰ Concepto proveniente del teórico Paul Ricoeur que aparece en *Tiempo y narración*.

es posible oír el rítmico caer del agua sobre las tejas como parte de una inmensidad acústica, se escucha el galope solitario del caballo culposo de Miguel Páramo cuando éste ha muerto.

No obstante, aunque parezca contradictorio, el tratamiento del silencio en *Pedro Páramo* también está caracterizado por la composición de una serie de murmullos que se van concatenando en la obra, para dejarse oír como se escuchan las voces en un velatorio: a lo lejos, apagadas, pronunciadas en tonos bajos. En este sentido, las voces rulfianas hablan de muerte y revelación. Guardan secretos en su forma de aglutinarse, produciendo

un rumor parejo, sin ton ni son, parecido al que hace el viento contra las ramas de un árbol en la noche, cuando no se ven ni el árbol ni las ramas, pero se oye el murmurar. Así. [...] Comencé a sentir que se me acercaba y daba vueltas a mi alrededor aquel bisbiseo apretado como un enjambre, hasta que alcancé a distinguir unas palabras casi vacías de ruido: 'Ruega a Dios por nosotros'. Eso oí que me decían. (Rulfo, 1982: 77)

En *Pedro Páramo*, las voces están hechas de “hebras humanas” (13); delatan la presencia de la muerte. Como expresa Juan Villoro, la dimensión extracorporal de los personajes los vuelve seres anhelantes, expulsados del mundo de los hechos, revelando una parábola del despojo esencial, a partir de los espejismos en los que se proyectan los fantasmas de la obra. Por eso, continúa Villoro, el silencio en esta obra es omnipresente. Es un protagonista que no da respuesta a las preguntas de nadie.¹¹

¹¹ Conferencia “*Pedro Páramo*, de Juan Rulfo” dictada el 22 de junio de 2016 en el Colegio Nacional.

A través de la exposición del silencio en contraste con los murmullos, Rulfo establece una relación oblicua con la realidad, aunque –simultáneamente– esos barullos permiten la configuración de una cosmogonía nacional fundada en el lenguaje. La idea del vacío existencial es contrapuesta a las sonoridades de la ausencia, propiciando a su vez la consolidación de un espacio poético, repleto de significados escurridizos, de símbolos cambiantes.

Asimismo, el despliegue de analogías aparentemente contradictorias dota de sentido las pausas entre la serie de fragmentos que se van uniendo para dar consistencia espacial y temporal al mundo de los excluidos, de los que han quedado fuera de cualquier orden lineal. Al pensar respecto a los blancos que resaltan las divisiones en *Pedro Páramo*, Eduardo Antonio Parra (2011) apuntó –en relación con la forma narrativa de esta obra– la independencia semántica de los fragmentos. Desde este punto de vista los concibe como microrrelatos que integran la novela de un cuentista. Si partimos de esta idea, podemos apreciar cómo cada fragmento va quedando en suspenso y se precipita en la convergencia de varios secretos que cruzan las trayectorias de la obra, reactivando incesantemente sus contenidos en la forma.

Al margen de esto, Alfredo Pavón analiza cómo el manejo de la tensión y la manera de construir el espacio narrativo permite observar que *Pedro Páramo* es la suma de dos novelas cortas:

Una, la protagonizada por Juan Preciado, acunando historias y personajes de la otra, la dominada por la presencia de Pedro Páramo, que, ya en el contrapunto entre ambas, una de las estrategias elegidas para concretar la novela, no requirió casi nada de aquella, salvo los recuerdos de Dolores Preciado, que permiten reconstruir tanto los paisajes edénicos de la Comala en plenitud como el desafecto del cacique hacia madre e hijo. En cada una de estas novelas cortas,

se insertan historias subalternas, perfectamente ensambladas unas con otras y con la central, hasta crear ese maravilloso mural que es *Pedro Páramo*, donde cada personaje representa un extravío, una orfandad, una pérdida, un delirio, una locura, un amor perdido o imposible, un exilio, un exilio interior, una desgracia, una búsqueda inacabada, una felicidad fugaz, raíz de un sinnúmero de dolencias, en fin, algunas de las mil maneras de morir del mexicano. Ese afortunadísimo engarce de dos novelas cortas con sus ramificaciones diegéticas certeramente aglutinadas en torno a la historia principal de todo el texto: el desmesurado e inconcreto amor del cacique por Susana San Juan, dan intensidad de un cuento o minirrelato, en la condensación de una novela corta y los escasos momentos de la laxitud que cualquier otra novela llevaría a grados de sacralización. (2011: 153-154)

Al abordar las cualidades genéricas de *Pedro Páramo* tendríamos que destacar su imposibilidad de definirse como novela corta si tomamos en cuenta la enorme cantidad de personajes que deambulan por la historia; sin embargo, a favor de la argumentación de Pavón, es necesario contemplar su consistencia sombría, fantasmal e intermitente, y su función en el desarrollo de la obra. Muchos de ellos son sombras que acentúan el efecto de duplicación, a partir de su carácter simbólico. Por eso en esta novela corta varias historias son contadas dos veces, enfatizando el rumor como fuente de conocimiento. Así, los habitantes de Comala actúan como parte de los puentes narrativos que unen las dos historias centrales y su vaivén evanescente es precisamente el que atrapa el ritmo de la trama secreta, encerrada en las voces acalladas por un tiempo circular y en permanente agonía: el tiempo de la espera.

Los personajes de Rulfo desean un final, anhelan abandonar el purgatorio de su existencia, la detención en el vacío y el silencio. Pero algo permanentemente se lo impide. En la comprensión del más allá que viven resalta la nostalgia por Dios y su representación en la religión. Vagan

en el universo sincrético de creencias dogmáticas enriquecidas con dichos populares, cuya resonancia alcanza cierta profundidad ontológica: “El camino subía y bajaba: ‘*Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja*’” (8; las cursivas pertenecen al original); “cada suspiro es como un sorbo de vida del que uno se deshace” (56); “hay pueblos que saben de desdicha. Se les conoce con sorber un poco de su aire viejo y entumido, pobre y flaco como todo lo viejo. Éste es uno de esos pueblos” (106).

La duda es el hilo conductor en *Pedro Páramo*. Una duda estructural sobre todo lo que acontece. Una duda metafísica que pone en vilo incluso al sacerdote, que impotente ante su incredulidad, negocia con la devoción y sirve a las leyes de los hombres, conociendo que no hay ninguna salvación:

El padre Rentería se revolcaba en su cama sin poder dormir:

“Todo esto que sucede es por mi culpa –se dijo–. El temor de ofender a quienes me sostienen. Porque ésta es la verdad; ellos me dan mi mantenimiento. De los pobres no consigo nada; las oraciones no llenan el estómago. Así ha sido hasta ahora. Y éstas son las consecuencias. Mi culpa. He traicionado a aquellos que me quieren y que me han dado su fe y me buscan para que yo interceda por ellos para con Dios. ¿Pero qué han logrado con su fe? ¿La ganancia del cielo? ¿O la purificación de sus almas? Y para qué purifican su alma, si en el último momento... (40-41)

Los vínculos sobrepuestos a la trama favorecen la irrupción del secreto impronunciable en *Pedro Páramo*, sostenido en la realización polifónica del ámbito dialógico. No hay verdades absolutas en la tierra de los muertos, ni virtudes morales. Queda el rumor conjugado con el silencio para llegar a una comprensión efímera de la historia. Los murmullos gritan la dialogización de este espacio narrativo. Así, el secreto es sellado por el propio lenguaje, consolidando cada enunciado como expresión de la pluralidad de la vida;

así, la convergencia de conciencias se vuelve el centro de una multiplicidad que explora el mundo de la mano de un género que, en la prosa de la novela corta, convierte en revelación poética el fluir de la memoria histórica.

SILENCIO E INCERTIDUMBRE

Cuando Carlos Fuentes recibió el premio Rómulo Gallegos hizo una reflexión aún latente: “la literatura latinoamericana contemporánea ha consistido en darle voz a los silencios de nuestra historia, en contestar con la verdad a las mentiras de nuestra historia, en apropiarnos con palabras nuevas de un antiguo pasado que nos pertenece e invitarlo a sentarse a la mesa de un presente que sin él sería la del ayuno” (1977: s/p).

En *Los de abajo*, *Madero*, *el otro* y *Pedro Páramo* es notoria la aparición de sectores tonales que abren la composición dialógica, dando lugar a esa interacción semántica en la cual “se representa una contraposición de muchas conciencias no neutralizadas dialécticamente, no fundidas en la unidad de un espíritu en proceso de formación [...] En los límites de la novela los mundos de los héroes traban unas interrelaciones accidentales, pero éstas, como ya lo hemos dicho, no pueden ser reducidas a las relaciones de tesis, antítesis y síntesis” (Bajtín, 2003: 45).

Por ello, en las novelas cortas de la Revolución, tanto aquellas contemporáneas a la revuelta armada como las de finales del siglo xx y principios del xxi, el conflicto del escritor no está en la descripción de los hechos sino en averiguar cómo sus protagonistas atravesaron la línea entre la vida y la muerte. Este estado de ánimo se asienta en los personajes, mediante la abstracción de sus conciencias. En esto

es fundamental la forma de la novela corta, pues según apunta Cecilia Eudave:

La brevedad se instala como el espacio ideal para pasar de un presente que oprime a los personajes a un pasado cargado de recuerdos posibles o ilusorios con el fin de restablecer una memoria no sólo individual sino colectiva. Memoria que suele ser sinónimo de identidad, de reconocimiento. [...] Además, en la trama y el entramado que nos ofrece la novela breve, los personajes se adhieren a un proceso parcial que degrada o grada según sea el caso, desde el pasado fragmentario vivido, o desde el recuerdo propio o ajeno, a lo que yo llamo la perversión de la memoria para explicar el resultado del presente [...] Sería el caso de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo o *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco. Es así que la novela breve, precisamente por la escasez de redundancia sobre el tiempo, el espacio y el destino mismo de los personajes, logra aislarnos parcialmente del contexto inmediato de un todo abrumador, para entregarnos un intersticio por el que se filtra de manera más concreta, sin desvíos, sin complicaciones, una narración cargada de inmediatez [...]. en la novela breve es lo inusitado en la trama su acierto principal, ya que deja al lector la responsabilidad de completar el destino de esos personajes en tránsito. (2014: 339-340)

La novela corta se suma en esta vertiente a esa interacción entre historia y ficción, presente en la escritura de novelas, testimonios, crónicas, cartas, diarios, en fin, toda grafía con origen en un acontecimiento presumiblemente verdadero, la cual ha otorgado a nuestras letras capítulos interesantes, debido a esa posibilidad inherente a la literatura de hacer coincidir diferentes tiempos históricos en una comprensión estética de los sucesos que permanece atemporal, donde el silencio, conforme expresa Luis Villoro, es:

[...] *señal* de determinadas vivencias psíquicas, la reserva que distingue a un alma grave o recogida; el silencio manso que oculta una actitud humilde o el altivo silencio que anuncia orgullo y desprecio; el noble silencio de quien escucha y el silencio farisaico de quien juzga. En estos casos el silencio es índice de una actitud

espiritual o de un estado de ánimo y puede ofrecer una ventana abierta para el estudio de la intimidad ajena. Pertenece a un estilo de conducta, al modo como el hombre se muestra exteriormente, ante los demás o ante él mismo. Está emparentado con el gesto y la fisonomía. [...] nos interesa el silencio como componente de un lenguaje capaz de referir al interlocutor a cosas distintas de él mismo; nos interesa como elemento significativo. (2016: 62-63)

Pero también el tratamiento del silencio y el vacío al interior de la novela corta, como ha podido apreciarse, acentúa la repercusión anímica de la incertidumbre en tiempos complejos. Quizá por ello, hay un silencio que camina al lado del lenguaje, pero éste “no habla de un mundo vivido sino de un mundo representado” (57).

ESCRIBIR DESDE LA URGENCIA:
OPERACIÓN MASACRE DE RODOLFO WALSH

Según afirma Ricardo Piglia en *Teoría de la prosa*, “la perspectiva estilística se basa en un narrador que cuenta acontecimientos que están muy distanciados. En general, nunca narra los hechos mientras suceden. Los hechos ya han sucedido o están contados con muchos filtros y, por lo tanto, las posibilidades que tiene la prosa de construir los climas en los que sucede la situación son fundamentales para la intriga misma” (2019: 25). Desde este artificio se componen, conforme sugiere el escritor argentino, algunas de las novelas cortas, en cuyo eje el secreto cristaliza trama.

Como parte de este artilugio, consecuente no sólo con la novela corta, sino también con la narrativa detectivesca, el personaje siempre anda tras la indagación de un asunto. En este sentido, Piglia propone que la *nouvelle* “tiende a ser un relato en suspenso, no porque haya un crimen, sino por la transgresión a la que está ligado el secreto ya sea fuera de la ley o del orden social” (20). Pero ¿qué pasa cuando se trata de un crimen histórico que se espera sea revelado?

Durante la sublevación militar de Juan José Valle y Raúl Tanco, el 10 de junio de 1956, en Argentina tuvieron lugar veintisiete ejecuciones. Entre éstas, doce fueron de civiles apresados en medio de la confusión de ese nuevo cuartelazo en el que se sumergía el país, buscando la vuelta del peronismo tras su deposición.

Rodolfo Walsh recupera este telón de fondo en *Operación masacre*, obra publicada por vez primera en 1957, en la cual lleva a cabo la reconstrucción de lo sucedido, desde la

particularidad de los dramas individuales reunidos en esa tragedia social. Las contradicciones del fusilamiento ilegal son descritas con minuciosa fidelidad en esta pieza que ha sido revisada ampliamente en los últimos años como referente obligado de la llamada literatura de no ficción, así como respecto a sus nexos con la narrativa policial, quicios desde los cuales Walsh establece un compromiso personal con la necesidad de descubrir la verdad oculta, en uno de los acontecimientos que se desarrollaron en el marco de la Revolución Libertadora: la matanza en el basurero de José León Suárez, ordenada por el general Pedro Eugenio Aramburu.

Estas líneas buscan analizar cómo la hibridación¹ de los recursos estéticos provenientes de los discursos testimonial y policial empleados por Walsh en la escritura de *Operación masacre*, adquieren profundidad gracias a los elementos narrativos que ofrece la novela corta, en tanto género idóneo para construir una obra abierta, en múltiples sentidos, capaz de revelar las complejidades históricas y sociales de un suceso, a partir de la mirada comprometida de un autor y su fe en la relevancia de la literatura como resguardo en tiempos de incertidumbre.

ALGUNAS VARIACIONES EN ROJO

Operación masacre es –en principio– una obra inaugural del naciente periodismo de investigación latinoamericano, emprendido por Rodolfo Walsh en su natal Argentina. Su escritura provoca un quiebre en la trayectoria literaria del

¹ Con Néstor García Canclini, “entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (2003: s/p).

autor, quien responde en sus páginas a una responsabilidad individual con los derechos a la libertad de expresión y de libre tránsito, segados por el régimen del general Aramburu, específicamente tras el intento fallido de los generales Valle y Tanco para derrocarlo, agudizando las diferencias irreconciliables que enardecían el ánimo entre los diferentes grupos sociales de Argentina, luego de la violenta y brutal acción del ejército.

En este sentido, el prólogo de Walsh es clave para entender sus intenciones al escribir *Operación masacre* y los motivos que lo guiaron:

Tampoco olvido que, pegado a la persiana, oí morir a un conscripto en la calle y ese hombre no dijo: “Viva la patria” sino que dijo: “No me dejen solo, hijos de puta”.

Después no quiero recordar más, ni la voz del locutor en la madrugada anunciando que dieciocho civiles han sido ejecutados en Lanús, ni la ola de sangre que anega al país hasta la muerte de Valle. Tengo demasiado para una sola noche. Valle no me interesa. Perón no me interesa, la revolución no me interesa. ¿Puedo volver al ajedrez?

Puedo. Al ajedrez y a la literatura fantástica que leo, a los cuentos policiales que escribo, a la novela “seria” que planeo para dentro de algunos años, y a otras cosas que hago para ganarme la vida y que llamo periodismo, aunque no es periodismo. La violencia me ha salpicado las paredes, en las ventanas hay agujeros de balas, he visto un coche agujereado y adentro un hombre con los sesos al aire, pero es solamente el azar lo que me ha puesto eso ante los ojos. Pudo ocurrir a cien kilómetros, pudo ocurrir cuando yo no estaba.

Seis meses más tarde, una noche asfixiante de verano, frente a un vaso de cerveza, un hombre me dice:

— Hay un fusilado que vive.

No sé qué es lo que consigue atraerme en esa historia difusa, lejana, erizada de improbabilidades. No sé por qué pido hablar con ese hombre, por qué estoy hablando con Juan Carlos Livraga. (1971: 10-11)

Este inicio da la pauta para vincular al lector no sólo con lo que será narrado; desde la negativa del escritor a dejar ir esa historia que encierra el rostro agujerado de quien ha sobrevivido a una matanza colectiva, Walsh convoca al *alter ego* literario que lo acompañará en algunos de sus relatos policíacos²: el detective Laurenzi, acostumbrado a hacer suya la historia de un crimen que le cuentan y resolver su enigma a través de la deducción de lo improbable y usando la razón sistematizada al servicio del develamiento de una lógica alterada por su habilidad para entender lo ocurrido alrededor de un crimen, intentando pensar como lo haría el propio asesino.

Autor de géneros breves como la crónica, el reportaje, el teatro, el cuento y la novela corta, *Operación masacre* es el punto de partida que define el proceso seguido por Walsh en la adquisición de una personal voz narrativa, pues en esta obra comienza la fusión de una serie de influencias literarias que le permiten educar su olfato de sabueso, adquirido en la escuela narrativa de Arthur Conan Doyle, para –como Sherlock Holmes– dilucidar las pistas más complejas; una práctica cotidiana en el día a día de Walsh, incluso cuando no está ejerciendo el oficio de escritor.³

En 1953, Walsh publicó la antología *Diez cuentos policiales argentinos*,⁴ donde muestra algunas de las disyuntivas

² Los casos de este peculiar detective fueron publicados por Walsh en la revista *Vea y Lea* entre noviembre de 1956 y septiembre de 1961; se trata de un personaje que cobra vida durante el periodo de escritura y publicación de *Operación masacre* (1957). Estos relatos no se volvieron a editar hasta 1992, de manera póstuma, en la antología *La máquina del bien y del mal*.

³ Por ejemplo, es famosa la anécdota de que, durante su estancia en Cuba en los albores de la Revolución, Walsh descifró un mensaje en clave que contenía información secreta sobre un inminente ataque norteamericano a la isla.

⁴ Según Lafforge y Rivera, con la publicación del volumen *Diez cuentos policiales argentinos*, primera antología de este tipo de escritores nacionales, Walsh refería a Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Carares como los pioneros del género

involucradas en el reto de nacionalizar el género policial, en las que su propia obra quedaría inserta:

Si Jorge Luis Borges y Leonardo Castellani habían brindado respuestas verosímiles, no lograban sin embargo despegarse de las venerables sombras inglesas. La promoción posterior a esos maestros realiza un intento quizá más válido, con un mayor sabor de autenticidad. La figura del detective y el escenario de la acción constituyen dos nudos problemáticos sobre los que trabajan los integrantes de esa promoción. Walsh es uno de ellos y los cuentos protagonizados por el comisario Laurenzi son su mejor apuesta en tal sentido. (Lafforge y Rivera, 1995: 143)

Osvaldo Di Paolo señala que desde 1877, cuando apareció *La huella del crimen*, novela de Luis Varela, hasta la publicación de *Operación masacre* en 1957, en Argentina “el policial clásico se caracteriza porque el crimen es un misterio inexplicable en apariencia, los indicios superficiales señalan de manera errónea a un culpable, la solución es infalible e imprevisible y se llega a la verdad gracias a la observación rigurosa y metódica de un detective” (2011: 16).

Walsh modifica esas reglas narrativas y propone una forma de hilar los sucesos revolucionaria para el género, al volver personal el crimen que pretende resolver. Entonces el relato se duplica al establecer dos líneas paralelas en la construcción de la anécdota: la historia del crimen y la narración que va construyendo el detective sobre su método de averiguación y los vuelcos del caso.

con la aparición de *Seis problemas para don Isidro Parodi*, de 1946. Sin embargo, los críticos mencionan que desde esta selección, “Walsh –que parece adherirse de manera notoria a la clásica vertiente de la novela con enigma– remarca como valores destacables en ese libro: la ‘plausibilidad’ de sus argumentos; la ‘singularidad’ de su detective –extraña mezcla del Caballero Dupin, Monsieur Teste y el rastreador del *Facundo*” (1995: 11).

Asimismo, dispone en la constitución de *Operación masacre* otro efecto más de duplicación;⁵ nuestro autor recupera de la narrativa policial clásica un asunto que Tzvetan Todorov observa como medular en las novelas de enigma: la aparición de dos historias simultáneas, a través de las cuales una omite lo que ocurrió y la otra tensa la narración mediante una anécdota trivial que revela que algo más ha sucedido, sin expresarlo claramente. Estos ejes en los que se desarrolla la acción, propician una variante en el género policial: el despliegue del suspenso, a partir del cual se recupera el misterio en dos tiempos narrativos: pasado y presente; así, el lector está al pendiente de los dos niveles de la historia: lo que ocurrió antes y lo que está por acontecer. A lo anterior se suma la construcción del secreto al interior de la *nouvelle*. Como afirma Piglia, “el secreto no es un problema de interpretación de sentido, sino de la reconstrucción de lo que no está. Entender es volver a narrar” (2019: 17).

Desde la aparición de *Variaciones en rojo*, obra publicada también en 1953, Walsh muestra su predilección por la obra de Edgar Allan Poe. Auguste Dupin y su constante inclinación a cuestionar la lógica de la prensa y racionalizar lo que vagamente se sabe sobre un suceso hasta convertirlo en un problema intelectual, son el modelo detrás del detective Laurenzi y del yo poético al que da vida a partir del desdoblamiento literario. Así, en *Operación masacre*, se da una inversión del recurso, pues Walsh además comienza a actuar como el testigo que está obligado a comprometerse

⁵ Más adelante abordaré las características de *Operación masacre* desde la novela corta, pero es importante mencionar aquí, que el efecto de duplicación es un recurso notoriamente empleado en la constitución de esta forma narrativa.

con lo que sabe y propiciar un cambio en la situación fallida en la que se encuentra.

Para el detective de Poe es fundamental trascender el orden causal y sobreponerse a la conclusión lógica. Pero la lección más importante que deja el narrador norteamericano en la manera de escribir de Walsh está relacionada con el juego de roles incluidos en los intersticios de la anécdota. Como señala Ricardo Piglia, en esta estructura:

En más de un sentido el crítico es el investigador y el escritor es el criminal. Se podría pensar que la novela policial es la gran forma ficcional de la crítica literaria. O una utilización magistral por Edgar Poe de las posibilidades narrativas de la crítica. La representación paranoica del escritor como delincuente que borra sus huellas y cifra sus crímenes perseguido por el crítico, descifrador de enigmas. La primera escena del género en “Los crímenes de la rue Morgue” sucede en una librería donde Dupin y el narrador coinciden en la busca del mismo texto inhallable y extraño. Dupin es un gran lector, un hombre de letras, el modelo del crítico literario trasladado al mundo del delito. Dupin trabaja con el complot, la sospecha, la doble vida, la conspiración, el secreto: todas las representaciones alucinantes y persecutorias que el escritor se hace del mundo literario con sus rivales y sus cómplices, sus sociedades secretas y sus espías, con sus envidias, sus enemistades y sus robos. (2016: 10)

A través de dichas estrategias, reconocidas por Piglia, Poe recurre a la forma analítica para rastrear los vacíos de información que en la percepción de la realidad aparecen sin explicación y escribe sus relatos con base en noticias periódicas; esta forma de ficcionalización le permite atravesar los hechos no sólo sirviéndose de la deducción sino ubicando éstos en el mapa que le ofrece la realidad, recurso mediante el cual accede a los mecanismos narrativos que han sido retomados por la no ficción, sitio desde el que Walsh funda una manera de hacer literatura en América Latina.

La huella de Poe en la narrativa policial se transforma según los umbrales desde donde se cuenta la historia. De ahí que, por encima de las maneras de narrar un crimen, sea “común hablar de manera indistinta de novela policial, novela de detectives o novela negra, teniendo en cuenta que puede haber un policial sin detective [...] Un ‘policial’ no es puramente novela negra o novela problema, ya que en especial la primera también incorpora características definidas de la segunda” (Di Paolo, 2011: 20).

El tratamiento detectivesco de *Operación masacre* actualiza en la reconstrucción de un suceso enterrado en la historia de Argentina, los elementos que dan carácter a los relatos policiales de Poe: el personaje que emprende la investigación en la obra de Walsh parte de la intención de resolver el complot que propició una atrocidad cometida por el Estado; sospecha de las respuestas proporcionadas por las fuentes oficiales de información; recupera la doble vida de algunos de los ejecutados, que pudieron haber sido investigados de manera previa a su aprehensión, debido a sus filias ideológicas; y son delatadas las distintas conspiraciones que tuvieron lugar en Argentina por circunstancias políticas y económicas.

No obstante, el asunto cardinal para el incremento paulatino de la tensión narrativa radica en que el investigador está convencido de que, detrás de la serie de hechos que va descubriendo, se encierra un secreto de relevancia nacional. *Operación masacre* transita en los límites del policial negro porque la gravedad del conflicto está en el delito de Estado que se comete contra los civiles, fuera del marco de legalidad impuesto, incluso bajo las propias leyes castrenses. Lo anterior hace que la obra, además de detenerse en el crimen, como ocurre con la mayoría de las novelas negras

en Latinoamérica, exhiba el vínculo casi indisoluble que existe entre el poder y el mal. En estas constantes –que se han repetido y ofrecido variables temáticas y formales al interior del género policial, en los países que carecen de un sólido sistema de derecho– se ha consolidado la vertiente negra del relato de detectives. Y en el uso de estos recursos literarios, la obra de Walsh abre múltiples caminos.

Aunque dicha narrativa ha dejado atrás al detective nacido en el seno de la modernidad,⁶ es interesante retomar la observación de Walter Benjamin sobre la relevancia de este discurso en la novela policial, específicamente respecto a los relatos de Edgar Allan Poe y la manera en que Charles Baudelaire⁷ interpreta esta forma de expresión, como retrato del estado anímico provocado por la proliferación de las ciudades, en tanto espacios idóneos para el crimen, así como respecto a la irrupción de nuevas trayectorias narrativas:

Poe fue uno de los técnicos más grandes de la nueva literatura. Él ha sido el primero que, como advierte Valéry, intentó la narración científica, la cosmogonía moderna, la exposición de manifestaciones patológicas. Estos géneros tenían el valor de ejecuciones

⁶ En ese marco, el detective respondía a la pulsión positivista de resolver el crimen mediante el raciocinio, apoyado en las novedades científicas en boga, con la finalidad de castigar a los infractores del orden en las metódicas ciudades industrializadas.

⁷ Jacques Dubois se detiene en esta coincidencia, para advertir sobre lo moderno en los relatos clásicos de detectives y explicar cómo se quedan al margen de la vorágine constituida por las esferas marginales de las grandes urbes, situación que cambia en su variante negra: “Il est vrai que Baudelaire unissait sa modernité à l’animation urbaine, au mouvement des foules dans la cité. Quant au récit de détection dans sa version classique, il préfère les isolats (manoirs, résidences, pensions de famille) aux lieux de passage et aux carrefours citadins. Mais, à cet endroit on peut invoquer l’idéologie sécurisante du genre. Les espaces privés qu’il affectionne sont à prendre pour des refuges protégeant d’un chaos urbain qui, par l’entremise du coupable, se profile, menace, presse à la porte. Ce qui est encore manière de figurer la ville et de renvoyer à la fascination qu’exerce l’inquiétante métropole” (1992: 48).

exactas de un método para el que reclamaba vigencia general; en lo cual Baudelaire se pone por completo a su lado y escribe en el sentido de Poe: “no está lejos el tiempo en el que se comprenderá que toda literatura que se rehúse a marchar entre la ciencia y la filosofía es una literatura homicida y suicida”. Las historias de detectives, las más ricas en consecuencias, entre todas las asecuriones de Poe, pertenecen a un género literario que satisface al postulado baudelaireano. Su análisis constituye una parte del análisis de la propia obra de Baudelaire, sin perjuicio de que éste no escribiera ninguna historia semejante. *Les Fleurs du mal* conocen como *disiecta membra* y tres de sus elementos decisivos: la víctima y el lugar del hecho (*Une martyre*), el asesino (*Le vin de l'assassin*), la masa (*La crépuscule du soir*). Falta el cuarto, que permite al entendimiento penetrar esa atmósfera preñada de pasión. Baudelaire no ha escrito ninguna historia de detectives, porque la identificación con el detective le resultaba imposible a su estructura pulsional. El cálculo, el momento constructivo, caían en él del lado asocial. Y este a su vez total y enteramente del de la crueldad. Baudelaire fue un lector de Sade demasiado bueno para poder competir con Poe.

El contenido social originario de las historias detectivescas es la difuminación de las huellas de cada uno en la multitud de la gran ciudad. (1999: 58)

En la novela corta negra, lo social es medular. Probablemente a causa de las condiciones de subdesarrollo existentes en los territorios hispanoamericanos, el personaje-detective ya no espera revelar quién es el asesino y colaborar con el sistema de impartición de justicia, sino –en el mejor de los casos– intentar comprender qué está pasando y sobrevivir a la resolución del enigma, sabiendo que nada va a cambiar con su descubrimiento y no habrá una sanción para los verdaderos culpables.

En *Operación masacre*, desde la participación de un periodista que actúa como detective, se va describiendo la circunstancia en la cual quedan atrapados cada uno de los fusilados de la noche de junio de 1956. También se detalla la manera en que los sobrevivientes al atentado, fueron elaborando su muy particular interpretación de lo ocurrido, a partir de una narración que se organiza en función de obtener

una reconstrucción fiel de los hechos, en tanto sea posible. El investigador sabe que llevar a juicio a los poderosos es una utopía en la estructura jerárquica de Argentina, donde según el régimen en turno, es correcto o equivocado lo que se cree o se piensa. De ahí que, con esta novela corta se evidencie:

[...] la primera convergencia explícita entre el periodismo de investigación y la ficción literaria en la literatura de ese país. *Operación masacre* es un precedente de *A sangre fría* (1965) de Truman Capote (1924-1984), y constituye una narrativa que parte de un hecho real. [...] Esta ruptura con el policial clásico –donde se estructura la narración del crimen por medio de la lógica y la razón– constituye un elemento imprescindible para comprender su evolución hasta nuestros días. Se comienza a introducir elementos que reflejan la problemática social, política y económica de la Argentina, dando lugar a una nueva etapa evolutiva del género policiaco. (Di Paolo, 2011: 18)

En este contexto literario, no es extraño que la obra de Walsh –por la vanguardia que representó en las letras no sólo argentinas sino latinoamericanas– se haya convertido en un espacio para el análisis de otros discursos, cuya estrecha relación con un relato histórico–político ha ido avanzando hacia una forma de construcción narrativa que tematiza los crímenes del Estado, a partir de la lógica de un detective que intenta descifrar el relato de horror en el que se encuentran sumergidas algunas sociedades, sin tener conciencia clara de ello.

Con base en el modelo proporcionado por Walsh, periodistas, detectives, testigos, narradores escriben entonces para tratar de dar sentido a las otras verdades que encierran los acontecimientos informados en la prensa, datos ocultos que desde el siglo XIX, románticos como Poe, pensaban escondían los secretos de esa humanidad que la muerte pone

frente a nuestros ojos, a través de las preguntas que abre la expresión final que concentra un cadáver en tanto huella.

RODOLFO WALSH Y LA NOVELA CORTA TESTIMONIAL

Las obras literarias abren perspectivas de interpretación en el lector. Pero también significan desde el lugar y el tiempo en que son actualizadas por efecto de la lectura. Tras una serie de injusticias sociales que fueron haciendo que filosofías como la de Albert Camus y su *hombre rebelde* se convirtieran en el motor de algunos escritores, Rodolfo Walsh se negó a seguir volteando la mirada e ignorar los excesos de los distintos gobiernos argentinos y sus aniquilantes políticas económicas, las cuales –históricamente– habían privilegiado el orden social impuesto por las clases oligárquicas de Latinoamérica.

Más importante aún, en la Argentina que Walsh recupera en *Operación masacre* hay un reclamo por el derecho del pueblo a disentir, sin que por ello se deba pagar con la vida. Su anécdota se ubica en un momento en que el Estado reprime cualquier posibilidad de acceder a otras maneras de entender la sociedad. Sin embargo, es cuando la censura vuelve asfixiante el ambiente, que Walsh inicia su lucha a través de la literatura.

El contexto histórico de Argentina que aparece recreado en *Operación masacre* es extremadamente complicado. Juan Domingo Perón es un hito nacional. Sin pretender simplificar las situaciones que dieron lugar a la pugna que ha sesgado la política argentina alrededor de esta figura simbólica, es importante hacer algunas precisiones que permiten plantear ciertas circunstancias que favorecieron la repercusión de *Operación masacre* en su dimensión testimonial.

Tras su llegada al poder en 1946, Juan Domingo Perón congrega los intereses de los movimientos obreros, pero sus estrategias políticas siempre fueron contrastantes. Por otro lado, como contaba con una mayoría a su favor en el Congreso, confronta a la Suprema Corte de Justicia, la cual –desde su punto de vista– respondía a exigencias conservadoras; asimismo, limita la radio y la prensa a un papel que las restringía a la función de voceros oficialistas.

Estas acciones fueron matizadas por el proyecto social de la primera dama del presidente, quien a través de la Fundación Eva Perón, patrocinó distintas actividades culturales, artísticas y deportivas; Evita organizó campeonatos de fútbol, entregaba ininterrumpidamente alimentos a los pobres, construye escuelas y clínicas de asistencia social, y todas estas acciones fueron difundidas como parte de la retórica peronista que exaltaba el derecho al bienestar del pueblo. Esto permite al general reelegirse y asumir el 4 de junio de 1952 su segundo mandato presidencial. Evita muere unas semanas después, víctima de cáncer de útero y recibe sinceros homenajes como mito de las clases pobres, en un velorio multitudinario, significativo por el sentimiento de pérdida de muchísimos hombres y mujeres que la acompañaron a la *casa del obrero*, espacio que escogió para su último reposo.⁸

⁸ De hecho, tiempo después, Aramburu –ya siendo presidente– estuvo detrás del secuestro del cuerpo embalsamado de Eva Perón, en la Confederación del Trabajo, en tanto la veneración de la que era objeto el cadáver de la ex primera dama se pensaba resultaba nociva para dejar atrás el peronismo. Era una herida abierta para un sector activo de la población que todavía soñaba con lo que pudo haber sido y las promesas incumplidas de un movimiento que concentró las frustraciones sociales de un país.

Este episodio controversial de la historia argentina, Walsh lo aborda en uno de sus cuentos con factura más eficaz. “Esa mujer” narra lo sabido por las voces que especularon a lo largo de todo el territorio sobre qué había ocurrido con el cuerpo de aquella persona que no es enunciada por su nombre; Walsh evade la

En 1955 se concreta el golpe militar bajo la dirección del general Eduardo Lonardi, como resultado del debilitamiento de Perón, la recesión económica, la crisis de los salarios consecuente, las protestas sociales por las contradicciones de un gobierno que había generado expectativas positivas entre algunos sectores, pero sido fuertemente represivo con la disidencia.

Este sismo es aprovechado por la iglesia católica y algunos miembros del ejército, inconformes con la política social, económica y de comunicaciones del peronismo. El golpe de Estado impulsado por Lonardi se concreta el 16 de junio de 1955, cuando aviones de la armada bombardearon la Plaza de Mayo y la Casa Rosada con el propósito de derrocar al presidente Perón. En este intento fallaron los conspiradores Lonardi y Aramburu, pero tres meses después consiguieron su objetivo y fue depuesto el gobierno peronista. Un gobierno que, debemos decirlo, había sido extremadamente duro con sus opositores.⁹

La Revolución Libertadora trajo a Argentina un golpe a la inversa; ahora eran los antes perseguidos quienes ocupaban el poder y hostigaban cualquier rasgo de peronismo, a pesar de que en su discurso oficialmente proclamaron el

referencialidad directa y por la exaltación de la ausencia de lo no dicho, refuerza el significado de la figura de Evita en los contenidos peronistas.

⁹ Poco después, el poder presidencial fue ocupado por el general Aramburu. Dice María Estela Spinelli: “El rápido traspaso del poder a Pedro Eugenio Aramburu, cuya nominación había sido previamente acordada con los altos mandos de la Marina y la Aeronáutica, significó en el Ejército la hegemonía de los sectores partidarios de la desperonización a ultranza y el compromiso por parte del nuevo presidente de consensuar las decisiones con las Fuerzas Armadas. Significó también una mayor participación de los partidos antiperonistas en el diseño de las políticas y el ingreso de sus cuadros dirigentes a la función pública, que había sido uno de los reclamos insatisfechos por la gestión anterior. Así se ingresó en la etapa que el sector más radicalizado del antiperonismo y una significativa parte de la historiografía, basándose en el carácter protagónico otorgado a los partidos políticos antiperonistas, llamó ‘democrática’” (2005: 72).

surgimiento de un nuevo estado inclusivo. Argentina otra vez estaba dividida, entre los legitimadores del golpe y aquellos que anhelaban la vuelta de Perón al poder y eran asediados política y militarmente. Esa lucha entre los distintos sectores de Argentina, polarizados por la naturaleza de sus intereses, condenó a ese país a la permanente injerencia militar en sus gobiernos, durante la segunda mitad del siglo xx.

No obstante, es la legitimidad de algunas voces en contra de los excesos de las clases dominantes y las pugnas sociales, económicas, históricas, políticas y culturales abiertas por sus abusos en América Latina, lo que permite el estallido de un discurso testimonial, en el cual Rodolfo Walsh es un representante muy particular.¹⁰

Desmentir al otro en el poder es el germen del testimonio, pero también está en el centro de esta forma de discurso un complejo proceso de enunciación, donde el yo individual involucra simultáneamente un yo social. En el testimonio, la narración de una historia personal es espejo de una historia colectiva, esa que comparten los integrantes de un grupo oprimido. En este sentido, los discursos testimoniales son un albergue para la acumulación de relatos, donde su constante es la evocación acusatoria de un sistema social limitado por el sometimiento y el abandono.

¹⁰ Así lo señala John Beverly: “Un testimonio es una narración –usualmente, pero no obligatoriamente del tamaño de una novela o novela corta– contada en primera persona gramatical por un narrador que es la vez el protagonista (o el testigo) de su propio relato. Su unidad narrativa suele ser una ‘vida’ o vivencia particularmente significativa (situación laboral, militancia política, encarcelamiento, etc). La situación del narrador en el testimonio siempre involucra cierta urgencia o necesidad de comunicación que surge de una experiencia vivencial de represión, pobreza, explotación, marginalización, crimen, lucha. En la frase de René Jara, el testimonio es una ‘narración de urgencia’ que nace de esos espacios donde las estructuras de normalidad social comienzan a desmoronarse por una razón u otra” (1987: 157).

Operación masacre, al dar voz a los doce hombres que fueron condenados a muerte –en medio de acciones determinadas por la arbitrariedad militar, la cual permite averiguar después de asesinar a quienes considera disidentes del régimen– destaca que lo peor de la muerte, no es la desaparición física del cuerpo sino el silencio que viene después:

Así que una tarde tomamos el tren a José León Suárez, llevamos una cámara y un planito a lápiz que nos ha hecho Livraga, un minucioso plano de colectivero con las rutas y los pasos a nivel, una arboleda marcada y una (x), que es donde fue la cosa. Caminamos como ocho cuadras por un camino pavimentado, en el atardecer, divisamos esa alta y oscura hilera de eucaliptos que al ejecutor Rodríguez Moreno le pareció “un lugar adecuado al efecto”, o sea al efecto de tronarlos, y nos encontramos frente a un mar de latas y espejismos. No es el menor de esos espejismos la idea de que un lugar así no puede estar tan tranquilo, tan silencioso y olvidado bajo el sol que se va a poner, sin que nadie vigile la historia prisionera en la basura cortada por la falsa marea de metales muertos que brillan reflexivamente. Pero Enriqueta dice “Aquí fue” y se sienta en la tierra con naturalidad para que le saque una foto de picnic, porque en ese momento pasa por el camino un hombre alto y sombrío con un perro grande y sombrío. No sé por qué uno ve esas cosas. Pero aquí fue, y el relato de Livraga corre ahora con más fuerza, aquí el camino, allá la zanja y por todas partes el basural y la noche.

Al día siguiente vamos a ver al otro que se salvó, Miguel Ángel Giunta, que nos recibe con un portazo en las narices, no nos cree cuando le anunciamos que somos periodistas, nos pide credenciales que no tenemos, y no sé qué le decimos, a través de la mirilla, qué promesa de silencio, qué clave oculta, para que vaya abriendo la puerta de a poco, y vaya saliendo, cosa que le lleva como media hora, y hable, que le lleva mucho más.

Es matador escuchar a Giunta, porque uno tiene la sensación de estar viendo una película que, desde que se rodó aquella noche, gira y gira dentro de su cabeza, sin poder parar nunca. Están todos los detallitos, las caras, los focos, el campo, los menudos ruidos, el frío y el calor, la escapada entre las latas, y el olor a pólvora y a pánico, y uno piensa que cuando termine va a empezar de nuevo, como es seguro que empieza dentro de su cabeza ese continuado eterno, “Así me fusilaron”. Pero lo que más aflige es la ofensa que el hombre lleva adentro, cómo está lastimado por ese error que cometieron con él, que es un hombre decente y ni siquiera fue peronista,

“y todo el mundo le puede decir quién soy yo”. Aunque eso ya no es seguro, porque hay dos Giuntas, éste que habla torrencialmente mientras se pasa la gran película, y otro que a veces se distrae y consigue sonreír y hacer un chiste como antes. (Walsh, 1971: 13-14)

“La ofensa que el hombre lleva dentro” es la injusticia que se ha cometido contra el pueblo argentino. Así lo asume Walsh desde el instante que decide ir hasta la raíz de esa estremecedora historia, a la que tiene acceso por una casualidad y que modifica para siempre su manera de entender la literatura y el ejercicio periodístico.

En *Operación masacre*, la acción testimonial se establece a partir de un relato que es armado con base en la óptica de un testigo que va descubriendo los cabos sueltos en doce casos de injusticia que condensan la tragedia a la que arrastran las dictaduras militares. Tal estructura narrativa provoca la participación activa del lector, pues éste se va enterando junto con el narrador de lo sucedido; así también, el periodista se convierte en testigo de la historia que irá contando.

Pese a que es notorio el arte en la escritura de Walsh, su testimonio no privilegia la dimensión estética: resalta el conflicto social que está viviendo Argentina. El periodista describe, a la par de su narración sobre lo acontecido a “los otros”, su experiencia como habitante de la dictadura y sus ganas de seguir sin involucrarse en inacabables pugnas políticas, hasta que se vuelve imposible mantener su voto de silencio.

Al confesarse, Walsh consigue un encuentro emocional con su lector, al cual permite por lo menos cuestionarse sobre la legitimidad de los regímenes que lo han gobernado y su papel en tanto ciudadano, que todos deberían ejercer frente a la impunidad de los sistemas totalitarios.

Conforme puede observarse en la mayoría de los testimonios,¹¹ en *Operación masacre* hay un transcriptor del relato de los sobrevivientes de la matanza de José León Suárez –el periodista– pero la forma en que constituye su narración encierra una pluralidad de contenidos, gracias a que Walsh cuenta este acontecimiento a través de una polifonía de voces.

Según sucede en *Operación masacre*, las narraciones testimoniales parten de un hecho verificable. No sólo eso: se trata de una situación que fue acallada y debe ser difundida, de preferencia, mediáticamente. El testigo narra lo que está pasando como ejercicio de liberación y con la intención de mover las conciencias de una sociedad. Quizá por ello, apunta Graciela Foglia:

Operación masacre será escrita y reescrita, a lo largo de quince años: serán modificados prólogos y epílogos; serán agregadas algunas partes, desechadas otras; el narrador ensayará diferentes lugares desde donde relatar los hechos, en busca de comprender la violencia desatada aquella noche del 9 de junio de 1956. Pero la respuesta no llegará; hay una estructura básica de *Operación masacre* que nunca cambiará, que permanecerá la misma como testigo de que algo se quebró para siempre. Ambas características –la búsqueda de sentido y la posibilidad de retornar a un estado de armonía– hacen que *Operación masacre* pueda ser leída como novela de testimonio: testimonio, porque su universo es el de la vida nula; novela porque ese universo impone la necesidad de buscar el sentido de la vida.¹²

El testigo que se vuelve protagonista y a su vez el protagonista que es testigo, establece un juego de dobles al interior de *Operación masacre* perfectamente desarrollado por

¹¹ Renato Prada Oropeza en *El discurso-testimonio y otros ensayos* realiza un profundo estudio de las cualidades de este tipo de relato, muchas de las cuales retomo como punto de partida para la discusión de este apartado.

¹² “*Operación masacre: Rehacer y resistir*”. Trabajo presentado en el Encuentro Anual del New England Council of Latin American Studies, Massachusetts, 1997.

Walsh en la construcción múltiple de su narrador, el cual será simultáneamente: personaje-testigo-hacedor de la resistencia-detective de crímenes de estado y –eventualmente, como ocurre con nuestro autor– víctima mortal.

Esta forma de construcción testimonial, que años después Truman Capote refiere como *non fiction*, propicia una nueva forma de arte “en la que interactúan tres elementos cruciales: (1) la intemporalidad del tema, (2) lo desconocido del escenario; y (3) el largo reparto de personajes que permiten contar la historia desde una variedad de puntos de vista” (Hollowell, 1979: 87), los cuales dan la pauta para reescribir cualquier acontecimiento contemporáneo. Es importante mencionar que el antecedente del escritor norteamericano en la inclusión de estos recursos narrativos en su obra fue precisamente Rodolfo Walsh. Por eso, pese a que la novela corta normalmente funciona con pocos personajes, la recuperación de voces en *Operación masacre* está mediatizada por la narración del periodista-investigador, consiguiendo que –pese a la dispersión de perspectivas– se condense el discurso principal en las formas de narrar una averiguación, de narrar la incertidumbre sobre lo acontecido.

OPERACIÓN MASACRE:

UNA OBRA PARA PROLONGAR LA INCERTIDUMBRE

Adriana Bocchino junto con Romina García y Emiliana Mercère proponen un acercamiento a los distintos géneros discursivos que aparecen como eje de referencia en *Operación masacre*, para concluir que es absurdo intentar hacer una separación genérica de esta obra. Sin embargo, no observan que la movilidad interna del relato y su versatilidad sisté-

mica responden a una construcción de amplio espectro, semejante a la ofrecida por la novela corta en tanto estructura discursiva.

No obstante, en su propuesta de análisis hay una observación valiosa sobre cómo las teorías literarias vinculadas con la desaparición del autor persona y la moda filosófica que se instauró en gran parte de América Latina –consecuente con los aportes de la semiótica al estudio textual– provocaron que el análisis de la obra de Walsh obviara su figura de escritor-testigo, medular en los dos niveles que revisan al interior de *Operación masacre*: el relato detectivesco y la reconstrucción testimonial.

Tal punto de partida da pie a una idea esencial para el análisis de *Operación masacre* como novela corta, donde se fusionan dos tipos de narración. Dice Bocchino:

En este sentido, y desde el inicio, me pareció un despropósito separar la producción de escritura walshiana según los diferentes géneros y a partir de allí emitir juicios de valor contraponiendo mayores o menores destrezas: en verdad, la figura de autor o, por lo menos, la remitencia a un autor, especialmente en el caso de Rodolfo Walsh, resulta una marca de condensación demasiado fuerte como para pensar en este tipo de cortes o, peor todavía, como para pensar esa escritura desde la propuesta teórica de la muerte del autor. La escritura de Rodolfo Walsh es el mejor ejemplo que desafía abiertamente la división de los géneros y el borramiento de una figura de autor. Este autor hizo de la escritura un continuo cuyo objetivo básico –comunicar, pasar información, entretener– busca su forma (y no a la inversa) y donde el señor Rodolfo Walsh se jugó entero. (2004: 9)

Desde *Variaciones en rojo*, donde Walsh reúne tres novelas cortas previas a *Operación masacre*, nuestro autor opta por esta forma de escritura que concreta la tematización de un crimen con su repercusión social, a través de un género intermedio entre el cuento y la novela. Hay una explica-

ción aparentemente sencilla para ello: la tensión narrativa en la novela corta está estrechamente vinculada con la noción de suspenso y con la exposición de un secreto, dos elementos centrales en los relatos de detectives.

De hecho, la frase “hay un fusilado que vive”, desencadenante de la investigación periodística emprendida por Walsh, convoca además la visión fantasmagórica de uno que se supone muerto y ya no es tal. Esa imagen difusa del que vuelve a estar vivo introduce al lector en el quicio de la narración y lo contagia de la curiosidad suficiente para continuar la lectura.

“Hay un fusilado que vive” no sólo es el resorte narrativo elegido por Walsh para generar oscilación respecto a lo contado y proponer una búsqueda interactiva de lo sucedido al lado de sus lectores, la vaguedad del dato conlleva la apertura de algunas preguntas casi de manera inconsciente: ¿Por qué ese hombre fue fusilado? ¿Qué intereses representa? ¿Cómo sobrevivió? ¿Cuál es la historia oculta de aquel suceso tétrico que delata la sola evocación física del espectro de alguien que debería estar muerto? Para contar lo anterior, con el cuidado de su maestro Dupin, Walsh divide su narración en tres apartados: “Las personas”, “Los hechos” y “Las evidencias”.

A partir de esta distribución narrativa, Walsh va recuperando las noticias que proporcionan los testigos, así como una serie de informaciones difusas que el escritor va hilando en una pieza a su vez dividida en infinidad de fragmentos. La oscilación entre las versiones de los testigos da fuerza a *Operación masacre* en tanto novela corta, pues se sostiene en una ambigüedad secuencial que sabemos –desde el prólogo– no será resuelta.

Por el contrario, con base en esa oscilación narrativa, el relato va condensando las distintas perspectivas sobre un mismo suceso y el ánimo de incertidumbre sobre los rumbos históricos y sociales de Argentina. Mediante esta estructura, la voz del periodista –que actúa como testigo de su propio relato y fusiona en su enunciación la suma de varios testimonios– va cobrando sentido, precisamente a través de los bemoles que la propia narración va exhibiendo; muchos de éstos toman la forma de los diversos espejismos que cohabitan en la espiral de vaguedades, en la cual giran los recuerdos de los sobrevivientes.

La figura del doble, tan representativa de la novela corta, en *Operación masacre* aparece en dos niveles distintos de funcionamiento. Por una parte, está el doble de su persona que representan los fusilados, pues se vuelven una voz que habla desde el sí y al mismo tiempo la enunciación de un personaje que debió morir y consigue salir de esa condición para contar su historia.

Por otro lado, al no poder regresar a su cotidianidad por su condición de testigos, los sobrevivientes de *Operación masacre* se convierten en el doble de quien deberían ser; como el propio Walsh acosado por el régimen y muchos de los personajes que se vuelven perseguidos políticos de un sistema autoritario; la disidencia obliga a desdoblar otra manera de habitar la vida y a crear deliberada o inconscientemente un doble de ti, que cubra las exigencias y precauciones de desaparición voluntaria, necesaria en estos contextos para superar los tiempos de crisis.

Pero también están el testigo que se vuelve protagonista y el protagonista que es testigo. Es así como desde un yo autoral, el personaje-narrador se desdobla una y otra vez para volver suyas las palabras de los otros. En *Operación*

masacre, la interacción de los dobles –tanto del narrador como de los otros testigos que cuentan su relato– van incentivando un efecto de duplicación que incrementa la articulación del suspenso, mantiene el vilo y despierta la sensación de incertidumbre que marca el ritmo de una anécdota aparentemente sin armado fijo.

De este modo, se abre la interpretación de una historia cuya matriz tensional está fundada en una suma de ambigüedades, capaz de destilar el relato mediante el establecimiento de distintos puntos de fuga para la comprensión del secreto histórico que guarda, alrededor del cual giran el complot y la sospecha, con los que el lector entra en relación dinámica. En esta configuración discursiva “el secreto funciona como elemento de la intriga. Es un elemento que está asociado con los problemas básicos de la intriga y de la trama, del *plot*, es decir, de la motivación y de la causalidad, que son las principales cuestiones para un narrador” (Piglia, 2019: 23).

Walsh desentraña la historia detrás de *Operación masacre*, a través del reconocimiento de las personas. Así, proporciona instantáneas de los momentos previos a la captura que lleva a los fusilados al paredón. A partir de las distintas entrevistas que realiza a los familiares de las víctimas, el escritor describe detenidamente los pequeños detalles que conformaban las vidas de cada uno de los ajusticiados, así como las imprecisiones que logra detectar en su narración. Sin embargo, la habilidad literaria de Walsh resalta cuando consigue, con cada fotografía de los fusilados, proporcionar paralelamente rastros de las distintas sociedades que congrega Argentina. En este sentido, la descripción de las personas también tiene la intención de mostrar los microcosmos que representa cada uno de estos hombres que fueron apriisionados sin ninguna justificación.

En la novela corta, la ambivalencia como estrategia narrativa, se sostiene hasta el final de la anécdota e incluso se prolonga como oscilación reiterada en los marcos dispuestos para la interpretación de este género literario. *Operación masacre* –por la hibridación en su forma y sus antecedentes narrativos– se detiene en rastrear y analizar críticamente las pruebas que el personaje-testigo ha obtenido para validar aquellas circunstancias que retoma en el apartado dedicado a la reelaboración de los hechos y en el segmento donde aborda las evidencias, con la aceptación tácita de que –aun concluida la investigación– prevalecerá la incertidumbre sobre lo acontecido.

Por ello, ni la recuperación de los hechos ni las evidencias, acaban con el ambiente de vaguedad de esta novela corta. El desconocimiento de lo ocurrido –pues ninguno de los distintos testigos que entrevista Walsh tienen una idea clara de lo que sucedió– provoca la percepción en el lector de estar involucrado en la reconstrucción de un relato de terror propiciado por el azar y la mala fortuna. Así, las evidencias, en lugar de traer certezas, incrementan el efecto de vacío, primero de información y después de un estado de derecho que permita el sostén de las garantías individuales de los ciudadanos.

Operación masacre abre una denuncia que, más allá de la lógica militar que obliga a las ciudades al orden del cuartelazo, exhibe cómo los fusilamientos de León Sánchez fueron ilegales, en tanto la sentencia de muerte para los disidentes se expresó antes de que se difundiera radiofónicamente la disposición nacional que hubiese permitido dichas ejecuciones, bajo el amparo de la ley marcial. Este elemento provoca un nuevo vuelco del relato, encaminado a la inacabada resolución de los cabos sueltos de una narra-

ción que se prolonga más allá de las páginas que la alojan y sigue siendo paradigma de las fantasmagóricas historias de desaparición forzada y asesinato no contadas de Argentina.

Como he mencionado anteriormente, el vínculo entre cada una de las características de la novela corta como género de la incertidumbre adquiere potencia en *Operación masacre*, a través de su conjunción con los recursos narrativos del policial y el testimonio. Más allá del contexto que narra y la repercusión política e histórica que tuvo como discurso simbólico, la proliferación de interpretaciones alrededor de esta obra se debe a que su factura como novela corta, al deliberadamente dejar espacios abiertos a la interpretación, permite su revisión bajo distintas lupas. Es como si en *Operación masacre* los elementos pudieran acomodarse de diferente modo y armar permanentemente un nuevo rompecabezas, que comparte rasgos con otros diseños posibles utilizando las mismas piezas, pero dando lugar a imágenes que pueden ser comprendidas desde distintos espacios, en un ejercicio infinito de recomposición narrativa.

CODA

Años después de su publicación, *Operación masacre* fue retomada como manifiesto de lucha por la agrupación Montoneros, la cual impulsó el regreso de Juan Domingo Perón a la presidencia de Argentina. Eso le dio vida extraliteraria a esta novela corta. Sin embargo, quedaban muchos años de sangre en el país, en los que Walsh continuó fusionando el periodismo con el testimonio y la estructura policial, en otras novelas cortas como *¿Quién mató a Rosendo?* (1963) y *Caso Satanowsky* (1973).

En la esquina de las calles San Juan y Entre Ríos de Buenos Aires hay una placa que actúa como memoria histórica de uno de los asesinatos cometidos por la Junta Militar más recordado. En ese lugar, el 25 de marzo de 1977 fue interceptado Rodolfo Walsh cuando llevaba consigo algunas palabras que firmaron su sentencia de muerte, pues descifraban las causas y los efectos del nuevo régimen de horror en que se desangraba la Argentina, ahora bajo la tutela de Rafael Videla. Con la “Carta abierta a la Junta Militar”, Rodolfo Walsh propone nuevas líneas de investigación para quien pretenda continuar su batalla. Con esta obra autobiográfica, el escritor una vez más logra conjugar la concreción de un crimen emulado por el yo poético, con las necesidades de un grupo en situación de urgencia.

JAZZ, RITORNELO Y ABSTRACCIÓN EN LA COMPOSICIÓN DE UNA NOVELA CORTA

En 1959, cuatro discos cambiaron la historia del jazz: *Kind of Blue* de Miles Davis, *Time Out* de Dave Brubeck, *Mingus Ah Um* de Charles Mingus y *The Shape of Jazz to Come* de Ornette Coleman. Ofrecían una música distinta, sostenida en una profundidad elocuente y en la dislocación continua del tiempo, prologando la permanente transformación del jazz al seguir un camino abierto poco tiempo atrás, dirigido a averiguar musicalmente las distintas trayectorias convergentes en el desarrollo interior de un tema, con base en el diálogo íntimo de pocos instrumentos integrados en una línea definida por la irrupción de vuelcos sorprendidos, a partir de las variaciones producidas en torno a una base musical fundada en esa capacidad del sonido para alcanzar armonías extremas, como parte de un lenguaje sonoro diferenciado por su propia forma inaprensible. Dichas producciones discográficas del *hard bop*, representaban la continuidad de la experimentación iniciada en los años cuarenta, con el emergente *Be bop* y su propuesta de llevar la búsqueda jazzística de las *big band* a la cadencia del registro personal del instrumento, en comunión con la subjetividad creadora del artista.

Pero ese fabuloso 1959 –cuando el jazz se posiciona como indagación alrededor de las posibilidades de aprehensión de un sonido casi primitivo y orgánico, acudiendo al fraseo rápido y cortante de los rasgos melódicos del *swing* para emular la idea del caos existencial como síntoma de una época definida por la disolución de las certezas– fue también un gran año para la novela corta, debido a la aparición

de *El perseguidor* de Julio Cortázar, una obra donde partiendo del jazz se ejecuta una composición dialógica entre esos buscadores permanentes del sonido que fueron el saxofonista Charlie Parker y el escritor argentino, quien declara respecto a su manera de enfrentar la escritura:

La música en general y el jazz en particular es una especie de presencia continua [...] mi trabajo de escritor se da de una manera en donde hay una especie de ritmo, que no tiene nada que ver con la rima y con aliteraciones; es una especie de latido, de *swing* –como dicen los hombres del jazz– una especie de ritmo que si no está en lo que yo hago es para mí la prueba de que no sirve y hay que tirarlo y volver hasta finalmente conseguirlo. (Soler, 1976: s/p)

El jazz tiene el propósito de hacer que el sonido flote. El ritmo vertiginoso de una identidad amarrada a la improvisación obliga a experimentar con una plataforma tonal –donde el primer pensamiento siempre es la obertura de su producción armónica– dando lugar a una forma de expresión por la cual la música simplemente sucede. En este sentido, como ocurre con la prosa de Cortázar, es durante el acto de asumir una actitud jazzística en la disposición semántica de las imágenes, que se van revelando las respuestas musicales como parte de un proceso creativo y dialógico entre los elementos seleccionados para el desenvolvimiento de la obra.

En el jazz siempre hay un proceso de transformación; también ocurre así en la novela corta. En estas dos expresiones, la fusión de forma y contenido está sujeta a una construcción de motivos por estratos sucesivos acumulados, que reclaman “no sólo la acción sino también la reacción” (Shklovski, 1978: 128), donde la falta de coincidencia entre ambas provoca una edificación circular, cuya estructura

figurada en anillos exhibe la idea conductora de una existencia doble (138) en cada segmento semántico; así, como en el jazz el sonido se va regenerando en una sucesión de recursos reiterativos puestos en fuga, en la novela corta el “objeto se duplica y triplica gracias a sus proyecciones y oposiciones” (138).

Hay una idea brumosa en las ejecuciones del jazz y la novela corta, donde la incertidumbre se balancea al ritmo de la particular estructura que comparten. La línea melódica de ambas es impredecible, cambiante, casi secreta; los escuchas y lectores generalmente no saben hacia dónde irá el desarrollo del tema. Podrían moverse en espirales consecutivas siguiendo un motivo bien definido o ampliar las sutiles variaciones de un asunto que se repite sucesivamente casi de manera inaprensible.

El jazz y la novela corta convocan lo confesional y la intimidad. Generan un espacio privado para la emergencia de voces encontradas en la brevedad de una enunciación congruente con los vericuetos de la subjetividad. Por ello, se guarda una incesante interrogación en las entrañas de estas dos manifestaciones, cómplice con un juego de bifurcaciones, donde es indispensable prefigurar la estrategia de riesgo en la composición de sentido, pues éste se inserta en la ambigua combinación de orden y desorganización equivalente a la comprensión del mundo en tiempos difíciles. De ahí que, sobre el vínculo entre el jazz, la novela corta y la incertidumbre, vayan las siguientes líneas dedicadas al arte de Julio Cortázar y su privilegiada escritura en contrapunto.

JULIO CORTÁZAR: EL PERSEGUIDOR DE IMÁGENES

El volumen *Las armas secretas*, en el cual se publica por vez primera la novela corta *El perseguidor*, cierra –según la apreciación de la crítica–¹ un periodo de producción del autor, para dirigirse hacia otra concepción de la literatura donde la experimentación fluye como las notas producidas por un saxofón en medio de la improvisación jazzística. Aquí, nuestro autor empieza su exploración narrativa alrededor de algunos de los recursos definitorios de su obra, como la apropiación de París, en tanto ciudad protagónica de su literatura.

El escritor argentino había llegado a Francia en 1951. En ese encuentro consigo mismo puesto en perspectiva, percibe la oportunidad para encontrar una voz propia, inconfundible, que no se pareciera a nada escrito pero que a su vez revalorara la tradición; mejor aún, que inventara una nueva forma de escritura. Cortázar observa un territorio en ese momento todavía desconocido, para mirar desde otro lugar el flujo de la historia que, en las imágenes de la posguerra europea, permitía –de frente a los hallazgos científicos de la época– problematizar el lado oscuro de la modernidad occidental. Fue quizá el reflejo de la Segunda Guerra Mundial, aún palpable en el ambiente, de lo perdido a nivel anímico, que el esplendor de París con el que se han fascinado los artistas, desde su nota más triste, impulsaba el surgimiento de una expresión original, al

¹ Como señala Miguel Herráez, entre otros, es notorio cómo hacia la mitad de la década de los cincuenta del siglo xx, hay una transformación en la escritura de Cortázar, quien gradualmente va dejando atrás los derroteros de la literatura fantástica para dar cabida al tipo de expresión que aparece de inicio en *El perseguidor* y después correrá a rienda suelta en obras como *Rayuela*, a tal grado que a la primera se le suele llamar *la Rayuelita*.

poner al escritor argentino frente al espejo de sí mismo, enfrentando un ejercicio espontáneo de autocomprensión. Como parte de este compromiso creativo, la novela corta se convierte en un laboratorio donde se fragua la transformación de la prosa cortaziana.

El perseguidor cuenta el proceso de escritura de la biografía de Johnny Carter, nombre que –como ha señalado Jaume Peris Blanes– además de aludir al jazzista en el que está inspirado su protagonista, Charlie Parker, a partir de la conversión de las letras capitulares C / P por J / C sugiere la superposición de personajes y la inserción del *alter ego* de Julio Cortázar (2012: 255).

Se trata de un relato donde, como ocurre en infinidad de novelas cortas, la función del doble provoca en el lector la sensación de estar frente a un juego de reflejos permanente y ensimismado, cuyos escapes están sostenidos por tres vértices en los que Cortázar parece ubicar las fugas espacio-temporales hacia otro orden: el jazz, el metro y las caminatas por París. A través de los recorridos de Johnny Carter por esta ciudad, en la confusa recuperación de su mirada por los diferentes París reunidos en una ciudad, en el diálogo con Bruno –quien representa una forma distinta de entender el mundo, acaso más racionalizada– nuestro autor muestra el asombro existencial frente a la guerra, mediante la recuperación de esos lugares convertidos en urnas tras los bombardeos bélicos y que esconden las cenizas de la locura expansionista. Entonces –disimuladamente– en *El perseguidor*, Cortázar reactiva la estrategia compositiva de Franz Kafka, donde “la línea de fuga creadora arrastra consigo toda la política, toda la economía, toda la burocracia y la jurisdicción: las chupa, como el

vampiro, para obligarlas a emitir sonidos aún desconocidos” (Deleuze y Guattari, 2004: 63).

El escritor argentino era un agudo lector de filosofía y ciencia. Tenía una afinidad particular con el pensamiento de Nietzsche y su manera de entender la tragedia como el encuentro entre lo apolíneo y lo dionisiaco.² La inclusión de este contorno en su obra puede observarse en su capacidad para fracturar continuamente el espacio narrativo y hacer crecer el ámbito de indeterminación donde se desarrolla el sentido profundo de la obra.

También capturaron la atención cortaziana la declaración científica de la inexistencia del tiempo y la noción del espacio como dimensión que se extiende ininterrumpidamente. Se fascinó con el conocimiento de que el tiempo está sujeto a la velocidad con la cual se mueve el observador y entendió que estos descubrimientos sobre el comportamiento del cosmos también modificaban la percepción de la realidad y, en consecuencia, de la ficción.

El relativismo filosófico impulsado por Nietzsche iba de la mano de esa transformación de la identidad del universo. De hecho, la aparición de una relatividad sin dios –que nos enseñó a aprehender la realidad fragmentariamente– también aparece en la confección de las obras posteriores al periodo de escritura de *El perseguidor*.

Nuestro autor fue un lector interesado no sólo en la literatura europea y latinoamericana, sino también en ese

² La recuperación del pensamiento de Nietzsche en la obra de Cortázar, específicamente lo expuesto en *El nacimiento de la tragedia* y *Gaya ciencia*, puede apreciarse especialmente en el peso filosófico que se otorga a la caminata en *El perseguidor* y *Rayuela*. Sin embargo, para profundizar en la influencia de Nietzsche en el pensamiento de Cortázar es interesante el artículo de Héctor Fernández Cubillos, “La crítica de Nietzsche contra Occidente en *Rayuela* de Julio Cortázar”, donde se aborda puntillosamente la interpretación que hace el escritor argentino del filósofo alemán.

movimiento filosófico y conceptual que comenzaba a abrirse camino a través de las conversaciones entre los intelectuales que vivían en París, cuando se discutían algunos aspectos relacionados con lo que hoy conocemos como el estructuralismo francés. Paralelamente, según señala Sergio Witto:

Cortázar se aproxima críticamente a la duda metódica en tanto que ésta se apoya finalmente en una certeza irrefutable: la referencia al yo pensante; mantiene una cierta distancia, con Heidegger, en torno a la cuestión del humanismo [...] Y sin embargo, la literatura de Cortázar continúa el derrotero abierto por la modernidad tardía de Marx, Nietzsche y Freud en tanto que los cuestionamientos alcanzan inexorablemente al sujeto. La conciencia deja de ser transparente al sentido, ésta deviene estructura cuyo develamiento produce indeterminación y pérdida de la soberanía trascendental. (s. p.)

Como parte de este vaivén, Cortázar pensaba recurrentemente en las palabras de Nietzsche. De ahí que el protagonista de *El perseguidor* encarne a ese hombre que, como apunta Héctor Fernández, “busca salir de los laberintos de la razón para reencontrarse con la vida de una forma más directa” (2008: 102). Desde este punto de partida, la obra se vuelve un espacio de descubrimiento, en el cual –como plantea Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, parafraseando a Lessing– es más interesante “la búsqueda de la verdad que la verdad misma” (127). Con base en esta forma de exploración, el relativismo filosófico impulsado por el pensador alemán encierra el germen de la revolución intelectual que tuvo lugar durante la primera mitad del siglo xx, cuando la variación se constituye así en la materia que va y viene a lo largo de la producción del conocimiento, disponiendo imágenes difusas de un mundo que ya se sabe inabarcable en su totalidad.

JAZZ Y NOVELA CORTA: TRADUCIR UN MUNDO DE INCERTIDUMBRES

En *El perseguidor* se condensa el vínculo casi primitivo entre el individuo y el espacio, al ir rasgando inagotablemente el sentido de realidad del relato, para construir en sus grietas otro orden al interior de la ficción, pero de manera distinta a como se desarrollaba el rumbo de los relatos fantásticos que dieron identidad narrativa a gran parte de la obra de Cortázar.

Esta novela corta, al vulnerar continuamente el espacio narrativo y modificar de manera ininterrumpida el ritmo, fortalece la indeterminación de la obra. Desde esta particularidad, Cortázar propicia la interacción entre el jazz como tema y su repercusión como andamiaje estructural de la obra, mediante un propositivo diálogo en contrapunto, perfilado en motivos que se repiten, a veces de manera tácita, otras como efecto de duplicación de un planteamiento previo. Cito *in extenso*:

Y entonces ha entrado Johnny y nos ha pasado su música por la cara, ha entrado ahí aunque esté en su hotel y metido en la cama, y nos ha barrido con su música durante un cuarto de hora. Comprendo que le enfurezca la idea de que vayan a publicar *Amorous*, porque cualquiera se da cuenta de las fallas, del soplido perfectamente perceptible que acompaña algunos finales de frase y sobre todo la salvaje caída final, esa nota sorda y breve que me ha parecido un corazón que se rompe, un cuchillo entrando en un pan (y él hablaba del pan hace unos días). Pero en cambio a Johnny se le escaparía lo que para nosotros es terriblemente hermoso, la ansiedad que busca salida en esa improvisación, llena de huidas en todas direcciones, de interrogación, de manoteo desesperado. Johnny no puede comprender (porque lo que para él es fracaso a nosotros nos parece un camino) que *Amorous* va a quedar como uno de los momentos más grandes del jazz. El artista que hay en él va a ponerse frenético de rabia cada vez que oiga ese remedo de su deseo, de todo lo que quiso decir mientras luchaba, tambaleándose,

escapándosele la saliva de la boca junto con la música, más que nunca solo frente a lo que persigue, a lo que se le huye mientras más lo persigue. Es curioso, ha sido necesario escuchar esto, aunque todo convergía a esto, a *Amorous*, para que yo me diera cuenta de que Johnny no es una víctima, no es un perseguido como lo cree todo el mundo, como yo mismo lo he dado a entender en mi biografía (por cierto que la edición en inglés acaba de aparecer y se vende como la coca-cola). Ahora sé que no es así, que Johnny persigue en vez de ser perseguido, que todo lo que le está ocurriendo en la vida son azares del cazador y no del animal acosado. Nadie puede saber qué es lo que persigue Johnny, pero es así, está ahí, en *Amorous*, en la marihuana, en sus absurdos discursos sobre tanta cosa, en las recaídas, en el librito de Dylan Thomas, en todo lo pobre diablo que es Johnny y que lo agranda y lo convierte en un absurdo viviente, en un cazador sin brazos y sin piernas, en una liebre que corre tras de un tigre que duerme. (1993: 57-58)

La contradicción, las ideas sobrepuestas, la indagación como mecanismo de contraste en la voz del biógrafo se conjuntan con la corporeidad de la vibración y las posibilidades del sonido en tanto problemas ontológicos por abordar en la constitución de *El perseguidor*, exhibiendo una trayectoria común y divergente entre la obra y el artista.

No obstante, este encuentro también entre la novela corta y el jazz se basa en la figura del ritornelo: partiendo de la relatividad del hombre exiliado de su centro ontológico y de los postulados de Einstein sobre la elasticidad del espacio-tiempo, este recurso musical –trasplantado a la literatura– da pie a un perenne reagenciamiento territorial de los distintos niveles discursivos. Ellos actúan en la concreción de tonalidades acumulativas sobre una misma base melódica –utilizada por el jazz y la música contemporánea, sobre todo de origen dodecafónico– para fortalecer la armonía disonante e insertar el timbre de la incertidumbre en el movimiento de personajes rítmicos y pasajes armónicos, conjugados en una composición donde:

ya no nos encontramos en la situación simple de un ritmo que estaría asociado a un personaje, a un sujeto o a un impulso: ahora, el propio ritmo es todo el personaje, y que, como tal, puede permanecer constante, pero también aumentar o disminuir, por adición o sustracción de sonidos, de duraciones siempre crecientes y decrecientes, por amplificación o eliminación que hacen morir y resucitar, aparecer y desaparecer. De igual modo, el paisaje melódico ya no es una melodía asociada a un paisaje, la propia melodía crea un paisaje sonoro, y toma en contrapunto todas las relaciones con un paisaje virtual. (Deleuze y Guattari, 2004: 324)

El ritornelo –no sólo presente en el jazz– va dando sonoridad a las caminatas de Carter y a los ecos evanescentes de las urnas que este saxofonista percibe en el aire de París, vinculándose con el umbral filosófico que recae en la dimensión formal de *El perseguidor* y sobre el cual el protagonista reflexiona:

— Esto del tiempo es complicado, me agarra por todos lados. Me empiezo a dar cuenta poco a poco de que el tiempo no es como una bolsa que se rellena. Quiero decir que, aunque cambie el relleno, en la bolsa no cabe más que una cantidad y se acabó. ¿Ves mi valija, Bruno? Caben dos trajes y dos pares de zapatos. Bueno, ahora imagínate que la vacías y después vas a poner de nuevo los dos trajes y los dos pares de zapatos, y entonces te das cuenta de que solamente caben un traje y un par de zapatos. Pero lo mejor no es eso. Lo mejor es cuando te das cuenta de que puedes meter una tienda entera en la valija, cientos y cientos de trajes, como yo meto la música en el tiempo cuando estoy tocando, a veces. [...]

[...] el *metro* me ha servido para darme cuenta del truco de la valija. Mira, esto de las cosas elásticas es muy raro, yo lo siento en todas partes. Todo es elástico, chico, las cosas que parecen duras tienen una elasticidad...

Piensa, concentrándose. (1993: 16-17)

La preocupación de Carter por el tiempo, además de refractarse en el *swing* como el lugar donde convergen los planos de la obra, intenta reproducir la idea del infinito indescriptible, planteando otra relación: la “tensión-distensión [como]

reflejo de la disyuntiva *tiempo real-tiempo ontológico*. El tiempo real sería el trazo medido en el que invariablemente nos deslizamos hacia algún lado. El tiempo ontológico, la presencia psicológica en un instante del ser y el descubrimiento súbito ahí mismo de un posible sentido de las cosas” (las cursivas pertenecen al original; Escamilla, 1970: 104). Una estructura que, en la confección de la novela corta, es reiterativa y podría guardar la esencia de un secreto indescifrable por su raigambre filosófica.

A la par del ritornelo, Deleuze propone el concepto de imagen-cristal cuando habla de la *nouvelle*, para plantear que este género narrativo responde a una organización donde las repeticiones y retornos temáticos, a través de la sobreposición, incentivan la ambigüedad en la que recae el ritmo de la anécdota, favoreciendo su transparencia:

La imagen-cristal no es menos sonora que óptica, y Félix Guattari tenía razón cuando definía el cristal de tiempo como un “ritornelo” por excelencia. O tal vez el ritornelo melódico es tan sólo un componente musical que se opone y se mezcla con otra componente, rítmica: el galope. El caballo y el pájaro serían dos grandes figuras, una que se lleva y precipita a la otra pero donde la otra renace de sí misma hasta la fractura final o la extinción (en muchas danzas un galope acelerado pone fin a las figuras en redondo). Lo que se oye en el cristal es el galope y el ritornelo como las dos dimensiones del tiempo musical, siendo el uno la precipitación de los presentes que pasan y el otro la elevación o la recaída de los pasados que se conservan. (1987: 127-128)

Probablemente sea por la constitución de una zona narrativa prismática, en tanto cristal del espacio-tiempo, que en la novela corta el ritornelo “actúa sobre lo que le rodea, sonido o luz, para extraer de ello vibraciones variadas, descomposiciones, proyecciones y transformaciones” (Deleuze y Guattari, 2004: 351). El ritornelo también tiene una función

catalítica, para “no sólo aumentar la velocidad de los intercambios y reacciones en lo que le rodea, sino asegurar interacciones indirectas entre elementos desprovistos de afinidad llamada natural, y formar así masas organizadas” (351). Tal sistema converge con la naturaleza de la novela corta, pues

[...] estos aspectos ficcionales también se relacionan con la estructuración o las estrategias de principio, desarrollo y fin de la trama (haya o no anécdota) y, con ello, de ciertas formas: circulares, espirales, paralelas, etc., con sus consecuentes resultados o efectos sobre la lectura. Por ello, guardaría relación con ese comienzo –habitual desde el siglo xvii– de *in media res* con la importancia en el xix de la *pointe*, la *chute* o el *ending* (en los relatos de teoría) o con la propia conexión principio-final postulada por algunos autores. Pero este aspecto, igual que el de la presencia o ausencia de anécdota o narración, se relaciona con la tradición o modernidad del género narrativo breve: la apertura del final, como la ausencia de anécdota, se relaciona con una modernidad en el género y, con ella, con un cuestionamiento del propio género. (Pujante, 2014: 151)

La novela corta ha caminado a la par de la modernidad que la vio nacer. Inmersa en dicho trayecto ha establecido indisolubles vínculos con otros lenguajes estéticos que también apostaron en el transcurso del siglo xx por llevar a cabo una abstracción de ese mundo, cuyos contornos filosóficos estaban cambiando radical y vertiginosamente. Desde esta predisposición para la reflexión, Cortázar empieza a mirar su entorno bajo el influjo de un jazz abarcador y conflictivo, y a revisar –desde otro quicio– el ambiente suspendido de las vanguardias gestadas en París antes de la guerra.

El jazz, mediante la dislocación de cada uno de los acordes de sus pasajes melódicos, sugiere la proliferación de nuevas perspectivas en la conformación de sus objetos relevantes, prolongando la interpretación con base en dinámicas de desarrollo semejantes a las utilizadas en la

composición de la novela corta. Entonces, en medio de la oscura noche, el saxofón define con su sonido la velocidad estética de ese pensamiento que, partiendo de la voz de Carter y su develamiento del misterio nocturno, inspiran al argentino para llevar las pautas de la condensación musical al plano narrativo. Por otro lado, desde esas caminatas que recuerdan la actitud del pensador que echa a andar su cuerpo y su mente para emprender una reflexiva interpretación de la realidad, es que también *El perseguidor* va teniendo una composición binaria que gira una y otra vez, hasta integrar cada uno de los planos de la historia y el funcionamiento de los subniveles del edificio narrativo.

Desde los pasados años cuarenta, como mencioné anteriormente, el jazz venía exhibiendo el sentido individualista de la música. El *Be-bop* –del cual su máximo representante fue el saxofonista Charlie Parker– mostraba un arte frenético, donde el virtuosismo radicaba en la rapidez para reaccionar instintivamente al confrontar el tiempo musical y recomponerlo. Quizá por ello se ha dicho mucho que hay dos momentos en la historia del jazz: antes de Charlie Parker y después de él.

Como apunta László Scholz, “[...] la música evita las mayores trampas de la literatura. Figura cumbre es Johnny de *El perseguidor* en toda la obra de Cortázar, ese *jazzman* que utiliza su música como intercesor entre lo conocido y lo otro, y con ella llega ‘casi’ a abrir aquella puerta, logra trascender la concepción occidental del tiempo” (1977: 27). Así, Carter –socavado por el desdoblamiento de una identidad migrante– revela cómo un instintivo pensamiento filosófico ofrece salidas propositivas para la comprensión de lo perdido.

La música de *Bird* fue un ritornelo que desde el saxofón funde el batir de las alas con el trino de los pájaros. Carter –como lo fuera Parker, su referente extraliterario– es un hombre contradictorio, proclive a estados obsesivos dirigidos a encauzar el sonido en un tiempo cuya cualidad más notoria es su posibilidad de volverse elástico, insospechado en sus tonos por el infatigable transcurrir de variaciones acústicas, acostumbradas a jugarse su sobrevivencia en la intuición del creador.

Al pensar en la articulación del espacio–tiempo en relación con la música, Cortázar intentaba simultáneamente aprehender la lógica del jazz en su escritura. Para este aprendizaje, la novela corta le ofrecía el espacio idóneo por las propias cualidades de su forma narrativa, donde la fragmentaria realidad que nos dejaban las revelaciones científicas, adicionalmente adquirirían potencia en la relación establecida entre la duración de un pasaje y el movimiento vertido en él, recurso al que nuestro autor acude como herramienta para alterar el tiempo de una escena y acentuar el ánimo vacilante de los protagonistas, los cuales –a su vez– constituyen otro dúo: el artista y el crítico, asunto del que ahora no me ocuparé.

No obstante, quiero detenerme en el efecto de duración, vinculado con el movimiento inserto en las mismas, para resaltar un mecanismo de construcción que es eficiente en el género novela corta, dado que proporciona al relato esa densidad narrativa que redimensiona el plano de contenido. En el caso de *El perseguidor*, dicha interacción aletarga el ritmo narrativo y –simultáneamente– le imprime dinamismo, al proyectar –valga la contradicción– a partir de la disonancia armónica del jazz, la experiencia orgánica de fracturar el tiempo, como representación del desprendimiento del sí.

También esta disposición formal aparece en la fuga de planos que se despliega en el movimiento cerebral de Johnny Carter, cuando éste divaga como filósofo errante sobre la manera en que se altera la temporalidad cuando se está en el metro. Por ello, en *El perseguidor*, la narrativización de los trayectos en el metro otorga la oportunidad a Cortázar de proponer una ruptura más a la que da origen el jazz, a través de la dilatación de un tiempo paralelo que aparece inesperadamente, de manera abrupta e incierta, exponiendo a su vez otra duplicación conceptual: la que encierra la posibilidad de emprender un viaje hacia otras dimensiones espacio-temporales, donde no es posible reconocer si se está habiendo la memoria, el pasado, un futuro que todavía no es o un presente interrumpido y dislocado:

Pero yo estaba hablando del metro, y no sé por qué cambiamos de tema. El metro es un gran invento, Bruno. Un día empecé a sentir algo en el metro, después me olvidé... Y entonces se repitió, dos o tres días después, y al final me di cuenta. Es fácil de explicar, sabes, pero es fácil porque en realidad no es la verdadera explicación. La verdadera explicación sencillamente no se puede explicar. Tendrías que tomar el metro y esperar a que te ocurra, aunque me parece que eso solamente me ocurre a mí. (1993: 19)

Esto no sólo reafirma la ambigüedad en la que oscila la novela corta, favorece también el sentido de emergencia que funciona como hilo de la historia: Johnny Carter ha perdido su saxofón en el último de sus arranques sicóticos y no podrá cumplir con los contratos estipulados para sus presentaciones.

Desde este vértice, el relato se detiene para dar prioridad a la biografía del artista, la cual –en contraposición a la perspectiva de Bruno– no es estática y está tras la consecución de ese tiempo capaz de extraer al músico de su realidad circundante y hacerlo escapar de ella, como lo hacen

las notas en fuga que propaga su saxofón. Asimismo, esta estructuración enfatiza lo que Deleuze llama el encierro de los personajes en situaciones imposibles (1987: s/p). De este modo, *El perseguidor* parece lindar con una ambientación donde la libertad desbordada, propicia la coincidencia de distintas expresiones artísticas en una disposición formal de variaciones alrededor de un mismo tema.

ENCUENTRO Y EXPLORACIÓN

París, 1952. En homenaje a Igor Stravinsky, compositor que además en esa ocasión estaba dirigiendo la orquesta –en un espectáculo donde también Jean Cocteau recitaría una de sus obras–, Cortázar comenta haberse quedado solo en el enorme teatro durante el intermedio, por una de esas circunstancias extrañas que a veces se insertan en la cotidianidad. Sucedió entonces que de golpe tuvo la sensación de que había en el aire personajes indefinibles, muy cómicos y divertidos, que andaban por ahí circulando; supo que su nombre eran cronopios y se trataba de seres que habitaban en el aire (Soler, 1976: s/p).

Como exhibe esta anécdota que derivó en algunos cuentos del escritor argentino, el afán de desdoblar la realidad permanentemente, recuperado en *El perseguidor*, se apoderaba en muy distintos niveles de la atmósfera francesa, incentivando una imaginación creadora que, al margen de las penurias provocadas por la recesión tras la guerra, sería fundamental en el desarrollo de la novela corta hispanoamericana.

El propio Jean Cocteau se volvería una influencia notoria en la obra no sólo de Cortázar, sino de una enorme lista de

autores que comenzaron a experimentar con las posibilidades que ofrecía el surrealismo para introducirnos en las arenas movedizas de lo intangible revelado en los sueños y la fantasía, a través de una memoria fracturada por las sinrazones de la averiguación estética. Creador de novelas cortas como *El libro blanco* (1927) o *Los niños terribles* (1929), este autor apostaba por visiones intimistas de una realidad deformada para convocar su disolución; acude así al vínculo primigenio entre la pintura y la poesía, supeditadas al poder de la imagen, en tramas cuya constitución anticipa la vacilación del lector. Esta forma de acercarse a la literatura era acorde con el ambiente que se estaba viviendo en París en las primeras décadas del siglo xx:

En Francia, Rivière ya en 1924, declaraba “la crisis del concepto de literatura” desde la *Nouvelle Revue Française*. La NRF reaparece en 1919, después de la Primera Guerra Mundial. La crisis de confianza con respecto a la literatura reposa sobre una crisis de confianza con respecto al lenguaje mismo. Todo ello juega un papel importante en la vida literaria de la época. [...] Por aquellos años, en Francia, Dadá, los surrealistas y muchos de sus contemporáneos experimentaban con las palabras y mostraban el poder falsificador de determinados usos del lenguaje y sus posibilidades lúdicas. *Se debate la perfección formal frente a la literatura como manifestaciones de existencia espiritual*. La literatura tiene una función existencial. *Se escribe para encontrar una verdad, para dar un sentido a la vida* [...] La literatura de entre-guerras ha suscitado en los escritores una imperiosa necesidad de relatar sus experiencias y por otra parte al dar al público el gusto de lo vivido, la guerra ha contribuido mucho –señala Elianne Tonnet-Lacroix– a hacer estallar ciertas fronteras tradicionales de la literatura: el diario y el reportaje, dos géneros situados más o menos en los márgenes de la literatura, son propicios a desarrollar la expresión de la verdad personal como la descripción del hecho verdadero. En el diario, el yo del autor se libera directamente sin “affabulation romanesque” denunciada por Breton en el primer *Manifeste*. En esta época, en Francia se publican muchos diarios: los de Joubert, de Stendhal, de Jules Renard. Más tarde aparecerán los de Mauriac (1934, 1937), Green (1938, 1939), Gide (1939). (Las cursivas me pertenecen. Luengo, 2012: 291-292)

Sin embargo, para Cortázar –años después– el París de la posguerra, con sus terribles historias de los años pasados y el entusiasmo por volver a florecer, seguiría siendo el mítico París que nuestro escritor asume como si fuera un pedazo también de Argentina, un bloque del juego de rayuela, tendiendo puentes de comprensión para la existencia. En ese entorno caracterizado por la permanente necesidad de emprender un recomenzar, se abrió la puerta a un periodo de experimentación formal en el campo del arte, el cual repercute tanto en el carácter del protagonista de *El perseguidor*, como en la fusión del jazz con la teoría del espacio-tiempo propuesta por Einstein³ y en la identidad genérica de la *nouvelle*.

Una precisión. Aunque también la incertidumbre como elemento distintivo en la composición de la novela corta puede relacionarse con la literatura fantástica –pues en ambas se privilegian los entornos abiertos a la vaguedad de la anécdota; sus personajes normalmente se encuentran arraigados al eterno conflicto entre el ser y el parecer y sus respectivos espejos, generando una particular fragmentación de la trama; o hacen de la oblicuidad un mecanismo narrativo que cancela el carácter conclusivo del relato, al dejar el asunto central de la obra irresuelto–; es importante apuntar paralelamente una diferencia notoria entre estas dos expresiones: en la novela corta, el final abierto no está ligado a la presencia de lo insólito y lo extraño, sino a la inmersión de un secreto que no es revelado y mantiene la incertidumbre incluso tras el término de la obra.

³ En *Anales de la física*, en 1905, los postulados de esta teoría fueron expuestos por Einstein en el artículo “Electrodinámica de los cuerpos en movimiento”, donde aparece por primera vez el concepto de relatividad general.

En la novela corta, el secreto funciona como engranaje del proceso de una situación y refuerza su densidad volviendo escurridizo el sentido de realidad. Por el contrario, el género fantástico, como podría observarse también en muchas novelas cortas:

[...] se basa esencialmente en una vacilación del lector –de un lector que se identifica con el personaje principal– referida a la naturaleza de un acontecimiento extraño. Esta vacilación puede resolverse ya sea decidiendo que éste es producto de la imaginación o resultado de una ilusión; en otras palabras, se puede decir que el acontecimiento es o no es. Por otra parte, lo fantástico exige un cierto tipo de lectura sin el cual se corre el peligro de caer en la alegoría o la poesía. (Todorov, 1999: 125)

Los recursos de la literatura fantástica y la *nouvelle*, aunque comparten algunas estrategias, responden a un pulso diferente respecto a la narración. Pero la atención puesta a la combinación de algunas estratagemas de lo fantástico y la novela corta puede leerse en la crítica realizada por Cortázar a la obra de André Gide. Curiosamente, nuestro autor se detuvo a reflexionar sobre dos de las *nouvelles* del autor francés que capturaron su atención. Se trata de *La puerta estrecha* (1909) y *La sinfonía pastoral* (1919), esta última destacada por Judith Leibowitz como una de las obras del género narrativo donde se ensaya el propositivo efecto irónico de la autorrevelación involuntaria. Sobre ambas afirma el escritor argentino, diferenciando la peculiaridad de su forma:

La puerta estrecha, en la que nunca he querido (o podido) ver una obra afirmativa, me sigue pareciendo –en su forma más sutil y corrosiva– una crítica al renunciamiento, su denuncia y su rechazo. Prefiero entonces limitarme a su valor como construcción estética, señalar la severa victoria de Gide sobre sí mismo

(repetida en *La sinfonía pastoral*), el logro de una unidad formal, una arquitectura narrativa que falta en su obra anterior y en mucho de la posterior, donde se la ve reemplazada voluntariamente por un juego sucesivo y hasta anárquico de los elementos del relato. (Citado por Alazraki, 2004: XLIX)

Ese juego creador que da unidad al caos ha impactado la narrativa de Cortázar. Por ello, *El perseguidor* no tiene tema sino asuntos, donde es posible ver *el lado de allá*, para acudir a una preocupación que reaparecerá más tarde en *Rayuela* (1963). Así también, como ocurre en la propuesta de Gide, en *El perseguidor* la construcción discursiva se vuelca hacia otro aspecto: la negación de la realidad cotidiana tal y como se expresa y la aceptación de la posibilidad de convivencia de realidades simultáneas, que no sólo permean en las distintas lecturas de la obra sino en el objetivo de revelar un cosmos invisible que afecta el flujo de la realidad inmediata, percibida por lo regular en un plano.

Este es un tipo de escritura en el que la obra de Cortázar se vuelve inaugural. Las palabras se acumulan y ensayan en su prosa el resquebrajamiento de los moldes; su tónica es una reiteración de lo dicho frente a lo no pronunciado mediante una ruptura de la lógica convencional. Así Cortázar construye las imágenes recurrentes de *El perseguidor*: haciendo de la obra un sitio de encuentro y experimentación, hasta conseguir lo expuesto por Jean-Pierre Blin, que “la nouvelle accomplit sa métamorphose au point de délaisser l'intrigue et de rajeunir ses formes et ses thèmes” (1990: 119).

LA NOVELA CORTA Y LA DEVELACIÓN ONTOLÓGICA

El París de *El perseguidor* se mueve al ritmo del jazz, estimulando la reinención de la novela corta, buscando dar a

la historia y las voces narrativas una fuga de planos capaz de expresar la disolución de cualquier totalidad; para provocar la reflexión en medio del desorden y volver a surgir en esa nota suspendida en un tiempo indescifrable para dar profundidad a la anécdota.

De este modo, el metro y el jazz en *El perseguidor* no sólo funcionan como los pasajes de Walter Benjamin; en su naturaleza, en la división y convergencia de sentidos que les da Cortázar, está otra articulación que –según Deleuze– fortalece los significados que habrán de integrarse en la obra de arte, en una construcción dual que detona múltiples significados. De hecho, el teórico francés lleva esta dilación al ámbito de lo social y explica cómo mediante estos mecanismos de composición narrativa que retardan la acción, el arte encuentra su lugar en lo silenciado y puede constituirse como acción de resistencia.

Cortázar, además de reunirse en los cafés con otros intelectuales y escritores, tanto hispanoamericanos como del resto del mundo, solía caminar por las calles de París cotidianamente. A partir de la caminata, *El perseguidor* va desplegando una articulación de sentido que gira una y otra vez, hasta integrar cada uno de los planos de la historia y el funcionamiento de los niveles de ese instrumento narrativo en los que la duda ontológica y la incertidumbre son parte del lenguaje de una época.

Como cuenta Carlos Fuentes, fue en Praga –la ciudad de Kafka– habitada por un sinfín de fantasmas, una de las últimas veces donde los escritores del *boom* coincidieron en un evento público, al ser invitados por la Unión de Escritores Checos, en el difícil año de 1968. A este evento también asistirían Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir, entre otros:

Se trataba de fingir que nada había pasado; que aunque las tropas soviéticas estuvieran acampadas en las cercanías de Praga y sus tanques escondidos en los bosques, el gobierno de Dubcek aún podía salvar algo, no conceder su derrota, triunfar con la perseverancia humorística y del soldado Schweik.

Los latinoamericanos teníamos títulos para hablar de imperia- lismos, de invasiones, de Goliates y Davides, podíamos defender, ley en una mano, historia en la otra, el principio de no interven- ción. Dimos una entrevista colectiva sobre estos asuntos para la revista *Listy*, que entonces dirigía nuestro amigo Antonin Liehm. Fue la última entrevista que apareció en el último número de la revista. No hablamos de Brézhnev en Checoslovaquia, sino de Johnson en la República Dominicana.

No cesó de nevar durante los días que pasamos en Praga. Nos compramos gorros y botas. Cortázar y García Márquez, que son dos melómanos parejamente intensos, se arrebataban las graba- ciones de óperas de Janáček; Kundera nos mostró partituras ori- ginales del gran músico checo. [...]

Compartía desde entonces, y comparto cada vez más con el novelista checo, *una cierta visión de la novela como un elemento indispensable, no sacrificable, de la civilización que podemos poseer juntos un checo y un mexicano: una manera de decir las cosas que de otra manera no podrían ser dichas.* (Las cursivas me pertenecen. Fuentes, 2005: 120-121)

Aunque los escritores del *boom* hayan apostado mayori- tariamente por la novela total, esta comprensión de Carlos Fuentes impacta también a la novela corta. La influencia del *boom* en esta forma narrativa es fundamental para ins- talar la interacción de la memoria y la incertidumbre como elementos constitutivos de una trama en la que se evaden las definiciones. ¿Qué es el hombre? Es la pregunta desple- gada en un imbricado ambiente, donde la abstracción se vuelve reflejo de una realidad cada vez más disparatada.

La novela corta se suma así a la interrogación sobre la identidad y la idea del ser. En este sentido, no es casual que el París de *El perseguidor*, como ocurre con el espacio de *Rayuela*, sea un lugar de caminata y de reencuentro con la noche, pues como expresa Horacio Oliveira parafraseando

a Nietzsche, “un artista sólo cuenta con las estrellas” (Cortázar, 1963: 125).

Dice Cortázar que al llegar a París recibió el conocimiento más importante de lo que era América, porque en París estaban reunidos un montón de argentinos, colombianos, paraguayos, mexicanos, peruanos, estadounidenses, que se veían en los cafés, a veces sólo porque iban allí para tolerar el frío de los crudos inviernos. Habitar París representaba otra forma de la experiencia global, concretada tras los periodos de entre guerras y la traumática reposición del conflicto culminado en 1945. Seis años después, cuando Cortázar se muda a Europa, esta ciudad de luz aparecía como la esperanza de un recomenzar, aunque era imposible negar que también guardaba escenas cotidianas de la posguerra.

La mayor parte del tiempo que Cortázar vivió París no se sintió un exiliado. Fue hasta la llegada de Rafael Videla al poder en Argentina y cuando su obra fue prohibida en su país, que el escritor cambia nuevamente de personalidad narrativa. No pudo excluirse de la fuerza de los dictadores que levantan muros entre los hombres, entre los países. Sus últimas obras son una respuesta a la represión. *El libro de Manuel* (1973), por ejemplo, se adhiere a esa voz testimonial que venía fortaleciéndose en América Latina conforme se padecían aquí también las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial y la división del globo en tres bloques geopolíticos.

Cortázar lucha desde la literatura contra los estados dictatoriales. Si la escritura antes había sido un pretexto para la fuga voluntaria y volar encima de la tierra para convertir el mundo en otra cosa, al final de su producción, su prosa empieza a conocer el dolor. Dolor por Argentina, Chile y Uruguay. Dolor por Nicaragua. Y a su obra tanta tristeza se le comenzó a notar. A ratos incluso olvida lo que era volar,

traspasar la piel de lo real, migrar a otros mundos posibles, inventados con otras reglas, inventados con estrategias que nadie puede repetir pero que aparecen como acto de magia cuando son necesarias para recorrer los tránsitos de una vida a otra, para aprender a jugar en medio de la diáspora.

Pero antes de eso, como después lo hace la Maga de Oliveira, Johnny Carter hablaba palabras que nadie entiende y atraviesa ríos metafísicos en lugar de explicarlos. Quizá por eso ve urnas dondequiera. Sabe que las guerras modifican los sueños, aunque nadie las nombre y estemos obstinados en mantener al margen el pasado.

Entonces acudir a la palabra se vuelve para Cortázar actitud sinónima de reconstruirse a sí mismo con un lenguaje trastocado por la relatividad del espacio-tiempo, de la vida. Cortázar, a través de Johnny Carter, habla de la corporeidad de la vibración, del temblor permanente y de la búsqueda de artificios que lleven al artista a la exposición extrema frente al sonido o a la huida de éste cuando no sale de la mente en tanto problema por resolver. También el permanente ritornelo que determina la forma de *El perseguidor* permite observar cómo el tiempo es una estructura molecular cargada de significados, capaces de transformar el mundo en territorio cósmico. De este modo,

Si nuestros gobiernos tienen que ver con lo molecular y lo cósmico, nuestras artes también encuentran ahí su quehacer, se juegan lo mismo, el pueblo y la tierra, con medios incomparables, desgraciadamente, y, sin embargo, competitivos. ¿No es lo propio de las creaciones actuar en silencio, localmente, buscar por todas partes una consolidación, ir de lo molecular a un cosmos incierto, mientras que los procesos de destrucción y de conservación actúan groseramente, ocupan el primer plano, ocupan todo el cosmos para dominar lo molecular, encerrarlo en un conservatorio o en una bomba? (Deleuze y Guattari, 2004: 349)

Desde la memoria, París convoca a las palabras para satisfacer la necesidad de pensar, para reflexionar sobre el sentido del ser, para nombrar el desconcierto filosófico que en *El perseguidor* además se combate con jazz. Porque no es cierto que los países tengan ganada la libertad. Pueden caer en las manos de un dictador si la historia se quiebra o reclama la circularidad de los eventos históricos, la tendencia a la repetición, la necesidad de creer en soluciones totales, el vicio de esclavizar al hombre, el vicio de ir contra nosotros mismos.

A través de su novela corta, Cortázar rompe la realidad en pequeñas consistencias que ofrecen verdades particularmente confiables. Gracias a obras como *El perseguidor*, cuando uno está parado en París y la ve de frente, la ciudad se desdobra y se integra a la historia personal de sus lectores; así, París existe en la duplicación de los recuerdos escritos con la letra de alguien más que vino y contempló lo que otro había descrito al repensar lo que ya se venía sabiendo de este territorio de luz. Esa es la literatura que reconstruye las ciudades y logra que París sea siempre el París de la memoria. Un París escrito con jazz.

TOCAR LA INCERTIDUMBRE

La improvisación funciona como un primer motor en los textos de Cortázar; en ella surge la interacción de líneas opuestas, la irrupción de un humor extraño, de lo coloquial, de la simpleza del lenguaje columpiándose paradójicamente en la complejidad, cuando el escritor argentino conjuga el sonido de las palabras. Las profiere como notas en fuga, a la espera del sentido, expectantes. Se acumulan en la confección de imágenes rampantes, inauditas, alucinantes.

Tal vez por eso para Cortázar las frases deben poseer un *swing*, que se encamina hacia el final de los relatos. Para nuestro autor, el ritmo está ligado al significado de la obra. El jazz es el lenguaje musical de la abstracción. Experimenta con tipos de compases y ritmos diferentes. Desarrolla registros extraños y se expone a la configuración de secuencias musicales insólitas. Su expresión entonces condensa un arte a veces indescriptible. Esto también tienen en común el jazz y la novela corta. Desde esta perspectiva, *El perseguidor* podría considerarse una *nouvelle-instant*, pues en el jazz, habitan también las categorías relacionadas con la concepción del instante volcada en este género literario: revelación, confrontación y constelación, ligadas a dos elementos adicionales: el empleo de la narración subjetiva y el final abierto (Godenne, 1992: 19-20).

Según Carmen Pujante, “el tiempo en un sentido ontológico se convierte en una cuestión temática de la narrativa del siglo xx” (2019: 141). La adquisición de ese tiempo en el ritmo del escritor hace de él un andante que va escribiendo sus notas en un pentagrama movidizo y cambiante, imprevisible. Está alerta, urgido por saltar al siguiente acorde en el cual se rehará el motivo previo.

Como la novela corta, el jazz también guarda un secreto en su forma: en su trayecto siempre hay una nota sorpresiva que aparece elevada sobre la base armónica, inesperada, suspendida, donde se oculta la posibilidad de continuidad. Al igual que en nuestro género, en el jazz, prevalece latente un movimiento sin resolver, puesto en pausa, a la espera de que algo suceda.

El tiempo de la novela corta actualiza la intuición obsesiva de Carter: “Esto lo estoy tocando mañana”. Avisa sobre algo que está pasando en potencia, pero con lo cual es

imposible precisar una relación inmediata. Por tanto, no hay una comprensión del suceso, sólo su formulación y la expresión de cómo cada motivo se va transformando ininterrumpidamente sobre el cimiento de otro pensamiento, surgido también de la experimentación incesante.

Esa gravedad del jazz, Cortázar la llevó a la novela corta. En ambas manifestaciones se asienta la indeterminación: en su forma, sus trayectos, sus repetitivos temas; en el reconocimiento de la individualidad inmersa en los inconmensurables sucesos de lo humano. Así, tanto el jazz como la novela corta atrapan en su especulación sobre el espacio-tiempo una expresión simbólica de ese concepto de múltiples rostros que es la incertidumbre.

LOS LIENZOS DIALÓGICOS DE LAS NOVELAS CORTAS DE ROBERTO BOLAÑO

A pesar de ser un género poco estudiado, uno de los puntos en que coinciden teóricos y críticos literarios, radica en la definición de la novela corta como una narración cuya trama se refuerza en la brecha implícita entre la conclusión abierta y el silencio tangible de uno o varios de sus sentidos, intersticio donde guarda su identidad discursiva y se alienta la incertidumbre. Con base en este entramado, la novela corta busca una totalidad condensadora, pero creando atmósferas nebulosas y cargadas de intriga. Paralelamente, la confluencia de pocos personajes, casi siempre insertos en el ambiguo conflicto entre el ser y el parecer, refuerzan la oblicuidad del relato propiciando que nada en él sea resuelto.

No obstante, considero que el cimiento de indeterminación sobre el que se edifica la novela corta, más allá de su distribución temática y formal, se ubica en los difusos ecos que prolongan las voces dialogizadas al interior del relato, incentivando su interacción sonora para dar profundidad conceptual a la prosa, al reorientar incesantemente los distintos trayectos de la comprensión. De este modo, la confluencia de perspectivas reunidas en una sola frase vuelve peculiar la composición en este género narrativo, aspecto que acerca a la novela corta con la plástica, pues sobrepone en la búsqueda de sentido una serie de enfoques para una misma imagen.

Erwin Panofsky (1991) identifica los cambios en la comprensión de la perspectiva, desde Filippo Brunelleschi

hasta el arte abstracto, siguiendo la línea de pensamiento de Ernst Cassirer para decantar este término como una forma simbólica en sí misma, precisamente en tanto expresión reflexiva de la intelección. Así, si pensamos el accionar de la perspectiva en el discurso de la novela corta, también es posible atisbar un paralelismo entre este aspecto y la construcción dialógica de su estructura. Además, es posible observar una relación directa –desde este ángulo– entre la dialogización y la pintura, como parte del arte narrativo de Roberto Bolaño.

A partir de esta aproximación, las páginas siguientes están encaminadas a revisar el mecanismo por el cual se enciende la maquinaria dialógica de tres novelas cortas: *Estrella distante* (1996), *Amuleto* (1999) y *Nocturno de Chile* (2000) del escritor chileno. El relato en primera persona de las tres obras permite analizar cómo la novela corta es capaz de atacar la unidad monológica común,¹ mediante un patente perspectivismo, que extiende los rumbos de la exégesis; así, el resorte dialógico² se establece en la visión refractaria y paradójica de cada uno de los enunciados producidos por un mismo interlocutor.

No obstante, hay algo más en las piezas de nuestro autor que nos invita a tomar su narrativa como modelo para este análisis: Bolaño promueve en sus obras la ficcionalización

¹ Según los términos expuestos por Mijaíl Bajtín, el criterio monológico en la obra responde a una unidad dramática común, cuyo pensamiento es “redondeado y acabado en un todo sistémico” (2003: 54).

² En este tipo de estructura narrativa, dice el teórico ruso específicamente en torno a la obra de Dostoievski, que “cada vivencia, cada pensamiento del héroe son internamente dialógicos, polémicamente matizados, resistentes o, por el contrario, abiertos a la influencia ajena, y en todo caso no se concentran simplemente en su objeto, sino que se orientan siempre al otro hombre. Se puede decir que Dostoievski ofrece, en forma literaria, una especie de sociología de conciencias, pero ciertamente en el plano de la co-existencia” (2003: 54).

de lo oculto y lo resalta en su diálogo con la pintura; sobre todo en la constitución formal de *Amuleto*. De esta manera, al igual que en las mejores novelas cortas, los rastros de un secreto escondido se van acumulando en cada uno de los enunciados de la obra, cuya resonancia va construyendo imágenes plásticas de significados plurales.

Esta configuración lingüística, supeditada al ocultamiento de un secreto en la novela corta, en los términos expuestos por Ricardo Piglia, funciona simultáneamente como el invisible hilo conductor de la trama principal. En este sentido, aunque la teoría de Mijaíl Bajtín –sobre la cual se sostiene esta argumentación– no hace una distinción entre la novela de largo aliento y la novela corta, su planteamiento en relación con la articulación dialógica y la realización polifónica de la obra literaria permite adentrarnos en la complejidad enunciativa de la novela corta desde la propuesta del teórico ruso.

UN AUTOR DE NOVELA CORTA

El 15 de julio de 2003 recibimos la noticia de la muerte de Roberto Bolaño. Su derrota frente a una enfermedad combatida mediante cierta actitud febril ante la escritura canceló ese día uno de los proyectos literarios más luminosos, luego del *boom* latinoamericano. Tras años de experimentación formal, su proceso creativo ha conquistado a lectores de distintas geografías, entornos culturales e idiomas, debido en gran medida a que el estilo polémico, sardónico e hilarante del autor de las excepcionales novelas *Los detectives salvajes* (1998) y *2666* (2004), capturó en su prosa una propuesta estética que lindaba con todo lo conocido, pero trascendía sus antecedentes con ingenio.

Bolaño inicia su trayectoria literaria como poeta. En su juventud se integra al grupo de los Infrarrealistas y como tal emplaza la expresión de sus relatos, donde vida, obra e invención conviven íntimamente. De ahí que en sus narraciones haya una relevante presencia de la memoria propia y colectiva, circulando alrededor de dos acontecimientos históricos que determinaron el siglo xx en Latinoamérica: la revuelta estudiantil de los años sesenta en la Ciudad de México y el golpe de Estado contra el gobierno de Salvador Allende en Chile; dos episodios que marcaron la obra del autor y que serían los vértices para resaltar en su escritura no sólo la importancia del arte abstracto como testimonio y resistencia en situaciones de crisis, sino como materia de una prosa, cuya composición se vuelve ejemplar de géneros literarios como la novela corta.

Si bien Bolaño quiso ser poeta y dejó de intentarlo por la dura sentencia con que juzgó sus propios versos, no podemos decir lo mismo del carácter lacónico de su prosa, pues su condición de sumario se va consolidando en la convergencia de una serie de imágenes que sintetizan el sentido de la narración de manera acumulativa. Sin embargo, como creador de un elogio permanente a la estructura bifurcada en opuestos semánticos, paralelamente, va perfilando una serie de historias independientes, con autonomía suficiente para desligarse de la trama principal, pero confluyentes en su punto de giro.

El escritor chileno proporciona tridimensionalidad plástica a sus tramas, a partir del refuerzo visual inserto en su estructura para fracturar ininterrumpidamente el itinerario narrativo explícito, mediante la disposición de ambientes indefinidos, relaciones ambiguas o personajes que divagan

en un destino engañado por los efímeros espejos de realidades fragmentadas.

Estas cualidades recuperadas en la prosa de Bolaño son compatibles con la materia de la novela corta, género que desde la primera incursión editorial de nuestro autor con *La senda de los elefantes* –título original con la que se conoció esta obra en 1984, tras haber recibido el Premio Félix Urabayen, otorgado por el Municipio de Toledo– o *Monsieur Pain* –como la publicó Anagrama en 1999– se convierte en el espacio susceptible para expresar la ardua tarea de entendimiento que integra al hombre con su devenir ante el descubrimiento cotidiano de conflictos esenciales, como la soledad, el destierro, la pérdida de las libertades individuales y sociales, el horror de la represión militar o la violencia, entre las paradojas de la muerte y la escindida identidad del sujeto.

Desde la novela corta, Bolaño inicia su incursión en un problema arcano impulsando la organización caótica de la trama, así como la configuración de ambientes oníricos y casi fantasmagóricos emanados de las peroratas internas en las que se desdobra la ficción; atmósferas cercanas a las de las pinturas de Remedios Varo. Esta influencia, el autor la refuerza a través de la reunión de las contradictorias unidades lingüísticas constituyentes del discurso de sus personajes y, específicamente, en la composición de un narrador en primera persona que se multiplica en otros personajes y desdobra su ser en nuevas representaciones de sí mismo, mientras interactúa de forma vacilante con el extendido cosmos de la comprensión, como si estuviera dando vueltas a un caleidoscopio. Asimismo, esta inestabilidad del plano enunciativo proviene de la permanente recuperación de la memoria, que el escritor chileno pone en marcha para dar

continuidad al movimiento que tiene lugar entre lo sucedido y lo imaginado, los hechos y el recuerdo, la evocación y su entelequia; aspectos recuperados en la formulación de la *nouvelle* y en su complejidad genérica.

Bolaño es un escritor recurrente de novela corta. Después de *Monsieur Pain*, vinieron *Estrella distante*, *Amuleto* y *Nocturno de Chile*. Luego publicó *Una novelita lumpen* (2002) y, de manera póstuma, Anagrama editó el volumen *Los sepulcros vaqueros* (2017), el cual incluye tres *nouvelles* inéditas: “Patria”, “Sepulcros vaqueros” y “Comedia del horror de Francia”; en cada una de ellas, nuestro autor revitaliza uno de los recursos narrativos que se volverá distintivo de su prosa: la necesidad de dar un carácter cíclico a la trama, con base en las numerosas variaciones entre la exposición de un horizonte histórico reconocible y las apreciaciones de un narrador especulativo, cuya representación pareciera estar encerrada en un lienzo de dimensiones dialógicas.

ESTRELLA DISTANTE: LA ELOCUCIÓN DEL SECRETO

Una de las obras más estudiadas de Bolaño es *Estrella distante*. Sin embargo, me detengo en el juicio de László Scholz, porque a partir de las posibilidades que alberga esta pieza narrativa y tras revisar los planteamientos de Ricardo Piglia –sobre las particularidades de la novela corta en tanto hipercuento– el investigador concluye que en las *nouvelles* del escritor chileno puede apreciarse el mecanismo del secreto vinculado a un proceder reiterativo que recupera la fórmula literaria de “un cuento contado muchas veces” (2014: 145).

Para exponer lo anterior, adicionalmente, Scholz analiza –desde la analogía que puede establecerse entre el último capítulo de *La literatura nazi en América* (1993) y *Estrella distante*– las estrategias discursivas empleadas por el escritor chileno para extender los límites de la trama:

Bolaño introduce desde la primera frase una máquina narrativa que sobrescribe las formas usadas en “Carlos Ramírez Hoffman”; lo más importante es el cambio de tercera a primera persona del singular lo que le va a ofrecer un espacio amplio para la manipulación de la voz narrativa entre subjetiva y objetiva, cosa que observamos en el mismo íncipit: “La primera vez que vi a Carlos Wieder” (13) suena muy testimonial con un dato históricamente válido (“cuando Salvador Allende era presidente de Chile”, 13) como parece igualmente fidedigno el predicado “se hacía llamar” pero no tardan en aparecer los indicios de la incertidumbre: la afirmación del texto fuente: “Casi con toda seguridad asistió al taller” se convierte en “a veces iba a taller”, y la simple mención de “Concepción” viene matizada como “Concepción, la llamada capital del Sur”. Esta tendencia se refuerza muy pronto cuando las dos oraciones introductorias van seguidas por una extensa ampliación del texto y se establece un tono más dubitativo que afirmativo. El narrador de Bolaño usa metódicamente predicados en forma negativa o vacilante como por ejemplo: “No puedo decir”, “No pretendo decir”, “no sé si creer o achacar a la imaginación de mi antiguo condiscípulo”, [...] y sobre todo introduce la ampliación de indicios de una constante desacreditación del narrador valiéndose de observaciones psicológicas. (2014: 150)

Este narrador dubitativo y ambivalente, destacado por Scholz, invita a la reflexión en torno al género que lo aloja y –sobre todo– alrededor del tipo de construcción narrativa que da potencia al efecto discursivo de los personajes en las novelas cortas de Bolaño, donde la ambivalencia de la percepción a partir de lo contado, repercute en la densidad del argumento y en la bifurcación de la trama principal, así como en la repetición de motivos que también funcionan como

dispersores de la perspectiva, en tanto uno de los ejes de la estructuración plástica. De hecho, el ejercicio de “contar muchas veces un mismo cuento”, también puede advertirse en las series de pinturas vanguardistas impulsadas por los artistas mexicanos de la Generación de la Ruptura, para desatar la incertidumbre alrededor de un tema que se repite. Pienso en la serie *México bajo la lluvia* de Vicente Rojo o en las variaciones grotescas de los retratos de José Luis Cuevas, donde este recurso es recurrente y se utiliza para impulsar el significado de una idea, a través de la insistencia semántica.

De ahí que, siguiendo el contraste lingüístico revisado por Scholz como punto de partida, sea posible proponer una revisión de esa vacilación narrativa que determina a la novela corta, desde la composición de un sujeto dialógico que va redimensionando la tensión interna y el significado profundo del relato mediante imágenes, fortalecidas por el talante abstracto de la obra, gracias a la constitución de un narrador que se desdobra continuamente en diferentes voces:

Supé por un amigo (aunque no sé si la historia es cierta) que Bibiano contactó con un coleccionista de rarezas literarias, por llamarlo de alguna manera, [...] Bibiano, según parece, le contó a este coleccionista corresponsal suyo, un tipo especializado en los “mensajes secretos de la literatura, la pintura, el teatro y el cine”, la historia de Carlos Wieder y el norteamericano pensó que un espécimen de esa calaña tenía que recalar tarde o temprano en los Estados Unidos. El tipo se llamaba Graham Greenwood y creía, a la manera norteamericana, decidida y militante, en la existencia del mal, el mal absoluto. En su particular teología del infierno era un entramado o una cadena de casualidades. Explicaba los asesinatos en serie como una “explosión de azar”. Explicaba las muertes de los inocentes (todo aquello que nuestra mente se negaba a aceptar) como el lenguaje de ese azar liberado. (Bolaño, 1996: 110)

El despliegue de los enunciados³ de esta novela corta ronda las pesquisas que exhiben tanto la contradictoria actitud del poeta autodidacta formado en los talleres literarios de Chile, Alberto Ruiz-Tagle, como la leyenda siniestra de su pseudónimo, Carlos Wieder, un piloto de la Fuerza Aérea de Chile, quien pasó de dibujar poemas en el cielo a cometer brutales crímenes, como los del otro doble que representa, el teniente Carlos Ramírez Hoffman, que también cobra vida en las biografías ficcionales que conforman el volumen de *La literatura nazi en América* (1996).

Esta manera de construir dobles para sus personajes, desde la sugerida escisión que el propio escritor hace de su figura en Arturo Belano, es una constante en la obra de Bolaño, y es común también en la obra de Remedios Varo. En una línea semejante, Auxilio Lacouture –protagonista de *Amuleto*– duplica las experiencias que narra a través de la elaboración de una personalidad múltiple que dialoga con otros seres y cuyo resumen enunciativo permite a su creador abarcar las distintas maneras de comprender la realidad cambiante que los rodea, desde la voluntad tácita de ponerse en los zapatos de los demás.

Esta forma de interacción resalta la precisión de Bajtín respecto a las relaciones dialógicas al interior de una obra, al expresar que éstas “son igualmente posibles con respecto al propio enunciado de uno, en su totalidad, con respecto a

³ Sobre este concepto, Bajtín precisa: “todo enunciado posee un autor a quien percibimos en él como tal. [...] Las relaciones dialógicas son posibles no sólo entre enunciados (relativamente) completos, sino también con respecto a cualquier parte significativa del enunciado, incluso con respecto a una palabra aislada, si ésta no se percibe como palabra impersonal de una lengua, sino como signo de una posición ajena de sentido completo, como representante de un enunciado ajeno, es decir, si percibimos en ella una voz extraña. Por eso las relaciones dialógicas pueden penetrar en el interior de los enunciados, incluso dentro de una palabra aislada si en ella se topan dialógicamente dos voces” (2003: 268).

sus partes aisladas y con respecto a la palabra aislada en el enunciado, en el caso de que nos separemos de alguna manera de ellos, hablemos con cierta reserva interna, tomemos una distancia respecto a ellos o desdoblemos la autoría” (2003: 269).

Por ello, las novelas cortas de Bolaño, al recuperar la discusión del narrador consigo mismo y con otros personajes –que en muchas ocasiones son a su vez el doble de alguien más o la refiguración de algún protagonista que vive en otra obra de Bolaño– adquieren un enorme potencial dialógico que, dada la oblicuidad de su discurso, enfatiza el sentido de verosimilitud de la obra, a pesar de la dispersión temática, la ambigüedad espacial y la subjetividad plástica de sus descripciones.

En este sentido, la confrontación de opiniones, las discusiones omitidas, la acusación hostil de unos y otros en el territorio afectado por la dictadura de Augusto Pinochet y la subsecuente clausura de la democracia con el apoyo de la implacable fuerza de los poderes fácticos, da la pauta a Bolaño para ofrecer, mediante la realización dialógica, una interrogación abierta a dilucidar el papel que cada uno desempeñó en un Chile tomado por las armas. Paralelamente, como puede leerse en el prólogo de *Estrella distante*, el autor reconoce que la profundidad de este conflicto histórico requiere de un espacio adicional para ser expresado, perfilando el principio de esta técnica de expansión narrativa que representa el dialogismo, recurrente en su proceso creativo y característico de la novela corta:

En el último capítulo de mi novela La literatura nazi en América se narraba tal vez demasiado esquemáticamente (no pasaba de las veinte páginas) la historia del teniente Ramírez Hoffman, de la FACH. Esta historia me la contó mi compatriota Arturo B, veterano de las guerras

floridas y suicida en África, quien no quedó satisfecho del resultado final. El último capítulo de La literatura nazi servía como contrapunto, acaso como anticlímax del grotesco literario que lo precedía, y Arturo deseaba una historia más larga, no espejo ni explosión de otras historias sino espejo y explosión en sí misma. Así pues, nos encerramos durante un mes y medio en mi casa de Blanes y con el último capítulo en mano y el dictado de sus sueños y pesadillas compusimos la novela que el lector tiene ahora ante sí. Mi función se redujo a preparar bebidas, consultar algunos libros, y discutir, con él y con el fantasma cada día más vivo de Pierre Menard, la validez de muchos párrafos repetidos. (1996: 11; las cursivas pertenecen a Bolaño)

La duplicación de tramas confluyente con otras obras y otros tiempos, a través del establecimiento de esos relevantes artefactos plásticos que son los espejos al interior de la novela corta, potencia la lección borgiana y propicia el despliegue de dobles para comenzar a delinear a un sujeto narrativo capaz de ampliar el dominio del relato, a partir de la acción dialógica en relación dinámica con la conciencia del otro o lo otro –cuando aparece vertida en imágenes difusas– que crean un falso infinito a través de un diálogo que no termina ni se soluciona.

Ahora bien, aunque en *Estrella distante* se plantea un entorno histórico conflictivo, lo fundamental no es el desarrollo dialéctico del espíritu de la época descrita por Bolaño, sino la evolución de su arte para representar los diferentes periodos de una historia; probablemente por esta razón, Bajtín resalta cómo Dostoievski, “se inclinaba a percibir las etapas mismas en su *simultaneidad*, a confrontar y a *contraponerlas* dramáticamente en vez de colocarlas en una serie en proceso de generación. Entender el mundo significaba para él pensar todo su contenido como simultáneo y *adivinar las relaciones mutuas de diversos contenidos bajo el ángulo de un solo momento*” (2003: 96; las cursivas pertenecen al original).

Quiero detenerme en esa simultaneidad que convoca al rasgo de condensación y define el ambiente narrativo de las novelas cortas, pues considero es determinante en la ejecución dialógica de un narrador en primera persona, cuya voz es variable debido a la enumeración ininterrumpida respecto a su percepción de las cosas, de las situaciones, de las personas que recuerda o lo visitan y que durante su discurrir ocupan un cuerpo en la memoria, el sueño o la alucinación.

Sin importar la procedencia de la discusión lingüística, ese personaje que congrega distintas voces se mueve a partir de una actitud paradójica, resaltando las otras posibilidades de interpretación para un suceso que se extiende por las interrelaciones que el narrador dispone en pequeños fragmentos para dar consistencia argumental al relato.

En la obra de Bolaño, la lengua en su conjunto actúa como un organismo que concentra todos los aspectos de la vida de la palabra cuando se vuelve literatura, como también ocurre en la subjetivación de las imágenes de una pintura abstracta. Por ello, en el discurso emprendido por los diferentes sujetos que ejercen la enunciación en las novelas cortas de Bolaño, dada la organización por fragmentos que se entrelazan en la generación de sentido, es fundamental la disposición del ángulo dialógico, desde el cual los aspectos involucrados en la obra se relacionan y de la perspectiva como efecto modulador de la percepción.

En *Estrella distante*, el rastro de las huellas que ha dejado un crimen, sumado a la imagen de Carlos Wieder, permite observar la forma en que Bolaño va tejiendo referencias directas y tangenciales para entregar un retrato abierto de ese personaje funesto que ha sido investigado por Belano y otros, como Bibiano O’Ryan:

En 1992 su nombre sale a relucir en una encuesta sobre tortura y desapariciones. Es la primera vez que aparece públicamente ligado a temas extraliterarios. En 1993 se vincula con el *grupo operativo independiente* responsable de varios estudiantes en el área de Concepción y en Santiago. En 1994 aparece un libro de un colectivo de periodistas chilenos sobre las desapariciones y se le vuelve a mencionar. También aparece el libro de Muñoz Caño, quien ha abandonado la Fuerza Área, en uno de cuyos capítulos se relata pormenorizadamente (si bien la prosa de Muñoz Cano peca de un fervor excesivo, de nervios a flor de piel) la velada de las fotos en el departamento de Providencia. Algunos años antes Bibiano O’Ryan publica *El nuevo retorno de los brujos* en una modesta editorial especializada en libros de poesía de reducido formato. El libro es un éxito y catapulta a la editorial a tirajes hasta entonces impensados. *El nuevo retorno de los brujos* es un ensayo ameno (y a su escritura no le son ajenas las novelas policiales que Bibiano y yo consumimos en nuestros años de Concepción) sobre los movimientos fascistas del Cono Sur entre 1972 y 1989. No escasean los personajes enigmáticos y estafalarios, pero la figura principal, la que se alza única de entre el vértigo y el baluceo de la década maldita, es sin duda Carlos Wieder. Su figura, como se suele decir más bien tristemente en Latinoamérica, brilla con luz propia. El capítulo que Bibiano dedica a Wieder (el más amplio del libro) se titula “La exploración de los límites” y en él, alejándose de un tono por el común objetivo y mesurado, Bibiano habla del brillo; se diría que está contando una película de terror. (1996: 116-117; las cursivas pertenecen al autor)

Como puede apreciarse, la precisión del orden cronológico genera la sensación de estar frente a un archivo de las actividades criminales de quien antes fuera un poeta, lo cual hace vacilar sobre la identidad del personaje descrito, por el contraste entre su actividad literaria y los abusos cometidos por él, como brazo activo del régimen militar.

Asimismo, este fragmento de *Estrella distante* –representativo de la composición narrativa de la obra– muestra la manera en que interactúan los enunciados en estrecha correlación con el resto de relato, como si cada una de sus unidades estuvieran dialogando entre sí: Bolaño es un lector asiduo de novelas de detectives y la estructura de esta obra, la articulación del enigma alrededor del perfil criminal de

Carlos Wieder, así como el descubrimiento de la participación de éste con la dictadura de Pinochet, hacen un guiño con la alusión de que tanto Belano como O’Ryan hayan obtenido también sus métodos de investigación en las páginas de la literatura policial; todos estos funcionan como espejos difusos, donde también la plasticidad de la obra se ve reflejada.

Por otro lado, más allá de las coordenadas literarias que aporta el seguimiento de Wieder, y que el capítulo dedicado a su figura se titule “La exploración de los límites”, este apartado se encuentra estrechamente unido al prólogo de *Estrella distante*, donde el propio Bolaño refiere que no fue suficiente el segmento dedicado en su novela *La literatura nazi en América* para abordar la compleja personalidad del asesino. Por esta razón, el escritor chileno amplía su indagación en una novela corta, en la cual lleva a cabo el escrutinio de la simultaneidad por planos que coexiste en sus averiguaciones; una muestra, como mencioné anteriormente, de la capacidad de extensión que ofrece la factura de este género discursivo, elegido porque exige la falta de una resolución, como ocurre con la mayoría de los crímenes de Estado, los cuales permanecen en el tiempo como una interrogación abierta a la interpretación de los sucesos.

Así también, el contrapunto entre lo que se sabe e ignora sobre Carlos Wieder y las contradicciones alrededor de su identidad, permiten distinguir cómo en las novelas cortas de Bolaño no estamos frente a una construcción dialógica coherente con la pretensión de establecer un mundo objetual unificado, sino tras la búsqueda de una dialogicidad última, la cual –en palabras de Bajtín– “no se estructura como la totalidad de una conciencia que objetivamente

abarque las otras, sino como un todo en el cual interactúan varias, sin que entre ellas una llegue a ser el objeto de la otra” (2003: 78). Tal disposición narrativa propicia en *Estrella distante* que el secreto –a pesar de ser explorado desde distintas ópticas– permanezca sin ser pronunciado.

AMULETO Y LAS AMBIGÜEDADES DE LA MEMORIA

En el año de 1968, *Excelsior* publicó que el encuentro del ejército con estudiantes en Tlatelolco, la noche del 2 de octubre, había dejado treinta muertos; una consecuencia, según este periódico, del combate ejercido por el gobierno de México en contra de los intereses extranjeros, que pretendían imponer un sistema comunista en este país. Esa era la versión oficial, por la cual se justificaba el ataque a gente desarmada, ante la urgencia de salvaguardar a la patria de las fuerzas corruptoras del socialismo.

Este es también el umbral donde se desarrolla *Amuleto*, obra en la que Bolaño detiene uno de los momentos críticos de la historia contemporánea de México: la toma de la Universidad Nacional, como parte de la represión estudiantil de esos años; un símbolo más de la ferocidad con la que los regímenes autoritarios amordazan la libertad de expresión y las garantías individuales de los ciudadanos.

No obstante, desde el sueño que se vuelve literatura hasta la búsqueda de la verdadera poesía como única trinchera existencial, *Amuleto* consigue convertirse en testimonio del quehacer poético que encierran las novelas cortas de Bolaño, donde la función dialógica establece una visión panorámica de la fragmentada realidad por efecto de la violencia, desde la pluralidad que aglutina su sensibilidad plástica.

Aparece de este modo, lo que Iris M. Zavala llama anatropismo:⁴ “la renovación subjetiva y discursiva en el centro de un debate esencial. La univocidad o monologismo de los signos y las voces se abre así, mediante la heurística que nos delinea, a leer la invocación, lo ‘no dicho’ que pesa sobre el propio sentido del mensaje. Nos invita, en mi metalectura, a la apoteosis utópica del deseo y del gozo, para abrir la palabra a otro cuerpo político y social, sin las protuberancias funambulescas inscritas por la violencia del poder” (1997: 23). Una renovación de la forma central para el desarrollo de la novela corta en el contexto hispanoamericano, debido a las frecuentes clausuras en la libertad de expresión por parte de los gobiernos.

Como sucede en la descripción de muchos acontecimientos aterradores, *Amuleto* nos acerca a las puertas del infierno para descifrar el sentido de las pesadillas que acompañan al devenir histórico, desde la construcción de un secreto engendrado en la disposición enunciativa de su protagonista, en una actitud semejante a la de muchos artistas del Medievo o el Renacimiento, los cuales guardaban mensajes crípticos en sus composiciones plásticas. Así, mediante la refiguración obsesiva de Auxilio Lacouture, el escritor chileno invita a sus lectores a recordar lo que no han vivido, al ingresar en un relato que les es propio y ajeno, por el cual recorren la existencia emocional de un evento que pondera la relevancia de la palabra ajena en cualquier tipo de discurso, como elemento dialéctico de la interpretación, donde converge el tiempo de la producción con el de su actualización.

⁴ Involucra, a su vez, según Zavala, una traducción del capital simbólico, “una metalepsis epistemológica creada por la mente perceptiva” (1997: 19).

Por ello, al introducirnos en las grietas de un crimen histórico que sirve de amarre para sus disertaciones, Bolaño no recurre a ningún Virgilio sino a la voz de una uruguaya refugiada en el baño del cuarto piso de la Universidad Nacional, mientras es violada la autonomía de esta institución. De este modo, la marginal sombra de quien es presentada por sí misma como la madre de la poesía mexicana, es una Beatriz desdentada, que se vuelve esperanza y resistencia desde la imaginación poética y pictórica. En este umbral, Auxilio Lacouture enfrenta situaciones desesperadas, como la descrita al inicio a su narración:

Yo estaba en el baño, en los lavabos de una de las plantas de la Facultad, la cuarta, creo, no puedo precisarlo. Y estaba sentada en el water, con las polleras arremangadas, como dice el poema o la canción, leyendo esas poesías tan delicadas de Pedro Garfias, que ya llevaba un año muerto, don Pedro tan melancólico, tan triste de España y del mundo en general, qué se iba a imaginar que yo lo iba a estar leyendo en el baño justo en el momento en que los granaderos conchudos entraban en la Universidad. *Yo creo, y permítaseme este inciso, que la vida está cargada de cosas enigmáticas, pequeños acontecimientos que sólo están esperando el contacto epidérmico, nuestra mirada, para desencadenarse en una serie de hechos causales que luego, vistos a través del prisma del tiempo, no pueden sino producirnos asombro o espanto.* De hecho, gracias a Pedro Garfias, a los poemas de Pedro Garfias y a mi inveterado vicio de leer en el baño, yo fui la última en enterarse de que los granaderos habían entrado, de que el ejército había violado la autonomía universitaria, y de que mientras mis pupilas recorrían los versos de aquel español muerto en el exilio, los soldados y los granaderos estaban deteniendo y cacheando y pegándole a todo el que encontraban delante sin que importara sexo o edad, condición civil o status adquirido (o regalado) en el intrincado mundo de las jerarquías universitarias.

Digamos que yo sentí un ruido.

¡Un ruido en el alma! (1999: 28; las cursivas me pertenecen)

La sutil imprecisión del espacio en donde se encuentra la narradora, la confesión de que fue una necesidad fisiológica

la que impidió su detención ilegal por parte de los militares, la confianza con la que se descubre ante los demás sentada en el wáter leyendo poesía, pero sobre todo la situación de haber sido privada de su libertad, hacen saber al lector que todo lo que va a contar la protagonista será desde el sitio incierto de los recuerdos, los encuentros nunca acaecidos, las entrevistas imaginadas con distintos personajes, todo lo cual parece estar sucediendo bajo el filtro de su mente, como resultado de la invención que se nutre del sueño o la pesadilla, la memoria y los anhelos, que se suceden unos a otros cuando estamos puestos en el límite de nuestra vida y contemplando de cerca la muerte. Toda esta disposición semántica podría albergar cierta coincidencia también con la imagen proporcionada por una pintura abstracta, donde cada elemento aventura puntos de fuga figurativos de otras realidades indescifrables o crípticas.

No obstante, para que este discurso ensimismado consiga recuperar las distintas percepciones en que se fracciona la comprensión, es fundamental la composición dialógica de sus enunciados. Y en este hallazgo está concentrada la actitud fractal de Auxilio Lacouture. Pero sus maneras de decir también son congruentes con los recursos narrativos de la novela corta, pues más allá de la procedencia de las ideas que contrasta la protagonista en la revisión de las diferentes señales inmiscuidas en la historia que está viviendo o de los referentes dispuestos para reforzar su sentido, la ambigüedad declarada al inicio del relato aprisiona ese secreto que –pese a su cercanía testimonial con *Estrella distante*– es radicalmente distinto en su expresión. Si en esta novela corta la incógnita del relato se formula detrás de la acumulación de pesquisas, en *Amuleto*, el secreto yace en la vaguedad de las distorsionadas escenas en que se genera un

pensamiento violentado por la herida de un destino aleatorio e inescrutable, para retomar en su discurso el discurrir de ciclos históricos sobrepuestos, de anécdotas de otro tiempo que atropellan el fluir de la memoria:

Yo perdí mis dientes pero no perdí la discreción, la reserva, un cierto sentido de elegancia. La emperatriz Josefina, es sabido, tenía enormes caries negras en la parte posterior de su dentadura y eso no le restaba un ápice a su encanto. Ella se cubría con un pañuelo o con un abanico; yo, más terrenal, habitante del DF alado y del DF subterráneo, me ponía la palma de la mano sobre los labios y me reía y hablaba libremente en las largas noches mexicanas. Mi aspecto, para los que recién me conocían, era el de una conspiradora o el de un ser extraño, mitad sulamita y mitad murciélagos albinos. Pero eso a mí no me importaba. Allí está Auxilio, decían los poetas, y allí estaba yo, sentada a la mesa de un novelista con *delirum tremens* o de una periodista suicida, riéndome y hablando, secreteando y contando habladurías, y nadie podía decir: yo he visto la boca herida de la uruguayaya, yo he visto las encías peladas de la única persona que se quedó en la Universidad cuando entraron los granaderos, en septiembre de 1968. Podían decir: Auxilio habla como los conspiradores, acercando la cabeza y cubriéndose la boca. Podían decir: Auxilio habla mirándote a los ojos. Podían decir (y reírse al decirlo): ¿cómo consigue Auxilio, aunque tenga las manos ocupadas con libros y con vasos de tequila, llevarse siempre una mano a la boca de manera por demás espontánea y natural?, *¿en dónde reside el secreto de ese su juego de manos prodigioso? El secreto, amigos míos, no pienso llevármelo a la tumba (a la tumba no hay que llevarse nada). El secreto reside en los nervios. En los nervios que se tensan y se alargan para alcanzar los bordes de la sociabilidad y el amor. Los bordes espantosamente afilados de la sociabilidad y el amor.*

Yo perdí mis dientes en el altar de los sacrificios humanos. (1999: 36-37; las cursivas me pertenecen)

La contraposición discursiva de Auxilio Lacouture desarticula el basamento monológico en que podría caer la narración, gracias a la sucesiva deconstrucción del relato principal, en convergencia con las perspectivas de las personas que han ido impactando su percepción; espejos a través

de los cuales la protagonista también retoma la fragmentación del devenir histórico y los secretos que guarda.

De este modo, las biografías contadas por la narradora tensan el arco de la cognición paradójica, y sus ires y venires entre las hipótesis que despliegan los diferentes personajes insertos en su memoria, además de la transición de opuestos que se encuentran y complementan –a través de las variadas trayectorias de comprensión que propone, las cuales también se escapan como el agua de las manos– fortalecen el ángulo de indeterminación que prevalece en la constitución de la novela corta.

Para ello, el escritor chileno ejecuta una serie de artilugios adicionales al interior de la trama. La propia elección del nombre de la uruguaya, que se desdobra y emana un grito colectivo, es en sí mismo una duplicación: Auxilio Lacouture, si tomamos las capitulares nominales A/L, pueden ser también una imagen condensada de América Latina A/L: “Me llamo Auxilio Lacouture y soy uruguaya, de Montevideo; aunque cuando los caldos se me suben a la cabeza, los caldos de la extrañeza, digo que soy charrúa, que viene a ser lo mismo aunque no es lo mismo, y que confunde a los mexicanos y por ende a los latinoamericanos” (1999: 4).

Este personaje que se extiende a lo largo de un continente geográfico y literario, vistiendo ya sea como la Beatriz de Virgilio o Borola Tacuche –para plantear las eternas discusiones entre cultura clásica y popular, como parte de la tradición que las nuevas generaciones refrendan o arrinconan– exhibe un lenguaje enfrentado, por medio del cual Auxilio repiensa el canon poético, no trayendo notas del pasado o del presente inmediato, sino encarando un futuro hipotético que suma todos los tiempos posibles de

la narración. Desde este tiempo sincrético que Bolaño anida en su obra, la narradora hace su propio reconocimiento de esa tradición estética defendida por quienes permanecen en un cementerio olvidado, similar al de 2666; para retomar la historia latinoamericana, las razones del Estado y los conflictos no enunciados detrás de los acontecimientos que marcan la existencia de una nación.

Ahora bien, la misma configuración de Auxilio nos acerca a la idea de Bajtín en relación con el lenguaje. Para el teórico ruso, se trata de un devenir permanente “producto de la interacción social de los hablantes. La estructura del enunciado viene a ser una estructura ‘puramente social’ de hecho resultado del diálogo social” (Bubnova, 2012: 36). En este sentido, “la concepción de la palabra ajena como materialización del diálogo implícito entre el autor y el ‘otro’ sujeto que antes ya había hablado sobre su tema, resultó ser un proyecto a largo plazo que ha mostrado su productividad a lo largo de los años, después de haber permanecido cincuenta años en reposo forzado” (36). Como señala Rose Lema:

Durante el diálogo, los interactores están en presencia inmediata el uno del otro, mediante un enlace físico sonoro, fonoauditivo, y una relación intelectual, psíquica y social. En cuanto al dialogismo, se suele establecer, por un tercer sujeto (que puede ser uno de los anteriores interlocutores), entre las enunciaciones de los dialogantes, las cuales se manifiestan sonora o gráficamente. Por tanto, el dialogismo surge *a posteriori*, reflexiona acerca de diálogos anteriores. Se desprende que durante la reflexión sobre diálogos y entre diálogos, se están comprendiendo las voces que resuenan en su interior y se les responde como en eco mediante una nueva enunciación con nueva voz, la cual formaría eco junto con ellos. De este modo la voz es de todos, las enunciaciones resultan, por ser eco la una de otra, en un acto colectivo imaginable como infinito. (1996: 213)

Para resaltar lo anterior, el escritor chileno retoma la distribución borgiana de los personajes, quienes entran y salen de las obras para convertirse en seres itinerantes de la literatura. Arturo Belano –que había mudado su residencia de *Estrella distante* a *Los detectives salvajes* en 1998– reaparece en *Amuleto*. Es un transeúnte de la obra de Bolaño. Por otro lado, si bien el capítulo x de *Los detectives salvajes* esboza un prefacio de lo que será *Amuleto*, dicho momento de la obra resulta insuficiente a este creador de incesantes procesos literarios, para expresar la crisis de la revuelta estudiantil del 68 en México y la suma de voces encontradas en el diálogo social soterrado por un gobierno autoritario.

Como consecuencia, de nuevo, nuestro autor acude a la novela corta para dar profundidad a esta historia que, a su vez, cuenta la experiencia de un personaje fantasmagórico: una extranjera a la que algunos dan nombre⁵ y que según rumora la leyenda urbana de la Ciudad de México, efectivamente, pasó la toma de la universidad encerrada en uno de sus baños. Esta insinuación de un punto de verdad, se vuelve el marco desde el cual la voz de Auxilio Lacouture explora en su indagación dialógica y pictórica, la convergencia de un pasado impreciso con la inmediatez de un presente líquido que se dirige del lugar donde se originan los viajes de la narradora hacia un futuro incierto, circular, en el que se mueven los distintos tiempos discursivos e históricos, y donde el pasado –parafraseando a Lord Byron– es el mejor profeta del futuro.⁶

⁵ El referente testimonial de la uruguaya es relatado por Carolina Pérez en *La noche de Tlatelolco* (1971), de Elena Poniatowska.

⁶ Dicha conjunción de tiempos narrativos es semejante a la que puede observarse en la enunciación lírica, la cual –como apunta José María Pozuelo Yvancos– refleja “el sueño de un espacio, o de una región, o de un momento, o una acción de decir [...] en el que el tiempo se colma como actualidad, como presencia, como

NOCTURNO DE CHILE: LA CONFESIÓN ALUCINADA

Muchas veces, el sentido de verdad en la novela corta transita por las páginas como si fuese la confesión de una vida íntima, aunque la narrativa de Roberto Bolaño se vuelca obsesivamente alrededor de un acontecimiento traumático, no sólo para él, sino para la historia latinoamericana: el golpe de Estado dado por Augusto Pinochet al gobierno de Salvador Allende. Se trata de un momento en que el escritor decide volver a Chile, tras haber pasado su adolescencia y primera juventud en México, sin saber que allí lo tomaría por sorpresa uno de los eventos más cruentos de su país natal, donde un incidente casi fortuito –como fue su reunión casual con algunos de los partidarios de Allende– lo lleva a la reclusión, a pesar de ser muy joven.

Dicho suceso es uno de los fantasmas que –a veces tenuemente y otras con mayor fuerza– atraviesa la obra de Bolaño. Fueron únicamente ocho días los que estuvo en prisión, pues consiguió la libertad gracias a la intervención de un antiguo amigo del liceo. Sin embargo, la empatía con este personaje puede ser la semilla de uno de los conflictos que el autor chileno aborda sin cesar en su narrativa: cómo el hombre es una suma de claroscuros y semitonos, que en un gesto abrevia las infinitas posibilidades del ser; un asunto nada menor que repercute en su afán por dar vida a ese sujeto que se desvanece en las causalidades descritas, según las circunstancias en las cuales se desenvuelve como víctima del azar.

lugar que ha logrado ejecutarse a sí mismo para transmitir a los hombres la idea de una creación verbal en la que el tiempo deja de ser una línea de pasado-futuro o de futuro-pasado, y que es, por encima de ellos, la imagen misma de la presentez, por allegar un vocablo grato a Pedro Salinas” (2009: 41-42).

No me detendré en la leyenda detrás de la vida de Roberto Bolaño, únicamente en el momento en que vuelve a su lugar de origen, después de años de residir en España. Tras este viaje, el escritor concibe *Nocturno de Chile* (2000), novela corta donde plantea la pluralidad de los distintos puntos de vista que recoge sobre la dictadura militar. La narración corre en primera persona a través de la voz de un sacerdote, miembro del Opus Dei, afín con las ideas de derecha que condujeron al golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, por el cual el general Augusto Pinochet derrocó el gobierno de Salvador Allende.

La temporalidad de la obra sucede a lo largo de una noche de angustia y vigilia frente a lo que el protagonista cree el trayecto a su inminente muerte. Una pintura más. De hecho, esta novela corta pareciera actualizar las temáticas de Bolaño como si desplegara una obra plástica con los recursos del Renacimiento, entre ellos, el efecto semántico del uso de la perspectiva.

Para explicar esta cualidad, acudo a *Estudios sobre iconología* (1939), obra en la que Panofsky sintetiza algunos de los hallazgos vertidos en su tesis sobre Alberto Durero, donde analiza el empleo de la perspectiva deductiva como punto de partida del reconocimiento del símbolo, desde la experiencia y conocimiento previo que surge de la contextualización de la imagen, para fundamentar la interpretación. De allí es posible entender la larga duración semántica de la obra de arte, partiendo de la identificación más elemental de sus elementos, hasta llegar al establecimiento de sus vínculos con otras manifestaciones culturales, para revelar los síntomas de la sociedad en su dimensión ontológica.

Es así como Bolaño construye su trama. A partir de cuatro historias distintas entrecruzadas, Sebastián Urrutia

Lacroix –poseído por la actitud del patético melancólico– emprende un diálogo con los asuntos que han deambulado por su existencia, como si estuviese confesándose en el día del juicio final, al lado de los hacedores de la historia chilena contemporánea, dejando líneas perpendiculares, al igual que ocurre en un lienzo pictórico, para elucubrar un discurso determinado por la fuga como constante estructural, basada en la actitud dialógica del personaje y, con ésta, en el uso de la perspectiva como eje difusor del sentido.

El montaje de una supuesta sinceridad –la de quien, prisionero de la fiebre, siente su próxima desaparición del mundo– abre un marco de enunciación que refuerza el sentido de ambigüedad en el relato, el cual nos hará estre-mecernos como lectores ante la insinuación de la violencia ejercida para salvaguardar el *status quo* de un reducido sector social, capaz de influenciar la percepción del grupo mayoritario de la población.

Urrutia Lacroix se ha desempeñado como crítico literario bajo el pseudónimo de Ibacache, al amparo del feudo cultural de Farawell,⁷ otro intelectual derechista que –contradictoriamente– es admirador de Pablo Neruda y con el cual el narrador establece una proximidad conflictiva a lo largo del relato. Desde esta interacción, la anécdota va almacenando una serie de enunciados que polemizan algunas facetas de la identidad intelectual chilena.

Paralelamente, *Nocturno de Chile* expone las divergentes actuaciones de quienes experimentaron de manera contrastante los avatares del golpe dado por Augusto Pinochet a uno de los proyectos revolucionarios más esperanzadores

⁷ Este personaje, según Christopher Domínguez Michael, es el príncipe de la literatura chilena, Hernán Díaz Arrieta (1891-1984).

del siglo xx: la pacífica revolución socialista, conseguida democráticamente y boicoteada por la oligarquía, la clase militar y el sector eclesiástico dominante de este país, con el apoyo brindado por el gobierno norteamericano, en su afán por evitar que una nueva Cuba se gestara en el territorio de su influencia.

No obstante, los tonos renacentistas de esta pintura llegan con la confesión de su protagonista. Los personajes de Bolaño tienen una arrebatadora necesidad de contar, desde una pluralidad donde se va guardando un conocimiento casi primitivo, que encierra una visión polémica del humanismo. Así, la falta de empatía con que los partidarios de la dictadura chilena eluden las atrocidades tras el derrocamiento del gobierno de Salvador Allende, es sugerida por el narrador al enunciar cómo nada —excepto el proyecto renovador de un líder cuyos tintes heroicos lo llevaron al suicidio antes que a la abdicación— se detuvo luego del ataque a La Moneda:

[...] y la vida seguía y seguía y seguía, como un collar de arroz en donde cada grano llevara un paisaje pintado, granos diminutos y paisajes microscópicos, y yo sabía que todos se ponían el collar en el cuello pero nadie tenía la suficiente paciencia o fortaleza de ánimo como para sacarse el collar y acercárselo a los ojos y descifrar grano a grano cada paisaje, en parte porque las miniaturas exigían vista de lince, vista de águila, en parte porque los paisajes solían deparar sorpresas desagradables como ataúdes, cementerios a vuelo de pájaro, ciudades deshabitadas, el abismo y el vértigo, la pequeñez del ser y su ridícula voluntad, gente que mira televisión, gente que asiste a los partidos de fútbol, el aburrimiento como un portaaviones gigantesco circunnavegando el imaginario chileno. Y ésa era la verdad. Nos aburríamos. Leíamos y nos aburríamos. Los intelectuales. Porque no se puede leer todo el día y toda la noche. No se puede escribir todo el día y toda la noche. No éramos, no somos titanes ciegos, y en aquellos años, como ahora, los escritores y artistas chilenos necesitaban reñirse y conversar, a ser posible en un lugar amable y con personas inteligentes. El problema,

aparte del hecho insoslayable de que muchos amigos se habían marchado del país por problemas a menudo más de índole personal que política, radicaba en el toque de queda. (2000: 123-124)

Esta novela corta fusiona la voz personal con un nosotros dialéctico y confuso. Por el trasfondo de sus enunciados, evoca junto al discurso hegemónico (que defiende Sebastián Urrutia) el silencio o el exilio obligatorio de algunos intelectuales; así como la prisión, tortura, desaparición y muerte a la que fueron sometidos otros como resultado de la represión nacional asentada en función de la dinámica de control social impuesta por la dictadura, en la cual participó activamente, desde el púlpito, gran parte de la iglesia católica.

Tal estructura narrativa permite a Bolaño elaborar planos simultáneos de significación en cada imagen o suceso que narra y así ironizar sobre la posible conjunción de la búsqueda de la belleza con la ferocidad de una violencia que intenta acabar con la disidencia de ideas; lo hace desde la averiguación obsesiva que vacila en torno al significado de la compasión y el egoísmo, en un registro de pensamientos que ríen y lloran simultáneamente, en frases que parecen reflejar al mundo colgado de una cuerda floja.

Entonces, en medio de una descripción alucinada, Bolaño despliega símbolos apocalípticos, muestras de la angustia en que se sumerge el protagonista de *Nocturno de Chile*, quien piensa insistentemente en la Bestia y los ángeles portadores de las siete copas rellenas con la cólera de Dios, representaciones del fin de los tiempos y de un remordimiento silencioso, acaso irreconocible para él mismo. Insisto, todos estos elementos distribuidos en el lienzo de su narración, en concordancia con infinidad de pinturas medievales y renacentistas, cargadas de símbolos múltiples

y de variadas sendas para la interpretación, con las cuales esta novela corta refuerza su densidad narrativa.

De esta manera, como es expresado al inicio de la narración, Sebastián Urrutia se debate entre el deber ser y una culpa impronunciable, ante la cual reacciona bajo la consigna de su condición como intelectual al servicio del poder; actitud que lleva a este personaje a convertirse en el profesor que enseña la filosofía del marxismo a Pinochet y a otros de sus generales, como parte de la premisa que establece la necesidad de conocer bien el funcionamiento del enemigo, para volver más efectivas las tácticas emprendidas para su aniquilación.⁸

Temeroso de la justicia divina, el narrador de *Nocturno de Chile* simula el silencio de un subtexto que ronda el sentido de sus palabras, haciendo oscilar el relato, tras desacreditarse como poseedor de las razones suficientes para asumir la responsabilidad de sus actos:

Ahora me muero, pero tengo muchas cosas que decir todavía. Estaba en paz conmigo mismo. Mudo y en paz. Pero de improvisto surgieron las cosas. Ese joven envejecido es el culpable. Yo estaba en paz. Ahora no estoy en paz. Hay que aclarar algunos puntos. Así que me apoyaré en un codo y levantaré la cabeza, mi noble cabeza temblorosa, y rebuscaré en el rincón de los recuerdos aquellos actos que me justifican y que por lo tanto desdicen las infamias que el joven envejecido ha esparcido en mi descrédito en una sola noche relampagueante. Mi pretendido descrédito. Hay que ser responsable. Eso lo he dicho toda mi vida. Uno tiene la obligación moral de ser responsable de sus actos y también de sus palabras e incluso de sus silencios, sí, de sus silencios, porque también los silencios ascienden al cielo y los oye Dios y sólo Dios los comprende y los juzga, así que mucho cuidado con los silencios. Yo soy

⁸ Esto sucede debido a que, como apunta Mary Doyle Springer: “there is in the novella nearly ideal time and space for keeping the light on the one character while opening up scenes and episodes enough to throw varying, therefore fuller, sometimes even sociological as well as psychological, light on the character” (1975: 137).

responsable de todo. Mis silencios son immaculados. Que quede claro. Pero sobre todo que le quede claro a Dios. Lo demás es prescindible. Dios no. No sé de qué estoy hablando. A veces me sorprendo a mí mismo apoyado en un codo. Divago y sueño y procuro estar en paz conmigo mismo. (2000: 11)

Esos silencios que Sebastián Urrutia asume haber mantenido y que articulan el halo de incertidumbre que sostiene la tensión de la trama, aparecen también en los discursos determinados por la dinámica de la confesión. En este sentido, en 1943, cuando la filósofa española María Zambrano se vio obligada a exiliarse en México tras la persecución de la cual fue objeto luego de desatarse la Guerra Civil, escribió: “todo el que hace una confesión es en espera de recobrar un paraíso perdido” (2004: 47), que antes había sido acallado.

Para Zambrano, la confesión como género discursivo ha permitido mostrar el quiebre de la cultura occidental en diferentes momentos históricos, pues es en situaciones de vulnerabilidad cuando el hombre reflexiona sobre sus fracasos. En ese sentido,

La confesión se verifica en el mismo tiempo real de la vida, parte de la confusión y de la inmediatez temporal. En su origen; va en busca de otro tiempo, que si fuera el de la novela no tendría que ser buscado, sino que sería encontrado. El que hace confesión no busca el tiempo del arte, sino algún otro tiempo igualmente real que el suyo. No se conforma con el tiempo virtual del arte. El artista, al crear, remeda la creación divina y crea una eternidad... virtualmente. Es el juego, el juego profundo del arte. No sé si alguien lo ha señalado, pero cualquier otra magia artística queda supeditada a este juego profundo y sumamente grave del que sólo se apartaría el arte sinceramente religioso, cuyo tiempo sería el del paraíso perdido. Pero el arte puro, el arte por el arte, es el juego de la creación de un tiempo más allá del tiempo que el hombre no puede crear, es el juego de crear un tiempo que no puede haber y que sólo gozamos, cuando lo gozamos, virtualmente. La confesión va en busca, no de un tiempo virtual, sino real, y por eso, por no conformarse sino con él, se detiene allí donde ese otro tiempo real empieza. Es el tiempo que no puede ser transcrito, es

el tiempo que no puede ser expresado ni apresado, es la unidad de la vida que ya no necesita expresión. Por eso todo arte tiene algo de confesión desviada, y tiene, a veces los mismos fines que ella, pero va recreándose en el camino, deteniéndose, gastando el tiempo de un supremo lujo humano. (2004: 27-28)

Este recurso, en *Nocturno de Chile*, se vuelve otra forma de pintar algunas perspectivas que encierran la incógnita detrás de los golpes de estado hispanoamericanos; así, el asunto histórico adquiere un carácter personal y se particulariza en la forma de distribuir las imágenes, el horror asumido o representado por quien evade su responsabilidad en la instalación de la violencia como el eje de las relaciones sociales. Sin embargo, como sucede en grabados de Durero como *Melancolía I* (1514), en esta novela corta de Bolaño, la confesión del ser se despliega en la aglutinación de imágenes en relación dialógica con su repercusión simbólica, a pesar de la aparente falta de conexión entre las mismas.

Por ello, en la conformación de esta novela corta es significativo el lazo que el narrador establece con una pareja de gestores comerciales al servicio de un empresario dedicado a las importaciones-exportaciones, el cual podría estar aludiendo a los intereses económicos de Estados Unidos en Chile. Dicho dúo, conformado por los señores Odeim y Oido –este último así sin acento, como bien se precisa en el texto–, guarda otro de los temas sin resolver en *Nocturno de Chile*: el encargo que recibe el narrador de ir a las iglesias europeas para hacer un informe de su desgaste y averiguar sistemas de conservación que eviten los embates producidos en la arquitectura eclesiástica por la presencia de palomas; entre éstos, la sugestiva participación de halcones en la desaparición de las destructivas aves, que atentan contra la estructura e historia de los edificios religiosos.

Este viaje obliga al protagonista a intercambiar diversos mensajes con Odeim y Oido, quienes actúan como si fuesen integrantes de una policía secreta; dicho par de agentes representa el comportamiento persecutorio de un súbdito que hará lo necesario para hacer cumplir la voluntad de su señor. De ahí que las formas de acercarse a Urrutia sean casi las de un secuestro y el diálogo con ellos haya sido maniatado por la intimidación. Pero, como observa Karim Benmiloud, con la disposición de estos personajes Bolaño también pretende mostrar cómo el horror puede estar en manos de hombres comunes y mediocres, capaces de inspirar lo que puede leerse en estos nombres puestos frente al espejo: miedo, en el caso de Odeim y Odio, en el de Oido, una técnica también proveniente del Renacimiento; otra figuración plástica de la obra, que despliega la interacción de sentidos subterráneos e inversos al interior de la novela corta.

En *La arquitectura gótica y la escolástica* (1951), Panofsky equipara el vínculo entre la plástica y el pensamiento de una época en su relación dialéctica, y expone lo que llama el

[...] eterno dilema del empirismo; puesto que la cualidad de realidad pertenece tan solo a lo percibido por la *notitia intuitiva* (es decir, las “cosas” particulares percibidas directamente por los sentidos) y a lo advertido por experiencia interna (los actos o estados psicológicos particulares como alegría, pena, voluntad, etc.), entonces todo lo real, es decir, el mundo de los objetos físicos y de los procesos psicológicos, nunca puede ser racional, mientras que todo lo que es racional, o lo destilado de estos dos mundos mediante *notitia abstrativa*, nunca puede ser real. Así, cualquier problema metafísico y teológico, incluyendo la existencia de Dios, la inmortalidad del alma [...] sólo puede ser discutido en términos de probabilidad.

El común denominador de estas nuevas corrientes es, por supuesto, el subjetivismo. Éste es estético en el caso del poeta y el

humanista, religioso en el del místico y epistemológico en el del nominalista. (2007: 32)

En esta línea de composición, el contenido de los mensajes que constantemente intercambia Sebastián con Odeim y Oido, y la razón oculta detrás del viaje jamás son revelados. Son parte de esa interrogante que permanece a lo largo de la narración y que va sumando otras. Pero el deterioro de los iconos eclesiásticos europeos también podría ser una alegoría de la agonía de Occidente y sus resquicios metafísicos.

La normalización del horror viene con los regímenes autoritarios. Bolaño expresa la trivialidad con que se desarrollaban las veladas literarias en la casa de María Canales y Jimmy Thompson;⁹ en un espacio también usado para la interrogación y tortura de los disidentes del régimen de Pinochet:

[...] supe, años después, mientras observaba a las nubes desmigajarse, fragmentarse, explotar sobre los cielos de Chile como no lo harían jamás las nubes de Baudelaire, que fue un teórico de la escena de vanguardia el que se perdió por los corredores burlones de la casa en los confines de Santiago, un teórico con un gran sentido del humor, quien al extraviarse no se arredró, pues a su sentido del humor añadía una curiosidad natural, y que al verse y saberse perdido en el sótano de María Canales no tuvo miedo sino que más bien se despertó su espíritu fisgón, y que abrió puertas y que incluso se puso a silbar, y que finalmente llegó al último cuarto en el corredor más estrecho del sótano, el que sólo estaba iluminado por una débil bombilla, y abrió la puerta y vio al hombre atado a una cama metálica, los ojos vendados, y supo que el hombre estaba vivo porque lo oyó respirar, aunque su estado físico no era bueno, pues pese a la luz deficiente vio sus heridas, sus supuraciones, como eczemas, pero no eran eczemas, las partes maltratadas de su

⁹ Rodrigo García de la Sienna habla de la existencia de una genealogía del horror en la obra de Bolaño, presente en creaciones que “sin cancelar la eventual aspiración del ideal de un republicanismo de la última mujer y el último hombre nos muestran que incluso la vía que conduce hacia él requiere transitar previamente por la descripción aséptica de cualquier fundamento racionalista e iusnaturalista. O dicho más llanamente, requiere que se parta de una idea diferente de lo que es la ‘naturaleza humana’” (2011: 30).

anatomía, las partes hinchadas, como si tuviera más de un hueso roto, pero respiraba, en modo alguno parecía alguien a punto de morir, y luego el teórico de la escena de vanguardia cerró delicadamente la puerta, sin hacer ruido, y empezó a buscar el camino de vuelta a la sala, apagando a sus espaldas las luces que previamente había encendido. Y meses después, o tal vez años después, otro habitual de las veladas me contó la misma historia. Y luego otro y luego otro y otro más. Y luego llegó la democracia, el momento en que todos los chilenos debíamos reconciliarnos entre nosotros, y entonces se supo que Jimmy Thompson había sido uno de los principales agentes de la DINA y que usaba su casa como centro de interrogatorios. Los subversivos pasaban por los sótanos de Jimmy, en donde éste los interrogaba, les extraía toda la información posible, y luego los remitía a otros centros de detención. (2000: 140-141)

De este modo, el joven envejecido del inicio de la narración explora los distintos niveles de realidad instalados durante la dictadura militar chilena, desde la subjetividad de un narrador ultraderechista que recobra en su discurso –por omisión– las otras voces del Chile de esos años: las de los acallados, desaparecidos y asesinados.

Esto da la pauta a Bolaño para insinuar la complicidad de las palabras puestas al servicio del autoritarismo; un devaneo que Sebastián Urrutia logra resumir en la selección de algunos momentos determinantes de su existencia, en los cuales convoca paulatinamente las diferentes opiniones vertidas en el contexto social y cultural de una nación, usurpada en sus derechos.

Asimismo, en la alusión al miedo y el odio entre compatriotas durante dos décadas de sufrimiento, Bolaño atrapa el discurso aleatorio y continuo del protagonista de *Nocturno de Chile*, remarcado por la ausencia de separaciones entre los párrafos de esta obra. Paralelamente, al recuperar la figura del crítico literario, *Nocturno de Chile* también retoma la función metalingüística que encierra el diálogo literario al interior de una obra; una constante en la narrativa de

Bolaño que permite establecer la relación entre la palabra y el ser, en el caso del escritor chileno, un vínculo esencialmente dialógico. Así, la ambigüedad que envuelve al lenguaje literario, cuyos aparentes equívocos semánticos potencian los planos de interpretación, permiten configurar un relato cuya diseminación conceptual abarca infinidad de temas en la dispersión del discurso, en una frase, en las orientaciones que toma la palabra vuelta literatura. Todo esto de manera semejante a la distribución simbólica que podemos apreciar en la configuración de una obra plástica.

PINTURA, DIALOGISMO E INCERTIDUMBRE

Como ha podido apreciarse, en *Estrella distante*, *Amuleto* y *Nocturno de Chile* la relación con la pintura está sostenida en la realización dialógica de un narrador(a) en permanente desdoblamiento, que encarna un yo individual, que a su vez es colectivo. En esta complejidad inherente a la constitución de los enunciados de un sujeto –que da forma genérica al testimonio particular de cada una de estas obras, incrementando su efecto significante– Bolaño custodia los secretos albergados en sus novelas cortas, escondiendo las claves de su desciframiento, como sucede en las obras pictóricas en clave o de carácter abstracto.

Este entramado narrativo se fortalece en la propia estructura de la novela corta. En ésta, gracias a la vaguedad conceptual característica del género, las obras de Bolaño adquieren las herramientas discursivas necesarias para indicar el problema filosófico detrás de su obra: los avatares existenciales insertos en la permanente convivencia del horror y lo sublime en una sola cita, en una situación, en una persona, en la naturaleza humana, donde la incertidumbre se vuelca

como pesadumbre existencial en el transcurso de una época marcada por la violencia y el ocaso de las certezas.

Como ocurre en la pintura, la ambivalencia entre los elementos capturados en la imagen y los conceptos que intenta refigurar, incrementa el principio de duda que determina a los enunciados que dan forma al discurso narrativo de la novela corta y que, específicamente en la producción de Bolaño, se convierten en el centro desde el cual se despliegan las líneas de desarrollo para el relato. Tal técnica discursiva propicia un movimiento circular que da la oportunidad a los narradores de volcarse en el mundo, siguiendo las leyes del sueño, los reflejos de algunos espejos y la estética surrealista, ayudando al escritor chileno a mostrar cómo la Historia siempre encierra un relato corto de terror, sin caer en juicios contundentes.

En este sentido, como señala Diego Romero, “si la perspectiva sigue pareciendo un proceso natural y no una construcción reflexiva es porque olvidamos el papel del cuerpo tanto en su dimensión de arquitectura que se enfrenta al mundo como en su vertiente de organismo que busca. Como conformación de materia y como materia que desea” (2001: 196). Bolaño está consciente de este efecto compositivo y lo utiliza en la configuración de sus novelas cortas.

Cuenta la leyenda que Filippo Brunelleschi, en la segunda década del siglo xv, observaba el Batisterio de la Catedral de Florencia con dos espejos perforados en determinado punto. Dispuestos uno frente a otro y con las aberturas alineadas en relación con su ojo, el arquitecto contempló la imagen del Batisterio reflejándose en ambos, en un efecto similar al de las cámaras oscuras, que apenas habían comenzado a usarse un siglo antes. Este ejercicio permitió a Brunelleschi concluir que la visión obtenida era similar a la

proveniente desde una ventana que se halla fuera de la escena. Con un empleo de la perspectiva semejante, Bolaño conjuga en la percepción de su protagonista la aprehensión de imágenes en fuga, en un relato disperso en distintas líneas de sentido, donde la duplicación de algunos elementos promueve la densidad del sentido y una exposición tridimensional de lo narrado.

No obstante, para exponer el vínculo entre la plástica y la novela corta, sólo me detendré en la composición de *Amuleto*, donde esta relación es más evidente por su claro nexo con la obra de Remedios Varo. En esta novela corta, por ejemplo, la protagonista describe el tiempo como el huevo tibio de un pájaro interior que se cobija entre escombros humeantes. Este tiempo sincrético, semejante al de la enunciación lírica, permite a su vez mezclar el discurso del arte con la antinomia de la historia de un país y unirlo a la repetición de los sucesos extremos que han determinado el trayecto de un continente.

De tal forma, el discurso dialógico incorpora las distintas interpretaciones que se pueden otorgar a un enunciado, mediante la tensión entre los contextos descritos y la distribución de imágenes fragmentadas, que se despliegan en distintos momentos y desde diferentes ópticas, a través de la disposición de espejos y dobles, concentrados en extender las respuestas dadas a un enunciado o imagen secreta e inaccesible que, en el caso de la pintura y la novela corta, generalmente actúan como *leit motiv*.

Desde la acción dialógica y su interacción con recursos provenientes de la pintura, como muestra el particular uso de la perspectiva en las novelas cortas de Bolaño, la historia sugiere la presencia de secuelas internas, en su mayoría insertas en la descripción visual de un protagonista que

expone en su discurso la relación polémica de las palabras, su diálogo interno y las reflexiones personales, a partir de una conversación ininterrumpida con los otros, que también podrían ser los espectadores de la obra.

Así, el tiempo en *Amuleto* se extiende y contrae en un mismo enunciado. Auxilio habla de eventos a los que asistió en el futuro y, con base en esa incongruencia semántica, especula su vínculo con un presente sincrético de la historia latinoamericana. Repetición y duplicación integran para ella el ciclo de la tragedia en esta región; es interesante que sean también estrategias constantes en la formulación conceptual de la perspectiva al interior de la pintura y la novela corta.

Entre espejos y alegorías, atrapada en el baño de la Universidad Nacional durante la toma del ejército de sus instalaciones, en septiembre de 1968, esta protagonista va desdoblando un relato en el cual se entrelazan los recuerdos, el sueño y la invención, alrededor de tres vértices: el flujo de la historia, la poesía y la pintura. En esta recuperación de motivos resalta la figura de Remedios Varo.¹⁰ Auxilio divaga sobre la identidad de la pintora, mientras intercala la reconstrucción de un encuentro entre ambas, que nunca sucede, pero parece tener lugar al interior de una de las obras de la artista catalana, como *Ascensión al monte análogo* (1960), donde se mezcla lo mítico y lo poético en una imagen de vigilia frente a la muerte:

¹⁰ También son referidos otros pintores como Carlos Coffen Serpas y Leonora Carrington, esta última autora de otra novela corta, donde la imaginación y el inconsciente en relación con la formulación histórica, se mezclan en una narración surrealista: *La trompetilla acústica* (1974), en la cual también aparece la figura de Remedios Varo fabulada por su amiga.

Un sol como vino blanco se extiende ahora por toda la calle vacía. Es ese sol el que ilumina su rostro y lo tiñe de melancolía y valor. Bien. Todo está bien. Es hora de irme. No sé si darle la mano o darle un beso en cada mejilla. Las latinoamericanas, hasta donde sé, solo damos un beso. Un beso en una mejilla. Las españolas dan dos. Las francesas dan tres. Cuando yo era jovencita pensaba que los tres besos que daban las francesas querían decir: libertad, igualdad, fraternidad. Ahora sé que no, pero me sigue gustando pensarlo. Así que le doy tres besos y ella me mira como si también, en algún momento de su vida, hubiera creído lo mismo que yo. Un beso en la mejilla izquierda. Y Remedios Varo me mira y su mirada dice: no te preocupes, Auxilio, no te vas a morir, no te vas a volver loca, tú estás manteniendo el estandarte de la autonomía universitaria, tú estás salvando el honor de las universidades de nuestra América Latina, lo peor que te puede pasar es que adelgaces horriblemente, lo peor que te puede pasar es que tengas visiones, lo peor que puede pasar es que te descubran, pero tú no pienses en eso, mantente firme, lee al pobre Pedrito Garfias (ya podías haberte llevado otro libro al baño, mujer) y deja que tu mente fluya libremente por el tiempo, desde el 18 de septiembre al 30 de septiembre de 1968, ni un día más, eso es todo lo que tienes que hacer.

Y entonces Remedios Varo cierra la puerta y por la postrera mirada comprendo sin paliativo alguno que ella está muerta. (Bolaño, 1999: 96-97)

Tampoco es casual la alusión a la pintora. Las obras de Varo guardan un paralelismo con la novela corta: en ellas hay una narración de enigma. Se instalan en su composición arcanos insondables, sombras del pasado, los fantasmas del subconsciente, susurros del futuro. Lo primitivo de los sueños, según la visión de Carl Jung. La memoria visual del tiempo se aprecia en el anclaje de la realidad inmersa en un ambiente fantástico que alarga las figuras, deforma el estereotipo, aborda las extensiones de la vida interior y el ensimismamiento mimético.

Quizá por ello Auxilio posee una imagen quijotesca, acorde con el talante de las figuras de Varo. Es extranjera, pero ha hecho de la poesía su patria y herencia, y es precisamente desde su compromiso poético, que aborda la gama de

opuestos sintetizados en las paradojas, no sólo del continente latinoamericano en medio de los desequilibrios históricos y conceptuales que experimentó en las últimas décadas del siglo xx, sino de los vericuetos de la condición humana.

El habla de Auxilio es capaz de unir la silenciosa imaginación de cómo el Ché Guevara hacía el amor, con los reclamos realizados a un rey homosexual que sustenta –como los milicos chilenos– su poder en la violación, la tortura y el asesinato. Dicha expansión de las oposiciones prefigura un aparente desorden lógico que altera la organización inicial para proponer otras formulaciones alternas en su pensamiento.

De este modo, Bolaño logra introducir el cuerpo y la memoria en una pintura y desde ahí narrar el mundo como lo haría una artista plástica exiliada, que vuelve de la muerte para guiar a la madre de los poetas en la conciencia surrealista que comienza a hacer suyo un relato vuelto espejo de la poesía, de los poetas, de los artistas, de la fragmentada realidad, de la amenaza detrás de la toma ilegal de la Universidad por las fuerzas del Estado, en una palabra: de la incertidumbre. Auxilio, al mutar en una imagen larga de Remedios Varo, se transforma simultáneamente en la creación de alguien más, de color hostil, con esencia marginal, para acercarse a lo oculto en la prolongada historia de reinventiones y traiciones que ha experimentado Latinoamérica.

En las pinturas de Varo, el gótico desdoblamiento del ser va de las imaginaciones medievales y renacentistas a la composición de un universo íntimo. Los personajes de Varo se confiesan al ser observados. Es como si fueran puestos ante el juicio de la exhibición y se sintieran vulnerados por ello, arrepentidos de mostrarse. Así también, la mayoría de sus obras, como ocurre en la novela corta, tienden a rotar

sus ángulos en torno a un solo personaje, muchas veces autobiográfico, pero siempre difuso por la disposición de varios planos al interior de la obra.

Exiliada de la Guerra Civil Española –entre otros españoles víctimas de la tiranía franquista que fueron recuperados por Bolaño– Remedios Varo parece bordar la cuarta dimensión en la pintura para, desde sus creaciones, afirmar como único valor trascendental al arte. En este sentido, el discurrir semántico de *Amuleto* –en la prisión accidental y absurda donde Auxilio se halla– se refuerza con la memoria reinventada en la fusión de ambigüedades de ese espacio estético, en el cual la individualidad es el punto de refracción del pulso colectivo.

A su vez, en el transcurso del duermevela que permite a la protagonista de *Amuleto* sobrevivir los días de reclusión forzada, Lacouture reelabora la inminente posibilidad que guardamos todos de convertirnos en asesinos: lo hace desde la recuperación de la tragedia clásica, relatada por otro pintor –Carlos Coffeen– quien en su encuentro onírico con Auxilio, se deleita en contarle la trayectoria de las infamias sobre las cuales floreció la vieja Grecia:

En realidad Coffeen hablaba como si yo no estuviera allí: a cada palabra que salía de su boca yo me alejaba cada vez más de la casa de la calle República de El Salvador. Aunque al mismo tiempo, por paradójico que resulte, me hacía más presente, como si la ausencia reafirmara mi presencia o como si los rasgos de la inmaculada Erígone estuvieran usurpando mis rasgos invisibles, o ajados por la realidad, de tal manera que por una parte yo podía estar desapareciendo, pero por otra parte, al tiempo que desaparecía, mi sombra se metamorfoseaba con los rasgos de Erígone y Erígone sí que estaba allí, en la maltrecha sala de la casa de Lilian, atraída por las palabras que Coffeen iba desgranando con gesto gárrulo o fodolí (como habría dicho Julio Torri, al que sin duda estas historias habrían gustado), ajeno a mi mirada de preocupación, pues si bien no quería dejar aquella noche a Coffeen, también me daba cuenta

de que el derrotero por el que se estaba internando tal vez sólo fuera el preámbulo de una crisis nerviosa agudizada por la ausencia de su mamá, ay, o por mi presencia inesperada que no suplía aquella ausencia.

Pero Coffeen siguió con la historia. (1999: 104-105)

En cambio, en *Nocturno de Chile*, la confesión de su protagonista –en medio de una crisis casi convulsiva, que parece postrar a Urrutia en uno de los divanes psicoanalistas pintados por Varo– revela cómo cualquier acontecimiento se ve supeditado por la perspectiva desde donde se observan los sucesos. En este sentido, László Scholz, al analizar *Estrella distante* enuncia una serie de constantes formales que, considero, se repiten en las otras novelas cortas del autor:

Cuenta recuerdos con la imagen de un narrador testimonial y refiere a su texto de manera autoreflexiva [...]; formula preguntas retóricas [...] y cita una de sus fuentes en más de un sentido dudosa [...]; matiza lo narrado en tono emocional [...] y se auto-cuestiona en su oficio de narrador. No cabe duda que este es el recurso más importante con el cual Bolaño compone y controla en este nivel la dinámica de las secuencias; y se trata de una técnica tan poderosa que más allá de marcar el ritmo, llega a ampliar su propia esfera, la del proceso de narrar transformándola en otra narrativa y sobreponiéndose a las redes constituidas por la temporalidad, la causalidad o la contingencia. Este diseño abre una nueva dimensión con planteamientos que no siguen las dicotomías de antes/ahora, causa/efecto, verdad/mentira sino se enfocan en las posibilidades del conocimiento, la comprensión o la capacidad de narrar. (2014: 164)

Esta forma de poner en marcha el intercalado de argumentos duplicados, establece las condiciones narrativas para sostener el hilo del enigma a lo largo de la trama y dejarlo en suspenso, con la finalidad de prolongar más allá de la lectura el ambiente de incertidumbre en el que descansan las informaciones contenidas en la novela corta.

Para Paul Klee, uno de los primeros exponentes del arte abstracto, empezar un cuadro era sacar una línea a pasear. No sabía hacia dónde se dirigiría. Pero buscaba la interacción semántica de signos abstractos que impulsaran el pensamiento. También así la expresión de un yo dubitativo es capaz de ahondar en el misterio de la existencia. Como he apuntado anteriormente, las novelas cortas de Bolaño presentan a un narrador en primera persona que indaga en los reiterados motivos surgidos en algunas situaciones de urgencia experimentadas por Latinoamérica, para tender un mapa de significación que retiene sus secretos y traza un camino para la comprensión de los enunciados que lo custodian. Esto, además de incrementar la incertidumbre respecto a lo narrado, apuntala la orientación periférica de esa voz plural que –pese a estar sometida a la primera persona– se desliga del antecedente monológico de muchos narradores, para dar espacio a un sujeto complejo que va deshilvanando una serie de historias concatenadas directa o tangencialmente, a veces sin ningún orden lógico-causal.

De esta forma, desde *Monsieur Pain* que cuenta los últimos días de un poeta que podría ser el peruano César Vallejo hasta *Nocturno de Chile* –poema narrativo centrado en la dicotomía dispuesta también en *Estrella distante*,¹¹ sobre el problema ético de la controversia eterna entre cultura y

¹¹ Dice Florence Olivier: “En comparación con la empresa de *Estrella distante*, la posterior *Nocturno de Chile* escenifica a un mal, al parecer pero tan solo al parecer, menor, con los pecados de Urrutia Lacroix –valga la palabra para el eclesiástico y crítico– que se defiende en vano, ante su conciencia acosada por la figura del ‘joven envejecido’, del cargo de complicidad moral e intelectual con los crímenes de la dictadura. En todo caso, la forma del monólogo de confesión o del examen de conciencia es más propicia para la búsqueda de una risa satírica ciertamente nocturna y melancólica pero un punto menos siniestramente bufa que la suscitada por la ‘negrísima’ novela de investigación y ajusticiamiento que es *Estrella distante*” (2015: 149-150).

barbarie— Bolaño muestra cómo el arte no puede acabar con los horrores del mundo, pero nos obliga a contemplarlos en su fase más profunda.

También la obra de Bolaño tiende un puente con la música, en el que no profundizaré. Pero es importante señalar que en su obra la acción dialógica y el uso de la perspectiva se abren a la polifonía de las obras musicales, congregando sonidos que hacen resonar las fibras del universo cambiante de sus relatos.

El propio Bolaño pensaba que “*Nocturno de Chile* tiene la misma estructura que *Amuleto* y otra novela que posiblemente ya no escriba y cuyo título iba a ser ‘Corrida’. Son novelas musicales, de cámara, y también son piezas teatrales, de una sola voz, inestable, caprichosa, entregada a su destino, en diálogo con su destino” (2008: 115). En este sentido, como composición cuyos ecos traslucen la ejecución de un solista capaz de solventar la armonía y contrapuntos de un coro, la novela corta —al sostenerse en las realizaciones de un sujeto plural— se convierte en el género ideal para la concreción polifónica. Así, cada uno de sus recursos narrativos se incorpora orgánicamente al registro tonal en el que se disuelve ese tema reiterado con sutiles variaciones, para hallar su densidad sonora donde el misterio del lenguaje encierra los fantasmas de otras épocas, los temores del presente y las premoniciones del futuro, en un tiempo que condensa la exigencia de dar cabida a los silencios de la historia, con el ritmo de la poesía y los abstractos acordes que anuncian el convulso traslado de una realidad a otra.

En las novelas cortas del escritor chileno pueden rastrearse los equívocos de la existencia humana, así como el ánimo de incertidumbre con que se mueve el mundo. Varo y Bolaño murieron relativamente jóvenes. Sin embargo, su

pensamiento vuelto filosofía, pintura, poesía, novela corta, tiene como punto común la búsqueda del afán poético en un lenguaje fundado en la absoluta necesidad de narrar el mundo, con base en la ambigüedad de sus enigmáticos secretos y como acto de sobrevivencia.

Es así como a través de este recorrido por las novelas cortas de Bolaño, simultáneamente puede apreciarse ese espíritu rebelde y combativo al interior de la literatura, del cual nuestro autor habla: “En mi cocina literaria ideal vive un guerrero, al que algunas voces (voces sin cuerpo ni sombra) llaman escritor. Este guerrero está siempre luchando. Sabe que al final, haga lo que haga, será derrotado. Sin embargo, recorre la cocina literaria, que es de cemento, y se enfrenta a su oponente sin dar ni pedir cuartel” (2004: 323).

NOVELA CORTA Y CINE DE AUTOR: UNA LECTURA DELEUZIANA

Por su afán de experimentación técnica y narrativa, a mediados del siglo pasado, el cine de autor comenzó a destacar en la escena fílmica por su inclinación hacia una expresión personal del mundo plasmada en veinticuatro fotogramas por segundo. En este contexto, infinidad de procesos de creación convergieron en torno a la *nouvelle vague*, movimiento cinematográfico que introducía el séptimo arte en la búsqueda de la intimidad, renovando las claves de decodificación de los recursos visuales y sonoros, al trazar una subterránea línea conceptual en relación dinámica con cierto devenir histórico conflictivo y reconocible, donde late el trayecto del ser en los márgenes de una narración, de la cual el principal responsable es el director de la película. La superposición de tramas en esta corriente estética –la individual, la colectiva y la subjetiva, esta última deudora de la necesidad de ahondar en la psique y la naturaleza de la memoria– pretendía la conjunción de tiempo y espacio, de sonido e imagen, a través de prácticas cinematográficas que elevaron la idea del montaje fílmico respecto a su distribución de las unidades dicotómicas de forma y contenido.

Las cualidades genéricas de la novela corta revelan su afinidad con algunas técnicas y recursos provenientes del cine de autor¹ y se integran al camino paralelo emprendido

¹ Como apunta Román Gubern, entre el “cine de productor” y el “cine de autor” hay dos diferencias notorias, relacionadas con la utilización de presupuestos relativamente bajos y el afán de independencia creadora: “la aparición

entre el arte de la pantalla grande y el de la literatura.² Desde tipos de focalización similares hasta el armado de planos secuenciales y usos semejantes para esa amalgama de sonido e imagen arraigada en una profunda comprensión de la obra, el cine de autor y la novela corta comparten la necesidad de condensar la diégesis en un formato exigente con la búsqueda de la brevedad y la síntesis. Asimismo, se concentran en uno de los atributos resaltados por Judith Leibowitz respecto a la novela corta: el doble efecto de expansión e intensidad en el que también se sostiene el discurso cinematográfico. Además, como ocurre con la *nouvelle*, en muchas de las obras del cine de autor prevalece la sensación de haber estado frente a un secreto que, al final de la proyección, seguimos desconociendo. En esa incertidumbre se funda la callada permanencia de historias con un enorme potencial interpretativo, donde la forma en sí, significa. Para lograr la inserción del secreto en la trama, ambas manifestaciones establecen un complejo

de los movimientos de cine independiente, de 'cine de autor', que surgen en diversos países por estos años, como la *nouvelle vague* francesa, el *Free Cinema* inglés, el *New American Cinema Group* de Nueva York, y el *Cinema Nôvo* de Brasil, que por trabajar con medios casi artesanales y pequeños presupuestos pueden permitirse el lujo de la libre experimentación creadora, contando con la amortización de sus productos gracias a su explotación en cine-clubs, salas de ensayo, filmotecas, festivales y circuitos no comerciales" (2016: 680).

² El vínculo entre cine y literatura ha sido estudiado prolíficamente. Lauro Zavala resume en los siguientes puntos los tipos de análisis que la relación entre estas dos manifestaciones estéticas ha propiciado: "*De la literatura al cine*: Teorías y métodos de análisis de la adaptación; teoría y estética del guión cinematográfico; teoría de los géneros narrativos en el cine clásico; teoría narrativa y cine contemporáneo; el espectador como lector, teoría de la recepción cinematográfica; *el director como autor*: las teorías del cine-de-autor; del teatro al cine, estética y retórica. *Del cine a la literatura*: la película como texto, métodos de análisis cinematográfico; la película como intertexto, estrategias de interpretación; la película como metatexto, pretextos y architextos; el escritor como crítico de cine; el filósofo como crítico de cine; el mitólogo como crítico de cine; la evolución del estilo cinematográfico; recursos cinematográficos en la narrativa contemporánea" (2007: 13).

montaje de ideas puestas a discutir en la dialogicidad de sus recursos expresivos y privilegian la abstracción como lenguaje donde se alberga un concepto subrepticio que a su vez es abstracción de algo más.

Dice Sergie M. Eisenstein que “la cinematografía es en primer lugar y, sobre todo, montaje” (2006: 33). De hecho, propuso un paralelismo entre la estética del cine japonés y el ideograma para analizar “la combinación de tomas que son *representativas*, únicas en su significado, neutrales en su contenido” (2006: 35; las cursivas pertenecen a la cita), dentro de un contexto y series discursivas relevantes. Así pensó la naturaleza de lo que llamaría “cine intelectual”, fundado en la articulación simbólica de conceptos abstractos que son actualizados en el aquí y ahora del espectador. Desde este umbral, Eisenstein reflexiona sobre la concepción del montaje fílmico, un tipo de armado congruente con las estrategias narrativas de la novela corta, donde una “fórmula dormida; [...] transforma la fórmula en una imagen: una forma terminada [...] como proceso de pensamiento primitivo, el pensamiento imaginista, [que] desplazado a un grado definido, llega a convertirse en un pensamiento conceptual” (2006: 35).³

La relevancia de una teoría radica en su capacidad para generar nuevas relaciones interpretativas alrededor de un

³ Señala Wenger Calvo que “para Eisenstein (1974), el director del montaje dialéctico por excelencia, el choque es la forma misma de la comunicación del movimiento en las imágenes. Y el choque tiene un efecto sobre el espíritu, lo fuerza a pensar el Todo. ‘Precisamente el todo no puede ser sino pensado, porque es la representación indirecta del tiempo que emana del movimiento’. Para el director ruso, desde su perspectiva dialéctica, el montaje es ‘montaje-pensamiento’, ya que es el proceso intelectual que, bajo el choque, piensa el choque. De acuerdo con esta noción de choque ya no solamente puede decirse con el cine ‘yo veo, yo oigo’, sino YO SIENTO, sensación totalmente fisiológica. Y es esta actuación sobre el córtex cerebral lo que hace nacer el pensamiento, el YO PIENSO cinematográfico” (2016: 131).

tema, promoviendo la movilidad del conocimiento en la conjunción de varios saberes puestos a discutir a favor de la comprensión. Esta forma de pensamiento no genera una filosofía en sí, sino vínculos entre ideas provenientes de distintos marcos enunciativos. Por tanto, si bien una teoría formula sus principios a través de conceptos, señalan Deleuze y Guattari, es importante considerar que “toda creación es singular, y el concepto como creación propiamente filosófica es siempre una singularidad” (2004: 12). De ahí que –como sugiere Rodolfo Wenger– en un pensamiento de la inmanencia, sólo haya “*procesos que pueden ser de unificación, de subjetivación, racionalización –entre otros–, nada más que procesos que operan de acuerdo con multiplicidades concretas, porque la multiplicidad es el verdadero elemento en donde algo sucede*” (2016: 122; cursivas en el original).

Gilles Deleuze acude al cine para reflexionar sobre los vericuetos en la construcción del pensamiento. Con base en dicho punto de partida, propongo abordar algunas convergencias discursivas entre la novela corta y el cine de autor, pues coincido con Wenger cuando observa la necesidad de repensar la identidad de los conceptos en la particularidad de las manifestaciones del pensamiento. Además, como sucede en el discurso cinematográfico, en la novela corta han coincidido una serie de influencias estéticas que fueron modificando su forma y la manera de introducir en la misma un contenido profundo.

Es importante señalar que las innovaciones estéticas de la *nouvelle vague* o la nueva ola francesa del cine, corriente estética que determinó la producción de Jean-Luc Godard, representaron “un cambio copernicano en la historia del cine” (Faulstich y Korte, 1995: 436). La expresión fílmica

se deshacía del nexo con lo narrado, propiciando un vuelco en la confección cinematográfica. Se dejaba atrás “la narración de la aventura” (436) para perseguir en cambio “la aventura de la narración” (436).

Esta renovación frente a lo contado invocaba también “la inequívocidad semántica resultante de la ruptura de la relación de redundancia entre las escenas, así como entre imagen y sonido y la simultánea materialización de las imágenes (‘what you see is what you get’ -dice Mónaco), la reducción de la anécdota a una situación triangular trivial o edípica, la extrema formalización, la similitud con un móvil de Calder, que cambia girando en círculo sobre sí” (436).

La *nouvelle vague* responde a una serie de transformaciones sobre lo que se pensaba debía ser el cine. Alrededor de publicaciones como *Le Revue du Cinéma* y, posteriormente, *Cahiers du Cinéma*, directores, críticos y teóricos como Françoise Truffaut, André Bazin, Jacques Doniol Valcroze, Eric Rohmer y el mismo Godard resaltaron la relevancia de la figura del autor en tanto creador de la obra y responsable absoluto de la composición del montaje cinematográfico. A la par de pugnar por un cine cuya efectividad técnica apostaba por una mayor narratividad emanada a su vez de los sonidos y las imágenes que emergen de la propia historia, su propuesta mostraba una manera poética de dar vida a la cinematografía con escaso presupuesto. En contraste con las grandes producciones de la industria fílmica hollywoodense, el cine francés o el neorrealismo italiano creaban obras maestras grabadas en espacios naturales o en la intimidad de la alcoba.

Otros cineastas compartían una búsqueda similar a la *nouvelle vague*. John Ford, Michelangelo Antonioni, Luis Buñuel, Robert Bresson, Alfred Hitchcock, Fritz Lang, Jean

Renoir, Roberto Rossellini y Orson Welles, entre otros, como Godard, iban en contra de una fingida intelectualidad y generaban un lenguaje fílmico capaz de simplificar sus recursos y a su vez multiplicarlos en la semanticidad de tramas complejas sostenidas en la experimentación formal y simbólica.

Por su parte, como sucede generalmente en el cine de autor, en la novela corta estamos frente a una expresión donde algo está sucediendo en el marco de lo que ha ocurrido ya; ese tipo de ejecución se prolonga hasta el término de la historia y es progresivo el avance incierto de su desenlace hasta su ambigua resolución. De ahí que Deleuze y Guattari apunten:

No es difícil determinar la esencia de la novela corta como género literario: estamos ante una novela corta cuando todo está organizado en torno a la pregunta, ¿Qué ha pasado? ¿Qué ha podido pasar? El cuento es lo contrario de la novela corta, puesto que mantiene en suspenso al lector con una pregunta muy distinta: ¿qué va a pasar? Siempre va a suceder, a pasar algo. En cambio, en la novela, siempre pasa algo, aunque la novela integra en la variación de su eterno presente viviente (duración) elementos de la novela corta y del cuento. (2004: 198)

Desde este quicio, las siguientes páginas pretenden indagar en los mecanismos de interacción semántica y narrativa que cruzan la novela corta y permiten establecer un puente con los recursos del cine de autor, una estética que proliferó sobre todo en la segunda mitad del siglo xx, luego de la disolución de los conceptos universales y tras las crisis bélicas mundiales, el recrudecimiento de regímenes totalitarios o de gobiernos fundados alrededor de una figura autoritaria, de la mediatización de la violencia fáctica y simbólica.

Las consecuencias de la guerra como motor sistémico en las transformaciones de la sociedad han producido ambientes de incertidumbre generalizada, traducidos en interesantes expresiones artísticas, donde este concepto casi inaprensible se volvió una presencia inmanente. Averiguar cómo transita la codificación filosófica de la incertidumbre a su montaje en la forma artística, tiene el propósito de proponer la comparación de algunas obras del cine de autor y el análisis perfilado por Deleuze sobre su configuración, con la trayectoria de tres novelas cortas del periodo transicional entre el siglo xx y el xxi. Así, en *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo se establece un vínculo con el cine de Robert Bresson, en *El arma en el hombre* (2001) de Horacio Castellanos Moya con la obra de Jean-Luc Godard, y en *Fiesta en la madrugada* (2010) de Juan Pablo Villalobos con la propuesta de Akira Kurosawa.

**LA VIRGEN DE LOS SICARIOS:
UN TRAYECTO INTENTANDO REDEFINIR EL MUNDO**

El 13 de marzo de 1987, Gilles Deleuze dictó en la Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido de París (femis) la conferencia “Qu’est-ce que l’acte de création?”, en la que –al hablar de cine y filosofía– proporcionó claves relevantes para revisar la manera en que el cine ha propiciado una nueva imagen del pensamiento. Al ser otra de las manifestaciones artísticas de la bulliciosa modernidad, su capacidad de sustraer lo importante de un suceso en la condensación de tiempo al que obliga la exposición fílmica, nos lleva a transferir sus reflexiones al ritmo y modo en que se estructura el contenido en la novela corta moderna.

El cine –según Deleuze– nos invita a pensar cómo transita una idea a la obra de arte y, en su construcción de potencia de algo, a verla también reflejada en la forma que adopta. Al abordar la estética del cineasta Robert Bresson, el filósofo observa que en su filmografía las ideas se presentan en bloques de duración-movimiento, los cuales tienen un nexo con el espacio-tiempo concebido por Einstein. Esta comprensión involucra la aparición de elementos desconectados, sin un vínculo predeterminado, en la generación de sentido.

El cine no ha parado de proyectar cintas de acción alrededor de las trayectorias de delincuentes y policías insertos en poderosas redes que, cual cabezas de Hidra, envenenan el orden social, creando películas formalmente lejanas a los rasgos descritos por Deleuze en Bresson. Sin embargo, la línea perfilada por el filósofo podemos retomarla para analizar una de las obras pioneras de la literatura sicarésca, *La virgen de los sicarios*,⁴ donde Vallejo parece expresar el entorno de disolución social mediante un mecanismo similar al de Bresson, donde “la palabra se eleva en el aire al mismo tiempo que el suelo que vemos se va hundiendo cada vez más, [...] como si el suelo se mofara de lo que se está diciendo” (Deleuze, 1987: s/p); un contraste donde radica la idea central de la obra.

El narrador de *La virgen de los sicarios* es un hombre maduro, neurótico, gramático de profesión, quien vuelve a su natal Medellín después de muchos años de ausencia y no

⁴ *La virgen de los sicarios* alude indirectamente a los críticos años de persecución al cartel de Medellín y –específicamente– de su líder Pablo Escobar Gaviria. La historia de este narcotraficante muestra los dramas sociales intensificados por el tráfico de drogas y el efecto comercial y económico de esta actividad en la conformación de algunos países hispanoamericanos: democracias compradas, impunidad ante el crimen, corrupción, asesinatos en serie, magnicidios.

reconoce el espacio. Anda por las calles de esta ciudad, sintiendo el vacío causado por la muerte sin sentido de tantos colombianos. Mientras camina, describe la atmósfera de desolación, contrastando los días pasados con las maneras de habitar el mundo en tiempos de violencia extrema. Narra todo lo que ve como si de ese modo levantara una trinchera contra el silencio.

Vallejo revisa pasado y presente, en su dimensión individual y colectiva; reflexiona sobre las creencias que hicieron del Corazón de Jesús, el santo patrono del país, una imagen progresiva del destino de una patria, que guarda “en el pecho abierto el corazón sangrando: goticas de sangre rojo vivo, encendido, como la candileja del globo: es la sangre que derramará Colombia, ahora y siempre por los siglos de los siglos amén” (2006: 6).

Pero este narrador cínico, transgresor y abiertamente homosexual, parece aburrido. En su relato sobre el encuentro con un joven sicario que se convierte en su amante, en su embeleso por ese niño hermoso, delata la ausencia de cualquier convicción moral respecto al caos de violencia que va dejando muertos por doquier.⁵ No hay un lamento, sólo la exhibición del deterioro de la sociedad y del letargo en el que caen las palabras cuando la crueldad se lleva el significado tácito de cualquier concepto.

El narrador de *La virgen de los sicarios* comprende el mundo *en y desde* la palabra, de ahí que la ironía y algunos

⁵ En este sentido, *La virgen de los sicarios* guarda cierto paralelismo con *La muerte en Venecia* (1912) de Thomas Mann. Springer, en su categorización de novelas cortas, ubica la obra del escritor alemán como ejemplo de la tragedia degenerativa o patética: “It consists in the relentless, relatively simple (in plot), and swift degeneration of a central character into unrelieved misery or death. Its relentlessness and the depth of the misery expand it beyond the single episode which often characterizes the short story” (1975: 12).

vuelcos semánticos inesperados, sean el soporte de una trama en la que se van definiendo las palabras agregadas al vocabulario recientemente o que cambiaron su sentido con el paso de una generación a otra:

Ustedes no necesitan, por supuesto, que les explique qué es un sicario. Mi abuelo sí, necesitaría, pero mi abuelo murió hace años y años. Se murió mi pobre abuelo sin conocer el tren elevado ni los sicarios, fumando cigarrillos Victoria que usted, apuesto, no ha oído siquiera mencionar. Los Victoria eran el basuco de los viejos, y el basuco es la cocaína impura fumada, que hoy fuman los jóvenes para ver más torcida la torcida realidad, ¿no? Corrijame si yerro. Abuelo, por si acaso me puedes oír del otro lado de la eternidad, te voy a decir qué es un sicario: un muchachito, a veces un niño, que mata por encargo. ¿Y los hombres? Los hombres por lo general no, aquí los sicarios son niños o muchachitos, de doce, quince, diecisiete años, como Alexis, mi amor: tenía los ojos verdes, hondos, puros, de un verde que valía por todos los de la sabana. Pero si Alexis tenía la pureza en los ojos tenía dañado el corazón. (Vallejo, 2006: 7)

La relación con Alexis permite al protagonista exhibir el estado de las cosas en Colombia. Después de décadas de violencia extrema y la ausencia de cualquier garantía individual, el lenguaje corre como problema ontológico a lo largo del relato para establecer cómo la nada comienza a devorarse las palabras. Con base en una visión periférica de la realidad, el narrador se somete a la labor de describir continuamente los nuevos conceptos que rigen la vida en Colombia. También las raíces del deterioro colectivo.

Vallejo hace uso de la palabra puesta en conflicto al contar, en su recorrido por las iglesias de Colombia, cómo la violencia actual de este país debe mucho a la influencia de la religión entre la gente. El protagonista se asume creyente en Dios, aunque confiesa haberlo buscado en todas las iglesias del país sin éxito y sus reclamos filosóficos estén focalizados

en la desacralización de lo divino, incluido el hombre, en tanto obra sublime de la creación en términos bíblicos.

El protagonista de *La virgen de los sicarios* no entiende en qué se ocupa Dios estando allá arriba, si aquí “nos la pasamos recogiendo muertos”. Dios calla ante el genocidio y en su silencio se condensa la interrogación permanente que anuda la trama de esta novela corta. En el reclamo suspendido a los hombres y a sus gobiernos, aparece otra de las críticas a la dominación religiosa, a pesar de considerar a Cristo el gran introductor de la impunidad y el desorden de este mundo.

Como plantea Deleuze en relación con el cine de Bresson, lo antes descrito aparece en bloques de duración-movimiento, donde el narrador recobra el clima de urgencia que lo rodea, involucrando al lector en un planteamiento reiterado, expuesto a lo largo del relato. El narrador recoge compulsivamente con palabras lo que observa en ese movimiento continuo, de un lugar a otro, en su afán por comprender el desplome del mundo que creía conocer:

Sigamos hacia Sabaneta en el taxi en que íbamos, por la misma carreterita destartada de hace cien años, de bache en bache: es que Colombia cambia pero sigue igual, son nuevas caras de un viejo desastre. ¿Es que estos cerdos del gobierno no son capaces de asfaltar una carretera tan esencial, que corta por en medio mi vida? ¡Gonorreas! (Gonorrea es el insulto máximo en las barriadas de las comunas, y comunas después explico qué son.)

Algo insólito noté en la carretera: que entre los nuevos barrios de casas uniformes seguían en pie, idénticas, algunas de las viejas casitas campesinas de mi infancia, y el sitio más mágico del Universo, la cantina Bombay, que tenía a un lado una bomba de gasolina o sea una gasolinera. La bomba ya no estaba, pero la cantina sí, con los mismos techos de vigas y las mismas paredes de tapias encaladas. Los muebles eran de ahora pero qué importa, su alma seguía encerrada allí y la comparé con mi recuerdo y era la misma, Bombay era la misma como yo siempre he sido yo: joven, hombre,

viejo, el mismo rencor cansado que olvida todos los agravios: por pereza de recordar. (Vallejo, 2006: 11)

El párrafo es un ejemplo de cómo en esta novela corta, al igual que en el cine, se establece una división entre lo visual y lo sonoro (recurso proveniente de la poesía), que en *La virgen de los sicarios* refuerza el sentido irónico. Deleuze afirma que, para conseguirlo, debe haber una voz que habla de algo o cuenta una situación, mientras la imagen muestra algo distinto, incluso disociado de la narración, sugiriendo que el sentido se encuentra debajo de la escena. Así también, según expresa Riccardo Pace, el ritmo de la narración “adquiere una potencia progresiva, un respiro que podría definirse –si lo pensamos desde la música– como wagneriano. Este reflejo aparece en las variaciones rítmicas de la escritura que van desde el *adagio* (donde la violencia se entremezcla con los patéticos destellos de la obra entre el protagonista y un sicario) a un dramático *crescendo* que desemboca en tonos trágicos” (2014: 174).

Gilles Deleuze menciona cómo el transcurrir de un personaje en bloques de duración-movimiento y la disociación de la imagen con lo sonoro enfatizan un estado de emergencia, llevando la dilación de lo fílmico al ámbito de lo social. Lo mismo ocurre cuando se da una construcción semejante en la novela corta. Mediante el empleo de estrategias similares a las del cine, se retarda la acción para dar lugar a lo no dicho y dejar al silencio establecerse como resistencia simbólica en una sociedad de control. En el caso del narcotráfico, según la visión de Fernando Vallejo, esta forma de estructura responde a una organización completamente desquiciada, donde sólo es posible encontrar puntos de concordancia en la redefinición de palabras, gastadas por la trivialidad de su uso, pese a la importancia de algunos significados.

Para el filósofo francés, cuando la comunicación se ha vuelto una repetición de consignas, esta manera de plasmar en imágenes el pensamiento permite evadir los sistemas de producción y control de contenidos; se genera así esa contra-información que ofrece la expresión estética. Sólo el arte trasciende a la muerte –asegura Deleuze citando a André Malraux– y es en lo innombrado donde yace el misterio encerrado de una idea, la cual actúa como impugnación en tiempos complicados.

En *La virgen de los sicarios*, la reiteración de la violencia y la exacerbada explotación del crimen crean un espacio hostil y peligroso definido por la ausencia de significados. Hay un halo de incertidumbre rondando las escenas. La vida pierde su valor ante la insistencia del asesinato como motor de la economía. En una época denominada por algunos pensadores como posmoderna, el exceso de muerte acompaña también a una nueva forma de colonialismo, impulsada por la dependencia sumisa a las drogas y el narcotráfico como exhibición de las más recientes estructuras del capitalismo arraigado en la corrupción.⁶

Para el protagonista de esta novela corta, en un mundo confuso, la verdad surge en la interpretación; por ello intenta reordenar ese lugar que pensaba conocer, al revisar el sentido de las palabras:

⁶ Según Gustavo Forero, “La novela de crímenes en Colombia se diferencia del género negro, la novela policiaca tradicional, el ‘neopolicial’ latinoamericano o la novela postmoderna pues se explica a partir de la anomia. En ella se ofrece la descripción épica de una dinámica social de ausencia de ley o de situaciones que derivan de la carencia de normas o de su degradación. Mientras el primer caso alude a una situación generalizada, común para un Estado anómico (Girola, Waldmann), el segundo alude a la carencia de una norma en particular, que en buena parte se inscribe dentro de la lógica de los oprimidos y la normalidad (Girola, Neira, Link)” (2011: 55).

Todo el problema de Colombia es una cuestión semántica. Vamos a ver: “hijueputa” aquí significa mucho o no significa nada. “¡Qué frío tan hijueputa!”, por ejemplo, quiere decir: ¡qué frío tan intenso! “Es un tipo de una inteligencia la hijueputa” quiere decir: muy inteligente. Pero “hijueputas” a secas como nos dijo ese desgraciado, ah, eso ya sí es otra cosa. Es el veneno que te escupe la serpiente. Y a las serpientes venenosas hay que quebrarles la cabeza: o ellas o uno, así lo dispuso mi Dios. Muerta la serpiente seguimos con Eva, la empleada de la cafetería: murió de un tiro en la boca. Cuando nos tiró el café la delicada, porque le pedimos una servilleta entera y no esos triangulitos minúsculos con los que no se limpia ni la trompa una hormiga, a Alexis lo primero que se le ocurrió fue la boca, y por la boca se despachó a la maldita. Guardó su juguete y salimos de la cafetería como si tales, limpiándonos satisfechos con un palillo los dientes. “Aquí se come muy bien, hay que volver”. Como usted comprenderá nunca volvimos. Eso de que se vuelve al sitio son pendejadas de Dostoievski. Volvería él cuando mató a la vieja, yo no. ¿Para qué? ¿Habiendo tanta cafetería en Medellín y tan atentas? (Vallejo, 2006: 50)

En esta novela corta, el léxico deja impreso el contenido social, más allá del uso de la oralidad a la que recurre el autor para acentuar la mutación de los conceptos, mediante la ironía y un humor cáustico, que controlan el vértigo provocado en la aniquilación emprendida por el gramático y su niño, bajo el criterio de que los pobres producen más pobres y la miseria más miseria. Pero también los sicarios generan más sicarios. Y la violencia más violencia. Un corolario de duplicación congruente con la estructura de la novela corta. Derivado de esto, *La virgen de los sicarios* dibuja una mueca compartida, que cala hondo por su reclamo subterráneo.

Paralelamente, pese a la sordidez del relato, la conjunción de la ironía y el humor subraya el suspenso narrativo, poniendo una trampa a la culpa del lector: no deberíamos

reír en esos contextos.⁷ Simultáneamente, este recurso consolida la vaguedad que caracteriza el trayecto del protagonista. No sabemos bien hacia dónde dirige su búsqueda o cuál es el verdadero enigma que pretende resolver. Denuncia insistentemente los distintos factores involucrados en el declive de Colombia, pero su enunciación manifiesta una voz contradictoria que oscila entre la verborrea y el silencio, el asombro y la costumbre, la derrota y el miedo a desaparecer.

El protagonista de esta novela corta confronta su propia complicidad respecto a las dinámicas que han determinado la realidad colombiana. Sin embargo, la ambigüedad de sus reflexiones exige una revisión de los distintos planos dispuestos en la anécdota. Los ciudadanos en la época marcada por el sicariato, según el protagonista de *La virgen de los sicarios*, son “muertos vivos [...] hablando solos, desvariando” (2006: 120). Esta fantasmagórica actitud rompe el orden dispuesto entre vida y muerte y sitúa ambas realidades en la normalización de la brutalidad: “Hombre vea, vivir en Medellín es ir uno rebotando por esta vida muerto. Yo no inventé esta realidad, es ella la que me está inventando a mí. Y si vamos por sus calles los muertos vivos hablando de robos, de atracos, de otros muertos, fantasmas a la deriva arrastrando nuestras precarias existencias, nuestras inútiles vidas, sumidos en el desastre” (2006: 80).

⁷ Como expresa Martha Elena Munguía, desde un punto de vista estético “encontramos que la risa resulta muy interesante en la medida en que es una de las formas privilegiadas para introducir en el arte verbal la ambigüedad, la pugna, la inestabilidad en las certezas, para penetrar en las voces asentadas, reorientando los sentidos pretendidamente unívocos. La risa abre la puerta a la duda, puede funcionar como un eco distorsionador de lo que tiene valor único y lineal y es, sobre todo, una increíble fuente productora de imágenes artísticas que han sido sumamente fecundas en la historia literaria” (2012: 31).

Alexis es ultimado como todos los sicarios. En un efecto más de la constante duplicación de contenidos que va desarrollándose a lo largo de la trama, el protagonista sustituye a su amante con Wílmor, el asesino de Alexis. Y luego otra vez la ironía: “No hay mejor novela que un sumario” (2006: 123), reflexiona el narrador cuando lee el acta de defunción de Alexis.

Para el gramático, el primer indicio de una sociedad desintegrada, lo ha dado la corrupción de las palabras. Por ello, durante sus caminatas intenta dar sentido a lo nombrado, lejos de virtudes morales o éticas. Recurre a un habla mordaz, cuya confesada intolerancia le viene de su condición de intelectual. De hecho, según Gustavo Forero, la relación sentimental entre el protagonista y el sicario funciona como una metáfora del sistema.⁸ Paradójicamente, el narrador es un humanista. Sus burlas a la sociedad encierran un problema filosófico. Desde ese tipo de encrucijada semántica, discurre sobre las secuelas de la desesperanza y cómo la incompreensión del otro nos lleva a estados límite, donde no existe más derecho que el proporcionado por las razones propias, aunque tal concepción elimine la libertad del prójimo.⁹

En esta novela corta –como ocurre en el cine de Bresson– la construcción de cuadros en estructuras de movimiento-duración y la dispersión de planos semánticos impulsa simultáneamente la extensión de la incertidumbre, la cual se ubica en esa línea discursiva donde se comprime la existencia de los personajes en la vida interior de los mismos. De esta forma, se promueve la noción de totalidad, con

⁸ Cfr. Gustavo Forero, *La anomia en la novela de crímenes de Colombia*.

⁹ Tal situación aparece también en *Scarface* (1983), filme dirigido por Brian de Palma, que cuenta la vida de Tony Montana (Al Pacino).

base en una subjetividad refractada en las variadas voces de la conciencia.

FIESTA EN LA MADRIGUERA:
 LA EDUCACIÓN DEL FUTURO CAPO

En el apogeo de las drogas, nuevamente la clave está en los arreglos que se llevaron a cabo durante la Segunda Guerra Mundial, cuando se realizaron las investigaciones necesarias para instalar en México un centro dedicado al cultivo del opio y así contrarrestar el bloqueo bélico de los mares internacionales que cerraban el tránsito a esta sustancia generalmente proveniente de Shangai y Marseilla, en esos años.

Mafiosos como Lucky Luciano encontraron las condiciones propicias para emprender este negocio en Badiraguato, Sinaloa, transformando este estado en el “Chicago mexicano”. Sería el primer indicio de un cáncer que, pese a mostrar desde su inicio la peor faceta de esta actividad famosa por su ola de asesinatos continuos, ofrecía a los ricos la posibilidad de incrementar diametralmente sus ganancias, a los pobres una alternativa de vida y a los adictos el producto que necesitaban.

Fue tan exitoso el experimento que, al cabo de unos pocos años, se conformaron distintas plazas criminales, propagando el mal del narcotráfico a niveles de metástasis social. Los narcos mexicanos aprendieron el negocio y replegaron la mafia italiana nuevamente a Estados Unidos; pero fue con la devaluación económica de 1994 y la complicidad del gobierno mexicano, que los cárteles de la droga

en México se instituyeron como uno de los estratos de poder en el país.¹⁰

No obstante su nacionalidad, las novelas cortas del sicariato plantean una relación dinámica con las historias de los ejecutores de la violencia, profundizando explícitamente en las tentativas que llevan a alguien a acabar con la vida de otro ser humano y las emociones –o la falta de ellas– alrededor de este suceso. Entre las cualidades centrales de este tipo de obras, como ya mencioné, están la utilización del humor en tanto dispositivo de defensa ante la inclemencia y la atribución de destrezas y habilidades casi sobrenaturales al sicario. También descuellan la futilidad del ambiente y el vacuo e indiscriminado uso de la violencia. De hecho, su tratamiento muchas veces consigue la identificación del lector con la astucia e inteligencia de un personaje bestial y hasta su complacencia con las tremendas acciones desarrolladas por el sicario.

Al hablar de la filmografía de Akira Kurosawa, Gilles Deleuze examina un aspecto por recuperar en la distribución formal de la novela corta: los personajes del director japonés, a pesar de estar atrapados en circunstancias imposibles, piensan sólo en resolver un problema esencial, una cuestión de naturaleza más profunda. Esta cualidad, dice el filósofo, también guarda cercanía estética con la obra de Dostoievski, aunque su lenguaje sea muy distinto. Como puede apreciarse en la narrativa del escritor ruso, los personajes de Kurosawa se encuentran en permanente movimiento cerebral. En ese recorrido despliegan preguntas trascendentales, a partir del diálogo consigo mismos o con

¹⁰ Para más información sobre este desarrollo de las drogas, consultar: *Mitología del "narcotraficante" en México* (1995) y *El siglo de las drogas* (2005) de Luis Astorga.

los demás. Al igual que los protagonistas de Dostoievski, los héroes de Kurosawa están insertos en situaciones de vida o muerte o detenidos en un entorno de urgencia no descrito, pero que abarca el todo de la narración.

El 2 de diciembre de 1993, la leyenda del narcotráfico, Pablo Escobar, fue asesinada porque traicionó su propia regla de oro para no ser encontrado: ser breve en el teléfono. El narcotraficante daba instrucciones a su hijo sobre cómo debía proteger al resto de la familia en caso de faltar él, cuando lograron rastrear la señal que reveló su paradero. Fue atrapado por su punto débil: la familia. Un asunto inherente a la condición humana, tematizado por grandes artistas.

También los hombres en el poder encierran su vulnerabilidad en el centro de sus afectos. Este es el tema central de *Fiesta en la madriguera*, de Juan Pablo Villalobos. En dicha novela corta, vemos los temores de un padre todopoderoso y la necesidad de educar a su hijo para enfrentar a los enemigos heredados, junto con la posición de líder.

La obra es narrada desde la óptica de un pequeño niño, sucesor de un capo. Con base en esta perspectiva, la ironía fluye en contraste con la ingenuidad de las descripciones de quien crece en un hábitat marcado por la violencia y hace esfuerzos imposibles por neutralizar los estímulos visuales, sonoros y conceptuales a los que se encuentra sometido, intentando comprender el significado de las palabras y experimentando con ellas. Es un traductor de situaciones y acude al diccionario para entender el sentido de las cosas, muchas veces sin encontrar una respuesta satisfactoria. Es notoriamente inteligente y lo angustia el desconocimiento; tiene problemas de ansiedad aludidos como un permanente dolor de estómago y su necesidad de

sentirse integrado a la pandilla comandada por Yocault, su padre. Tochtli –el protagonista– es poco común en la sicaresca, pero del mismo modo que el narrador de *La virgen de los sicarios*, está comprometido con el significado de las palabras, aunque el aislamiento lo haya excluido de muchos de sus contenidos.

Tochtli no puede ir a la escuela ni convivir con otros niños. Yocault tiene miedo de exponerlo. Entonces contrata a un profesor, Mazatzin, quien fomenta la fascinación del niño por el cine samurái, el cual se convierte en una escuela sobre el comportamiento de los héroes:

Por cierto, Mazatzin no me dice Tochtli. Mazatzin me dice Usagi, que es mi nombre en japonés, porque le gustan mucho todas las cosas del imperio de Japón. A mí lo que me gusta mucho del imperio de Japón son las películas de samuráis. Algunas las he visto tantas veces que hasta me las sé de memoria. Cuando las veo me adelanto y voy diciendo las pláticas de los samuráis antes que ellos. Y nunca me equivoco. Eso puedo hacerlo por mi memoria, que de veras es casi fulminante. Una película se llama *El crepúsculo del samurái* y se trata de un samurái viejo que le enseña a un niño las cosas de los samuráis. En una parte lo obliga a quedarse quieto y mudo por un montón de días. Le dice: “el guardián es sigiloso y sabe esperar. La paciencia es su mejor arma, como la grulla que no conoce la desesperación. Los débiles se conocen en el movimiento. Los fuertes en la inmovilidad. Mira el sable fulminante que no conoce el temblor. Mira el viento. Mira tus pestañas. Cierra los ojos y mira tus pestañas”. Y no sólo me sé de memoria esa película, me sé muchas más, cuatro. (Villalobos, 2010: 15)

Afirma Deleuze que Kurosawa se inspiraba en los dramas de William Shakespeare. Sin embargo, en su arte hay una retroalimentación de muy diversas fuentes. Aunque se interesó por las películas del oeste dirigidas por John Ford –una influencia que, en la estética del director japonés, permitió renovar la expresión samurái– posee, además, una fuerte inclinación por el sentido trágico de las obras

del dramaturgo inglés, que también adapta a los conflictos japoneses; así, *King Lear* (1603) –por ejemplo– se reescribe en *Ran* (Caos, 1985).

La traición, la venganza, las luchas internas de la conciencia son algunos de los elementos recreados en la filmografía de Kurosawa provenientes de Shakespeare. En un ejercicio similar, Villalobos parece inspirarse en *Henry IV* (1597), donde más que dramatizar un largo periodo en la conformación de Inglaterra y sus pugnas con Francia, Shakespeare describe el proceso que habrá de convertir al príncipe Hal en rey y las contradicciones entre lo que considera su padre que debe ser un monarca y la propia idea del joven heredero acerca de ello.

En un complicado ambiente determinado por las disputas de poder internas y de las guerras con otros reinos, lo sorprendente es que Shakespeare se detenga a explorar la vulnerabilidad de sus personajes en el resquicio de su intimidad. Vemos a un rey angustiado con la exigencia de capacitar a su hijo para el reto de dirigir un imperio, tarea para la cual –considera– el príncipe no está preparado. El dramaturgo retrata, paralelamente, la necesidad del joven por rebelarse al mandato paterno y la crisis ante su preconcebido ser en el mundo. Un novedoso recurso en el Renacimiento, que privilegia el rescate de los conflictos históricos en la subjetividad que hay detrás de la toma de decisiones, por encima de la narración de los grandes acontecimientos.

En *Fiesta en la madriguera* vemos una interacción similar a la perspectiva planteada por Shakespeare, con base en el lenguaje cinematográfico de Kurosawa. Aunque retoma algunos elementos que permiten presentar un contexto histórico problemático: el exacerbado discurso de la violencia o el peso de la idealización del macho en la tragedia

social nacional –además de los nexos y corrupción entre políticos y narcotraficantes en las decisiones relevantes de México–, Villalobos se concentra en la vida privada del capo y los esfuerzos de un padre por educar a su hijo de la manera menos traumática posible, cuando –contradictoriamente– resulta indispensable su adquisición de algunos saberes que podrían salvarle la vida:

Una de las cosas que he aprendido con Yolcaut es que a veces las personas no se convierten en cadáveres con un balazo. A veces necesitan tres balazos o hasta catorce. Todo depende de dónde les des los balazos. Si les das dos balazos en el cerebro segurito que se muere. Pero les puede dar hasta mil balazos en el pelo y no pasa nada, aunque debe ser divertido de mirar. Todo esto lo sé por un juego que jugamos Yolcaut y yo. El juego es de preguntas y respuestas. Uno dice una cantidad de balazos en una parte del cuerpo y el otro contesta: vivo, cadáver o pronóstico reservado.

Un balazo en el corazón.

Cadáver.

Treinta balazos en el páncreas.

Pronóstico reservado.

Y así seguimos. Cuando se nos acaban las partes del cuerpo buscamos nuevas en un libro que tiene dibujos de todo, hasta de la próstata y el bulbo raquídeo. Hablando del cerebro, es importante quitar los sombreros antes de los balazos en el cerebro, para no mancharlos. La sangre es muy difícil de limpiar. Eso repite todo el tiempo Itzpapalotl, que es la sirvienta que hace la limpieza de nuestro palacio. (2010: 18-19)

Por otro lado, a pesar de estar narrada en primera persona, *Fiesta en la madriguera* consigue atrapar los diferentes puntos de vista sobre un evento, al ponerlos en contraste con la dispersión de la voz infantil y su afán por explorar los sentimientos de las personas que lo rodean, perspectiva que –aunque ingenua– permite un acercamiento a la condena impuesta a los herederos de un imperio ganado con la acumulación de tumbas.

En *Kimonosu jo* (*Trono de sangre*, 1957), Kurosawa aborda el tema de la traición en una readaptación de *Macbeth* (1623) de Shakespeare. Al hacerlo, da carácter a su estética con una serie de elementos que, en su propio lenguaje, pueden distinguirse en *Fiesta en la madriguera*: estructuras duplicadas (la disposición de los personajes se resuelve de forma similar tanto en el drama inglés, la cinta japonesa, como en la novela corta de Villalobos), elementos repetitivos (la fascinación de Tochtli por los sombreros, la guillotina, los decapitados; algunas palabras insistentes en el habla del niño, como patético, nefasto, pulcro, sórdido o fulminante, son consecuentes con los *close-up* a rasgos inherentes de la cultura samurai, que también retoma Kurosawa), el silencio y el vacío en las tres obras son elementos determinantes en la consolidación del espacio alrededor del personaje principal. Asimismo, prevalece el contraste entre una acción sangrienta y la posterior pausa, generando un efecto de contrapunto entre la imagen y ritmo de la narración, ampliadas por largas secuencias de planos donde pareciera no ocurrir nada.

De hecho, Francis Ford Coppola duplica una escena de *Kimonosu jo* cuando es asesinado Sonny, primogénito de Vito Corleone, en *The Godfather* (*El padrino*, 1972). Este clásico del cine recupera la vida del Don, quien –como Yolcaut– logra consolidar una exitosa estructura económica fuera de la ley para garantizar el bienestar de los suyos. En esta trama, la sangre derramada se paga con más sangre. La cinta exhibe cómo –según el funcionamiento de la mafia– el conflicto aparece cuando el equilibrio se rompe por la traición de alguno que se sintió más fuerte, tuvo mayores ambiciones o, a su vez, esperó el momento idóneo para cobrar una revancha personal. Una estructura repetitiva

en las variantes criminales derivadas del modelo instalado por la mafia, distintas únicamente por su color local.

Pero también está la sangre. La sangre brota a borbotones en las películas de Kurosawa y este aspecto de su estética acerca su producción fílmica a las narrativas de la violencia. Sin embargo, el director japonés sería superado por lo explícito de la televisión y las imágenes a las que los niños hispanoamericanos tienen acceso cotidianamente, como muestra el relato de Tochtli:

Hoy hubo un cadáver enigmático en la tele: le cortaron la cabeza y ni siquiera se trataba de un rey. Tampoco parece que fuera obra de los franceses, que gustan tanto de cortar las cabezas. Los franceses ponen las cabezas en una cesta después de cortarlas. Lo miré en una película. En la guillotina colocan una cesta justo debajo de la cabeza del rey. Luego los franceses dejan caer la navaja y la cabeza cortada del rey cae en la cesta. Por eso me caen bien los franceses, que son tan delicados. Además de quitarle la corona al rey para que no se abolle, se preocupan de que no se les escape la cabeza rodando. Después los franceses le entregan la cabeza a alguna señora para que lllore. A una reina o una princesa o algo así. Patético.

Los mexicanos no usamos cestas para las cabezas cortadas. Nosotros entregamos las cabezas cortadas en una caja de brandy añejo. Parece que eso es algo muy importante, porque el señor de las noticias repetía una y otra vez que la cabeza la habían enviado dentro de una caja de brandy añejo. La cabeza era de un cadáver de la policía, un jefe de todos los policías o algo así. Nadie sabe dónde se quedaron las otras partes del cadáver. (Villalobos, 2010: 42)

En una descripción inspirada tal vez en la Hacienda Nápoles de Pablo Escobar, *Fiesta en la madriguera* delinea –sin ánimo de fantasear con los excesos de los narcotraficantes– el palacio en el que vive Tochtli y la soledad que lo rodea. Al igual que el hijo del capo colombiano, este narrador tiene como uno de sus mayores entretenimientos elegir animales exóticos en una enciclopedia, para que después su

papá los mande capturar y pueda coleccionarlos en su zoológico privado.

Como parte de ese placer, vemos el esfuerzo de un padre por disimular la amenaza de otras pandillas o la persecución a su cártel por parte del gobierno, fabricando ficciones al estilo del protagonista de la película de Roberto Benigni, *La vita è bella* (*La vida es bella*, 1997). Así, cuando es traicionado y se da cuenta de que vendrá el ataque, Yocault prepara un viaje a Liberia para que ellos mismos consigan el hipopótamo enano en peligro de extinción, que tanto anhela Tochtli. Para esto, adquieren nombres y pasaportes falsos que les permiten acceder, con otra identidad, a un peculiar safari, donde –de modo quijotesco– en la segunda parte de esta novela corta, los personajes se transforman en hondureños y como ellos adquieren nombres que muestran el sincretismo aspiracional en ese país: Miztli se vuelve Franklin Gómez, Yocault, Winston López y Tochtli, Junior López.

La empresa de capturar hipopótamos enanos se convierte en un detonador de lecciones para el joven protagonista que habrá de enfrentar sus sueños con el peso de una realidad imposible de contener:

Martin Luther King Taylor se acercó a las jaulas armado con su rifle. Fue primero a la jaula de la derecha y colocó el arma en el corazón de Luis xvi. El ruido del balazo se quedó rebotando en las paredes de la bodega junto con los chillidos horribles del hipopótamo enano de Liberia. Pero la que lloraba era María Antonieta de Austria, que se había asustado con el ruido. Luis xvi ya estaba muerto. A mí me empezaron a temblar las piernas. Esperamos hasta que María Antonieta dejara de chillar y Martin Luther King Taylor hizo lo mismo con ella. Sólo que no se murió con un balazo. Se movía y los balazos no le atinaban al corazón. Hasta el cuarto balazo se quedó quieta. Entonces resultó que no soy un macho y me puse a llorar como un marica. También me oriné en los calzones.

Chillaba tan horrible como si fuera un hipopótamo enano de Liberia con ganas de que los que me escucharan quisieran estar muertos para no tener que escucharme. Tenía ganas de que me dieran ocho balazos en la próstata para hacerme cadáver. También quería que todo el mundo se fuera a la extinción. Franklin Gómez vino a abrazarme pero Winston López le gritó que me dejara en paz.

Cuando me calmé, sentí una cosa muy rara en el pecho. Era caliente y no dolía, pero me hacía pensar que yo era la persona más patética del universo. (Villalobos, 2010: 74-75)

No obstante lo doloroso de algunas circunstancias, es la ficción la que permite al capo mostrar su destino a quien habrá de sucederlo: “Antes de que me fuera a dormir Yocault me preguntó si había puesto atención a la película de los samuráis y si había entendido bien el final. Yo le contesté que sí. Entonces me dijo la cosa más enigmática y misteriosa que me ha dicho nunca. Me dijo: —Tú un día vas a tener que hacer lo mismo por mí” (2010: 103). Entonces la premonición del futuro adquiere las tonalidades de esa violencia vuelta movimiento ontológico, expresada en las obras de Kurosawa.

EL ARMA EN EL HOMBRE:
ROBOCOP RELOADED

Dado que en el cine de autor el verdadero responsable de la película es el director, su actuación respecto a la obra de arte se equiparó con la del escritor. Ambos fundan su expresión en la necesidad de contar una historia capaz de significar por encima del decorado y los contextos, privilegiando en contraste la profundidad del personaje y sus gestos de humanidad en el trayecto hacia una idea de trascendencia abierta a la pluralidad de concepciones potenciadas por los planos-secuencia en los que se desdobra el arte.

De hecho, influenciado por la novedosa inserción del nivel autobiográfico en la descripción del mundo, Godard aprendió de Michel de Montaigne a desarrollar una serie de taxonomías para propiciar la aparición de lo singular en su producción fílmica (Warner, 2018: 153-195). Esta actitud provocó que la recuperación visual y el apoyo sonoro al fusionarse en una escena, en ocasiones, hicieran un guiño a la precisión documental, impulsando una representación de la realidad detenida en los fragmentos de un todo incontenible en la cinta; alargando la injerencia de lo cotidiano en el terreno de lo insólito.

La estética de Godard se encuentra fundada en un montaje permanente de descubrimientos, “does not settle into singular, first-person subjectivity but rather gravitates toward critical intimacy with others, toward what I define as dialogical ‘twoness’” (2018: 13). Para ello, crea una estructura de comunicación basada en el vínculo Yo-Tú con la audiencia. Mediante este eje confronta los pensamientos del espectador y lo extrae de una comprensión cómoda respecto a la problemática esbozada en la anécdota, a través de un flujo constante de imágenes que contrastan con los escasos diálogos de sus filmes o la brevedad coloquial de un componente lingüístico casi prescindible.

Como ocurre en *La virgen de los sicarios* o *Fiesta en la madriguera*, en cintas como *À bout de souffle* (*Sin salida*, 1960) estamos frente a una narración donde también un sujeto en permanente movimiento avanza hacia la muerte, conviviendo con ella, restando importancia a los valores tipificados por la sociedad, confrontándolos, haciendo muecas al sentido de la libertad y la justicia. Si bien se trata de una de las cintas icónicas de la filmografía policiaca, esta película muestra una contractura al interior del género.

Mientras abundaba el *thriller* norteamericano de la mano del suspenso como ancla modeladora del efecto conjunto de imagen y sonido, en la constante proliferación de obras herederas de la maestría narrativa de Alfred Hitchcock, también esta forma de contar y la manera de insertar el contenido profundo en el ritmo de la trama repercutió en la literatura y, específicamente, en el carácter narrativo de la novela corta. Dicen Deleuze y Guattari que en la particularidad de este género hay estrategias para abordar la materia universal, “estamos hechos de líneas. Y no nos referimos únicamente a líneas de escritura, las líneas de escritura se conjugan con otras líneas, líneas de vida, líneas de suerte o de mala suerte, líneas que crean la variación de la propia línea de escritura, líneas que están *entre las líneas* escritas. Es muy posible que la novela corta tenga su manera específica de hacer surgir y de combinar esas líneas que pertenecen, sin embargo, a todo el mundo y a cualquier género” (2004: 199).

Por otro lado, como señala Ricardo Piglia, en algunas novelas cortas incluso la historia deja de ser contada desde la perspectiva del que investiga e intenta desentrañar los hallazgos de un crimen, para detenerse en el punto de vista del delincuente. Algo similar ocurre con la propuesta fílmica de Godard. En *À bout de souffle*, además de privilegiarse la forma por encima del tema y establecer un mecanismo de estrecha relación semántica entre ambos, el director francés modifica la perspectiva tradicional del relato policiaco, lo cual permite que en el interior de su natural enigma se encierre un secreto de orden trascendental.

Si llevamos lo anterior a los elementos constitutivos de la novela corta, podemos observar cómo la presencia del secreto promueve una forma de acceso específica al contenido

de la historia, traspasando los modos habituales de desciframiento para un enigma:

[...] el secreto es lo contrario del enigma porque está contado desde el que lo hace y no desde el que lo descifra, porque está en un lugar al que hay que acceder, no se trata de tener el baúl, sino de tener la llave que permite acceder a lo que está espacialmente escondido. El criminal es el ejemplo mismo del que guarda el secreto, pero no necesariamente tiene que ser un secreto criminal. En este sentido uno podría decir que la *nouvelle* tiende a ser un relato policial en suspenso, no porque haya un crimen, sino por la transgresión a la que está ligado el secreto ya sea fuera de la ley o del orden social. (Piglia, 2019: 20)

No obstante, es notorio cómo el *thriller* ha influenciado enormemente la producción literaria de las últimas décadas y repercute también en el género negro. Según afirma Raymond Chandler en *El simple arte de matar* (1950), se trata de un tipo de escritura dirigida a narrar el mundo profesional del crimen. Su estructura se abre a la corrupción, en el asfixiante entorno de una lucha entre el poder y la anarquía, completamente al margen de la justicia. Cuando aparece en la novela corta, la trama se centra en un solo acontecimiento, generalmente sórdido, sobre el cual hay un sujeto averiguando los datos escondidos o tratando de entender las razones del suceso. La duda como artificio, por encima del suspenso, se convierte en el vehículo idóneo para compenetrar al lector con la anécdota y obligarlo a encarar la ambigüedad subyacente en problemas de compleja resolución moral. Michel Poiccard, protagonista de *À bout de souffle*, sería un ejemplo de cómo es posible intensificar las acciones del personaje enfocando unos simples lentes oscuros o deteniéndose en la protección que ofrece un periódico abierto, mientras –por encima de la plana– el director hace un *close-up* a los ojos asediantes del criminal,

que se asoman discretamente sobre el almacén y el papel, anunciando la inminencia del próximo golpe en su anárquica diáspora, y sumando a esta escena la inflexión de una música siniestra que actúa como contrapunto.

El protagonista del género negro se mueve en un arco tensional donde permanece en vilo la existencia; por ello, sus historias comienzan generalmente en medio de una coyuntura de necesidad y aprieto. Esta narrativa se desarrolla normalmente en las ciudades. En el contexto hispanoamericano, recobra el pulso de una urbe furiosa que exhibe el encono entre las diferentes clases sociales, atravesadas por la desigualdad económica y el opresivo sistema de justicia. Aunque comparte con la composición moderna la construcción psicológica de los personajes, el género negro se nutre de las deficiencias de los países del tercer mundo para denunciar el peso de las carencias históricas, las masacres, los latrocinios, la ruptura del estado de derecho, entre otras atrocidades, muchas veces cometidas por los propios gobiernos.¹¹ Mempo Giardinelli, en su intento por mostrar algunas distinciones del género en América Latina, señala:

[...] el género negro norteamericano, y en cierto modo también el europeo, se basan política y filosóficamente en la confianza en el Estado y en la capacidad regenerativa de sus instituciones (el

¹¹ El género negro en Hispanoamérica encierra una expresión literaria violenta, cuyo auge se da durante la radicalización de la guerra fría, la persecución comunista, las dictaduras, la explotación a causa del capitalismo en los países subdesarrollados y, posteriormente, la caída del muro de Berlín, así como la desintegración de la Unión Soviética, entre otras circunstancias históricas globales. Lo anterior es notorio en novelas cortas como *Triste, solitario y final* (1973) de Osvaldo Soriano, *Luna caliente* (1983) de Mempo Giardinelli, *Último domicilio conocido* (1990) de Omar Prego, *La conciencia del límite último* (1990) de Carlos Calderón Fajardo o *Sueños de frontera* (1990) de Paco Ignacio Taibo II o *La obra literaria de Mario Valdini* (2002) de Sergio Gómez, por mencionar algunas obras representativas de esta forma de escritura, que también se ha denominado *hard-boiled*, cuando involucra cierto componente erótico.

detective funciona como auxiliar de la policía y de la injusticia, y entre todos restauran el orden roto por el delito). Lo cual [sic] en América Latina es impensable, porque aquí esas instituciones del Estado son vistas como enemigas ganadas por la corrupción o el negocio de la política, y no suele haber ninguna confianza en ellas. Y hay una tercera diferencia, para mí esencial: y es que para los escritores norteamericanos, y muchos europeos, éste es un género de entretenimiento con el que se puede sacar dinero, mientras que para nosotros es un género literario capaz de denunciar vigorosamente la injusticia. (Citado por Forero, 2011: 46-47)

Así como sucede en *La virgen de los sicarios* y *Fiesta en la madriguera*, entre muchas otras obras, la novela corta negra resalta la subjetividad del protagonista, los motivos personales y las situaciones extraordinarias en su vida, por encima de la descripción de las estratagemas policiales. Quizá por ello, el secreto –normalmente– se ubica en las contradicciones del personaje principal y las razones ocultas detrás de su búsqueda; no en la identidad del culpable. En contraste con las novelas más extensas del género, aparecen miradas minimalistas del crimen, transcritas desde una psique individual, transitoriamente enloquecida.

Tal es el caso de *El arma en el hombre* (2001) de Horacio Castellanos Moya. Su protagonista, Juan Alberto García –el Robocop–, antiguo integrante del batallón de Acahuapa es uno de tantos desplazados, luego de la desarticulación de ese reducto de las fuerzas armadas del ejército salvadoreño, programado para “neutralizar” a los revolucionarios o “enemigos” del sistema durante la guerra civil de El Salvador (1980-1992).

Las calles de París por las que se mueve el Poiccard de Godard son sustituidas por la visión derruida de una nueva Mesoamérica, la cual comienza en Colombia y termina en alguna parte del territorio estadounidense; se trata de una región marcada por el trasiego de las drogas, que desde los

sesenta sufre la injerencia política y económica norteamericana, primero marcada por la influencia de la CIA –infiltrada para combatir el comunismo en Centroamérica y en el Cono Sur– y a inicios del siglo XXI a través de la DEA, bajo el pretexto de combatir el narcotráfico.

Esta novela corta narra el tránsito de desmovilización de un oscuro brazo utilizado por el gobierno autoritario para sostener el poder: las células clandestinas del ejército, ejecutoras de la aniquilación de los derechos civiles y humanos. En *El arma en el hombre* nos adentramos en las actividades castrenses de un protagonista brutal, en permanente huida, continuamente desplazándose de lugares y puntos de partida, debido a los cambios políticos que afectan su existencia de manera directa, en tanto carece de cualquier referencialidad en la toma de decisiones, excepto su capacidad para cumplir exitosamente y sin cuestionamientos las órdenes que recibe. De hecho, al inicio de la narración, Robocop advierte: “No contaré mis aventuras en combate, nada más quiero dejar en claro que no soy un desmovilizado cualquiera” (Castellanos, 2001: 11), aunque en otro frente también se sabe víctima de la justicia que por mucho tiempo ayudó a imponer: “Aún sigo esperando el resto de mi indemnización” (2001: 21), dice resignado.

A diferencia del protagonista de *La virgen de los sicarios* –que va atrapando la caída de Medellín en una peripatética caminata por sus calles, evidenciando los contrastes entre el pasado y el presente, en una reflexión frenética sobre el contraste de la realidad y la futilidad de la vida en el entorno colombiano– o del pequeño definidor de palabras de *Fiesta en la madriguera* –cuyo movimiento de un lugar a otro le permite apropiarse del destino de violencia prefigurado para él–, el Robocop de Castellanos construye un relato

austero, sin análisis filosóficos o lingüísticos. Él reacciona en lugar de pensar. Años de violencia acaban con el interés por las palabras, el significado de las cosas, las verdades en las que es posible creer.

Sin ser nihilista, Robocop avanza por la nada de un trayecto donde el objetivo, tras acabarse las lealtades compradas con dinero, únicamente es sobrevivir al precio que sea necesario. Esta novela corta esboza en dicha línea de composición un conflicto que, sin embargo, podría tornarse ontológico: la dicotomía víctima-victimario, como otro nivel de movilización. El propio protagonista del relato al inicio de la historia no fue sino uno de los miles de jóvenes secuestrados para ser capacitados en la persecución de los revolucionarios, los cuales se sienten perdidos cuando se acuerda un cese al fuego: “Pese a las charlas en las que los jefes nos explicaban los alcances de la paz y presentaban opciones para nuestro futuro, supe que mi vida estaba a punto de cambiar, como si de pronto fuese a quedar huérfano: las Fuerzas Armadas habían sido mi padre y el batallón Acahuapa mi madre. No me podía imaginar convertido de la noche a la mañana en un civil, en un desempleado” (2001: 12). La consecuencia: la promoción del crimen como fuente de suministro económico, para lo cual a Robocop le bastan sus pertenencias: “un AK47, un M16, una docena de cargadores, ocho granadas fragmentarias, mi pistola nueve milímetros” (2001: 9).

Como exhibe *El arma en el hombre*, la violencia se vuelve un lenguaje de fácil adquisición cuando se está desprotegido de esa armadura proporcionada por la conciencia, donde se equilibran las consecuencias de los actos. La obediencia acrítica se vuelve un sustituto en el espacio corrompido por los intereses ajenos. Robocop actúa antes

de sopesar las decisiones. Eso permite su inclusión como soldado de las cambiantes fuerzas especiales que lo manipulan, a pesar de saberlo: “me habían utilizado, se habían aprovechado de mis necesidades y mi falta de preparación para usarme a lo bestia. Pero si colaboraba con la policía mi suerte podía mejorar” (2001: 62).

El grifo de sangre abierto con el accionar de este protagonista da lugar a escenas de simpleza narrativa, pero altamente impactantes por los gestos de desterritorialización del sí mismo, que sustraen al protagonista de su propia historia, de un pasado que llega como delirio durante una de sus capturas. En ese estado límite se extienden los recuerdos de alguien que nunca ha sido y sólo ha hecho trabajos para los demás; todas sus relaciones son de conveniencia, incluso las de familia.

Esto es claro cuando Castellanos despliega la escena en la que luego de ser aprehendido y sometido a los métodos interrogatorios de uso criminal –antes utilizados por él– Robocop, en la reclusión de su celda, sufre alucinaciones; aparece así una trastocada posibilidad de rescate, que delata su no pertenencia a ninguna parte, su falta de lazos esenciales, los cuales son sustituidos por toda clase de relaciones utilitarias:

Miré la oscuridad a mi alrededor. “Nosotros arreglaremos tu salida de aquí”, dijo mi madre. Les pregunté qué trabajo querían que realizara. “Hemos encontrado a tu padre”, dijo mi madre. Vivía también en Los Ángeles; de casualidad habían dado con él. “Queremos que te lo despachés”, dijo Elsa. “¿Cuánto?”, pregunté. “¿Cuánto qué?”, reaccionó mi hermana. “Cuánto me van a pagar”, dije. Mi madre respondió: “Te sacaremos de aquí, te daremos un pasaporte visado, pagaremos tu pasaje hasta Los Ángeles y tendrás quinientos dólares para que en una semana acabés el trabajo. ¿Te parece poco?”. Guardé silencio. (2001: 65)

La alteración de su estado mental es el único medio por el cual nos acercamos superficialmente a la precaria intimidad de Robocop, un personaje singular por su capacidad para poner en blanco su cabeza y sólo reaccionar a los impulsos externos y a una necesidad de sobreponerse al peligro. Pero a lo largo de la novela corta de Castellanos hay una serie adicional de inversiones de sentido. Todas las instituciones sociales desempeñan una función contraria a la que deberían desarrollar, las personas no son lo que parecen, la vida es un valor de cambio en devaluación. En este ambiente determinado por la futilidad de cualquier certeza, como señala Piglia, el narrador es ajeno a la oposición verdad-falsedad, “está ligado (y por eso narra) a la relación entre verdad y secreto” (2015: 92). Esto se consigue a través del montaje narrativo.

En 1987, apareció en la pantalla grande *Robocop* de Paul Verhoeven, convirtiéndose en un filme mítico de los años ochenta. La estética del exceso, la exhibición de la carne masacrada y la sangre como pago por hacer negocios criminales mostraron la potencial fascinación que ejercían en los espectadores los manejos del hampa. Sin embargo, la violencia desbordada de la película se conjuga con interrogantes de orden filosófico, mediante un paralelismo con la ciencia ficción formulado en dos planos: por un lado, se plantea un correlato con la trama de *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley y, por el otro, la especulación sobre la diferencia entre existir y sólo estar vivo presentada sobre un futuro, donde la virtualización y la programación digital –antes de que existieran– actualizaban en su momento los terrores de la relación de codependencia entre la máquina y el progreso, así como las maneras en que este vínculo devora al ser humano.

Obviamente, el *Robocop* de Verhoeven no reúne las características del cine de autor, a las que me he referido. Pero hay un nexo con *El arma en el hombre* a nivel interno de la historia, no respecto a su estructura, sino evidente más allá del apodo dado al protagonista de la novela corta. En el caminar de este personaje rabioso por las calles de ciudades carcomidas por la delincuencia también se va mostrando, de diferente forma, las consecuencias del corporativismo norteamericano. En la película, el idealismo de un policía es aniquilado por una lluvia de balas que prácticamente lo asesina, para después ser reconstruido haciendo de él un híbrido de la ciencia: mitad hombre-mitad máquina, una metáfora de las nuevas formas de colonización del pensamiento, a través de nuestra dependencia de las nuevas tecnologías y las extravagancias del consumismo; por su parte, en la obra de Castellanos la transformación del hombre la da el entorno donde crece. Centroamérica ha sido el paraíso de las materias primas para Estados Unidos y durante casi un siglo –primero por el efecto unificador que provocó en la región el imperalismo de la United Fruit Company y en las últimas décadas por el narcotráfico– su fuerza execrable ha provocado una debacle social capaz de modificar los valores considerados como trascendentales, la pérdida de las certezas, la desconfianza en el prójimo, la soledad, la deshumanización y la violencia como parte de un lenguaje compartido.

Entonces la ciencia ficción en esta novela corta pone a trabajar sus elementos constitutivos en la concreción de un laboratorio social. Como ocurre con el protagonista de Verhoeven, el *Robocop* de Castellanos nos permite ver el deterioro de Centroamérica por medio de la cámara subjetiva de sus ojos, proyectando una sensación de inconsciente

extrañeza frente al mundo. La ruptura de la continuidad narrativa y de la cuarta pared, se acentúa en la forma de describir las permanentes huidas del personaje y el manejo de la tensión narrativa en esos episodios, pues asemejan la espacialización de los videojuegos, así como la identificación participativa de quien deja de ser espectador para generar la falsa impresión de estar colaborando activamente en el desarrollo de la trama. Además, el protagonista va superando niveles, para lo cual adquiere habilidades específicas y herramientas que le permiten alcanzar su propósito de cumplir la orden asignada por su superior en curso o en su lucha por resistir, aunque no haya una razón de fondo para querer hacerlo. Ni siquiera el desencanto asoma en la identidad del Robocop de Castellanos, quien es como el título de esta novela corta indica: un arma letal.

Dice Manuel Martínez Arnaldos que el dispositivo y las condiciones de enunciación del género novela corta están ligadas a un marco, el cual le “confiere un estatuto comunicativo particular y una finalidad estética y literaria precisa a través de su conexión con el contexto social. Es decir, el marco aglutina y filtra las condiciones del contexto social en el que se desarrolla” (1996: 60). Sobre el mismo, es posible sostener la propuesta de ciencia ficción prevista por Castellanos, pues delata lo fallido del proyecto policial tanto en la gran civilización como en pequeños reductos sociales, cuestionando el sentido de la justicia en un plano profundo, cuyo tratamiento estético vuelve prismática la comprensión de diferentes vuelcos significativos en los escenarios definidos por la violencia. Su acento no está puesto en la ciencia y la creación del hombre nuevo, sino en la necesidad de ampliar las resonancias de la ciencia social para contrarrestar la pérdida de humanidad. En

este aspecto, hay otra inversión del sentido en la novela corta de Castellanos.

En *À bout de souffle, Pierrot, le fou* (1965) e incluso la cinta de ciencia ficción *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution* (1965), Godard tematiza la normalización de la violencia como una forma de locura y se cuestiona sobre lo que ocurre cuando la expresión de las emociones parecieran prohibidas. La revelación y exaltación de los gestos de los protagonistas se vuelven primordiales en esos contextos donde se intenta subyugar el poder de las palabras. Por eso Jean-Luc Godard a menudo creaba filmes alrededor de ideas y de los conceptos detrás de la historia. Para dar forma a sus visiones recurría al monólogo visual y a la articulación de ideogramas semejantes a los montajes cinematográficos de Eisenbeg. Algo también evidente en la obra de Castellanos.¹²

NARRAR LA INCERTIDUMBRE

En 1999, en una co-producción francesa-colombiana, Barbet Schroeder llevó al cine *La virgen de los sicarios*. Quizá la escena más simbólica de la película reúna uno de los motivos que me permite abordar el efecto semántico de la convergencia entre imagen y sonido. El momento en que el narrador va a la morgue a identificar el cadáver de su amante y entra en una antesala donde el llanto de los vivos contrasta con el silencio de los muertos, revela enfáticamente la disrupción entre sonido e imagen al condensar en el tecleo mecánico de la máquina de escribir, en el despersonalizado

¹² La *nouvelle vague* influenció la cinematografía de Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Brian de Palma y Quentin Tarantino, por mencionar sólo algunos directores en cuyo abordaje del crimen podría apreciarse alguna reminiscencia del Godard de *À bout de souffle*.

llenado de las causas de defunción de un joven, el halo de incertidumbre y deshumanización en el tratamiento de la muerte en lugares donde el efecto de la violencia ha burocratizado lo inefable.

Zygmunt Bauman resume las coordenadas de esta situación al expresar: “Es difícil, por no decir imposible, resumir a medio camino esta representación sin guion ni final, cuya trama aún queda por descubrir; una representación en la que, de forma intermitente o simultánea, todos somos accesorios, *atrezzo* y actores sobre el escenario [...] Elucubrar si vivir en una sociedad de cazadores es, o no es, vivir en el infierno resulta, por descontado, un asunto ocioso” (2013: 154-155). Sin embargo, la novela corta, como género de la incertidumbre, reanima su forma a semejanza de los tiempos líquidos que –volviendo a citar a Bauman– actualmente vivimos. En sus páginas, el ocultamiento de algunos conceptos permite, contradictoriamente, su revelación. En ellas hay secreto, potencia y reinención. Son testimonio y acto confesional del ser hispanoamericano y la entereza de sus letras ante la hegemonía del sentido. La novela corta acude permanentemente a la experimentación y es reflejo de cómo las ideas van adoptando las expresiones de distintas épocas; en el último siglo, indefinibles, vacilantes, ambiguas. Pero también, la novela corta es un espacio denso y sintético de ese archivo de atrocidades que el mundo ha generado como resultado de la propia condición humana. Por ello, su inaprehensión genérica acentúa el violento carácter filosófico de su arte. Así, como afirma Deleuze, la contra-información proporcionada en sus páginas se vuelve acto de resistencia, pues el arte es lo único que se resiste a la muerte, dice el filósofo francés (1987).

En una entrevista David Toscana apuntó: “la diferencia entre cuento y novela es muy fácil, el cuento narra la historia de un asesinato, la novela narra la historia de un asesino”.¹³ Yo agregaría aquí: la novela corta da cuenta del proceso de transformación de la persona en asesino. Los permeables muros de su estructura tienen la capacidad de extender el sentido si la pensamos como sostén de una narración sobre la metamorfosis de un protagonista o una situación. “La *nouvelle* es el género de la transformación. A tal punto que no importa demasiado donde se sitúe el resorte aparente de su trama”, dice Mario Benedetti (1993: 225). Entre A y B, la novela corta está en medio; aparece a la mitad entre un punto y otro. En esa línea que une los extremos, un secreto se columpia en el concepto o idea que funciona cual médula ósea de la trama. También en el cine de autor pasa algo parecido: lo más importante es el proceso, mediante el cual los actores asumen la identidad del personaje y se integran a la imagen y al sonido de cada escena, haciendo suya la mirada del director y su propuesta fílmica para compartir una perspectiva del mundo. En ambas manifestaciones, la anécdota parece simplemente ir sucediendo, mientras guarda en sus entrañas rastros del pasado, proyecciones del presente, prospectivas del futuro.

La novela corta tiende un cordón con la estética cinematográfica y viceversa. Después de los sesenta y la influencia de la *nouvelle vague* en nuestras formas de narrar, esa nueva manera de ser autor encarnada por los cineastas modificó nuestras estrategias para contar una historia. Los cineastas se convirtieron en los titiriteros de la narrativa

¹³ Dicha aseveración la hizo durante el programa *Café Chejov* del Canal 44 de la cadena XHIJ-TDT, disponible en YouTube.

de finales del siglo xx y el xxi. Pero hay también una retribución que va de la novela corta al cine. El vínculo entre su narrativa y ciertas películas del cine de autor –posteriores a la Segunda Guerra Mundial y la crisis del humanismo revelada luego de la mercantilización del mundo y la trivialización de cualquier valor– ha repercutido en el empleo de recursos formales comunes.

En las obras citadas, literarias y fílmicas, los personajes avanzan desesperadamente, combatiendo el persecutor paso de la muerte. Su peripatética reflexión se da en medio de una situación de urgencia. Como observa Deleuze en el cine de Bresson, se une la necesidad vital de avanzar con la evasión nihilista del espacio-tiempo, donde el protagonista habita su desesperación. Esto es evidente en los narradores de *La virgen de los sicarios*, *Fiesta en la madriguera* y *El arma en el hombre*.

No obstante, en la consecución de este efecto no hay que olvidar la enseñanza sobre el montaje de Eisenstein. Deleuze menciona que para el cineasta ruso la obra fílmica debía inventar una espiral que se adaptara al tema y seleccionar pertinentemente los puntos de cesura para potencializarlos como instantes privilegiados. De esta manera, “the composition, the dialectical assemblage, involves not only the organic –that is, genesis and growth– but also the pathetic or the ‘development’. The pathetic should not be confused with the organic. The point is that from one point to another on the spiral one can extend vectors which are like the strings of a bow, the spans of the twist of a spiral” (1986: 34-35).

Con base en estos recursos es posible exhibir sin moralizar, por ejemplo, el sin sentido de personajes como Picard o Robocop: encarnaciones cínicas de eso que Hannah

Arendt denominó la banalidad del mal, en otro contexto de devaluación de lo humano. También están las palabras no pronunciadas en *À bout de souffle* y *El arma en el hombre*. El trazo parco de los diálogos o la inmediatez del carácter denotativo de las palabras proyecta la deshumanización de sus protagonistas.

Quizá por ello, la incertidumbre pende en el hilo de cada uno de los recursos narrativos y fílmicos apuntados. Inspira la anécdota, dota de ritmo a la fusión del tiempo y el espacio, el movimiento y la duración, lo sonoro y la imagen en un lenguaje compartido, el cual permite establecer zonas comunes entre el cine de autor, la novela corta y sus mecanismos para abordar un concepto o una idea.

Las obras seleccionadas al centrarse en la circunstancia de emergencia de un personaje, a su vez involucran un proceso definido por la incertidumbre, al recuperar el tránsito de un devenir impredecible. Así, narrar desde la urgencia obliga a nombrar lo indecible, deteniendo la mirada en pequeños objetos o momentos simbólicos, haciendo un *close-up* a la identidad en situaciones extremas. Este lenguaje cercano al vacío fue encontrando una expresión estética afín entre el cine de autor y las novelas cortas de las más recientes décadas, haciendo de la incertidumbre un concepto caleidoscópico, en tanto eje semántico de una época marcada por la violencia y la duda existencial.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de creación

- AZUELA, MARIANO (1911). *Andrés Pérez, maderista*. México: Blanco y Botas.
- _____ (1976). *Los de abajo*. México: FCE.
- BOLAÑO, ROBERTO (1996). *Estrella distante*. México: Anagrama.
- _____ (1996). *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral.
- _____ (1998). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (1999). *Amuleto*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2000). *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2004). *2666*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2004). *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2017). *Sepulcros vaqueros*. México: Alfaguara.
- BORGES, JORGE LUIS (1960). *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé.
- CARRINGTON, LEONORA (2017). *La trompetilla acústica*. Trad. Renato Rodríguez. México: FCE.
- CASTELLANOS MOYA, HORACIO (2001). *El arma en el hombre*. México: Tusquets.
- CORTÁZAR, JULIO (1981). *Libro de Manuel*. Barcelona: Bruguera.
- _____ (1993). *El perseguidor*. Madrid: Alianza.
- _____ (1998). *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI.
- _____ (2010). *Rayuela*. México: Alfaguara.
- COCTEAU, JEAN (1938). *Los niños terribles*. Buenos Aires: Losada.
- _____ (1981). *El libro blanco*. París: Persona.
- DOSTOIEVSKI, FIÓDOR (2005). *Memorias del subsuelo*. Buenos Aires: Colihue.
- MANN, THOMAS (2006). *La muerte en Venecia*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

- PONIATOWSKA, ELENA (2007). *La noche de Tlatelolco*. México: ERA.
- RULFO, JUAN (1982). *Pedro Páramo*. México: FCE.
- SOLARES, IGNACIO (1986). *Anónimo*. México: SEP Cultura.
- _____ (1989). *Madero, el otro*. México: Joaquín Mortiz.
- _____ (1991). *La noche de Ángeles*. México: Diana.
- _____ (1992). *Delirium tremens*. México: Planeta Mexicana.
- _____ (1996). *Columbus*. México: Alfaguara.
- WALSH, RODOLFO (1969). *¿Quién mato a Rosendo?* Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- _____ (1971). *Operación masacre*. La Habana: Instituto Cubano del Libro.
- _____ (1997). *Caso Satanowsky*. Buenos Aires: La Flor.
- VALLEJO, FERNANDO (2006). *La virgen de los sicarios*. Madrid: Punto de Lectura.
- VILLALOBOS, JUAN PABLO (2010). *Fiesta en la madriguera*. Barcelona: Anagrama.

Teoría y crítica literaria

- ACEVEDO, RAMÓN LUIS (1994). "Orígenes de la nueva novela centroamericana (1968-1980)", en *Revista La Torre*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico. Nueva Época, 7 (29), pp. 148-155.
- ALAZRAKI, JAIME (2004). "Prólogo", en Julio Cortázar. *Rayuela*. Caracas: Ayacucho, pp. IX-XCVIII.
- ASTORGA, LUIS A (1995). *Mitología del narcotraficante en México*. México: UNAM / Plaza&Janes.
- _____ (2005). *El siglo de las drogas*. México: Plaza y Valdés.
- AVELAR, IDELBER (2000). *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Chile: Cuarto Propio.
- BAJTÍN, MIJAÍL (1989). *Teoría y estética de la novela*. México: Taurus.
- _____ (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE.

- BAUMAN, ZYGMUNT (2013). *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. México: Tusquets.
- BENEDETTI, MARIO (1993). “Cuento, *nouvelle* y novela: tres géneros narrativos”, en Lauro Zavala (comp). *Teoría del cuento I. Teorías de los cuentistas*. México: UNAM, pp. 217-232.
- BENJAMIN, WALTER (1977). *Para una crítica de la violencia*. México: Premià.
- _____ (1999). *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.
- BENMILOUD, KARIM (2018). “Odeim y Oido en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño”, en *Aisthesis*. Web. 12 ene 2018. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812010000200015>
- BENNETT, E. K. A (1970). *History of the German Novelle*. Londres: Cambridge University.
- BEVERLY, JOHN (1987). “Anatomía del testimonio”, en *Del Lazarillo al Sandinismo: Estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- BLACKMUR, RICHARD P (1934). “Introduction”, en Henry James. *The Art of the Novel. Critical Prefaces*. New York: Charles Scribners Sons, pp. VII-XXXIX.
- BLIN, JEAN-PIERRE (1990). “Nouvelle et narration au XXème siècle. La nouvelle raconte-t-elle toujours une histoire?”, en *La nouvelle. Définition, transformations*. Lille: Universitaires de Lille, pp. 115- 124.
- BOCCHINO, ADRIANA A., ROMINA GARCÍA Y EMILIANA MERCÈRE (2004). *Rodolfo Walsh. Del policial al testimonio*. Mar de Plata: Estanislao Balder.
- BOLAÑO, ROBERTO (2008). *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Santiago, Chile: Universidad Diego Portales.
- BUBNOVA, TATIANA (2012). “Problemas de la poética de Dostoievski: ¿Una filosofía de la novela o la novela de una filosofía”, en Mijaíl Bajtín. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE, pp. 25-54.

- CARDONA-LÓPEZ, JOSÉ (2011). “La elusiva ‘novela corta’ o la nouvelle moderna”, en Gustavo Jiménez Aguirre (coord). *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. México: UNAM / Fundación para las Letras Mexicanas, T. I, pp. 87-108.
- _____ (2003). *Teoría y práctica de la nouvelle*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- CASTRO LEAL, ANTONIO (1991). “Introducción”, en *La novela de la Revolución Mexicana*. México: Aguilar, T. 1.
- COUTURE MARK (2016). “Does Julio swing: Writing on Jazz and Jazz Writing in Cortázar’s “El perseguidor”, en *Hispanic Studies Review*, Vol. 1, No. 1, pp. 1-14. Disponible en: <https://hispanicstudiesreview.cofc.edu/wp-content/uploads/2016/11/01-Mark-Couture-2016.pdf>
- CUEVAS VELASCO, NORMA ANGÉLICA (2007). “La poeticidad como atributo de la identidad narrativa en *Los de abajo*”, en Renato Prada (coord). *La narrativa de la Revolución Mexicana: primer periodo*. Puebla: Universidad Iberoamericana Puebla / Universidad Veracruzana, pp. 95-121.
- CHANDLER, RAYMOND (2014). *El simple acto de matar*. México: Debolsillo.
- DANERI, ARACELI ABRAS (2018). “Cortázar y el jazz: sincretismo americano”, en *Inti: Revista de literatura hispánica*, No. 87, Artículo 16, Abril de 2018, pp. 198-209. Disponible en: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss87/16>
- DEBORD, GUY (2007). *La sociedad del espectáculo*. Rosario: Último Recurso.
- DELEUZE, GILLES (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Trad. Irene Agoff. Barcelona: Paidós.
- _____ (2018). “Qu’est-ce que l’acte de création?”. Conferencia dictada en la femis. 13 de marzo de 1987. Web. 6 mar 2018.
- _____ (1986). *Cinema 1. The Movement-Image*. Trad. Hugh Tamlinson y Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota.

- DELEUZE, GILLES Y FÉLIX GUATTARI (1988). *Kafka por una literatura menor*. México: ERA.
- _____ (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos.
- DI PAOLO, OSVALDO (2011). *Cadáveres en el armario. El policial palimpsestico en la literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Teseo.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, CHRISTOPHER (2017). “Pinochet estudia marxismo”, en *Letras Libres*. Web. 10 dic 2017. Disponible en: <http://www.letraslibres.com/mexico/libros/nocturno-chile-robotobolano>
- DUBOIS, JACQUES (1992) *Le roman policier ou la modernité*. París: Nathan.
- DURAN ESCRIBÀ, XAVIER (2018). *La ciencia en la literatura. Un viaje por la historia de la ciencia vista por escritores de todos los tiempos*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- EISENSTEIN, SERGEI M. (2006). *La forma del cine*. México: Siglo XXI.
- ENRÍQUEZ HERNÁNDEZ, GABRIEL M. (2019). “Verdad pública e íntima: *Las manos de mamá* de Nellie Campobello y *Las hojas muertas* de Bárbara Jacobs”, en Gustavo Jiménez Aguirre (coord). *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2017)*. México: UNAM, t. IV. pp. 158-182.
- ESCAMILLA MOLINA, ROBERTO (1970). *Julio Cortázar: visión de conjunto*. México: Novaro.
- FAULSTICH, WERNER Y HELMUT KORTE (comp) (1995). *Cien años de cine 1895-1995*. Vol. 3: 1945-1960, en *Hacia una búsqueda de los valores*. México: Siglo XXI.
- FERNÁNDEZ CUBILLOS, HÉCTOR (2008). “La crítica de Nietzsche contra Occidente en *Rayuela* de Julio Cortázar”, en *Veritas*. Vol. III, Núm. 18, pp. 97-126. Web. 6 mar. 2018. Disponible en: <http://www.redalyc.org/html/2911/291122936006/>
- FOGLIA, GRACIELA (1997). “*Operación masacre: Rehacer y resistir*”. Trabajo presentado en el Encuentro Anual del New England Council of Latin American Studies, Massachusetts.

- FORERO QUINTERO, GUSTAVO (2011). “La anomia en la novela de crímenes en Colombia”, en *Literatura y Lingüística*. Chile: Universidad Católica Cardenal Raúl Silva Enríquez, Núm. 24, pp. 33-59.
- FUENTES, CARLOS (1976). *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz.
- _____ (1977). Discurso pronunciado al recibir el *III Premio Internacional de Novela “Rómulo Gallegos”*, 2 de agosto de 1977. Disponible en: <https://www.ersilias.com/discursos-de-carlos-fuentes/>
- _____ (2005). *Los 68*. México: Debate.
- GARCÍA BERRIO, ANTONIO Y JAVIER HUERTA CALVO (1999). *Los géneros literarios. Sistema e historia*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR (2003). “Noticias recientes sobre la hibridación”, en *Revista Transcultural de Música*, núm. 7. Web. 18 abril. 2016. Disponible en: <http://www.redalyc.org/html/822/82200702/>
- GARCÍA DE LA SIENRA, RODRIGO (2011). “Frontera y estética de la desaparición. Infrapolítica, Verdad, Archivo y Soberanía”, en Norma Angélica Cuevas y Raquel Velasco (eds). *El norte y sur de México en la diversidad de su literatura*. México: Juan Pablos.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, ANTONIO (2011). “El estatuto incierto de la novela corta”, en Gustavo Jiménez Aguirre (coord). *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2017)*. México: UNAM, t. II. pp. 81-103.
- GODENNE, RENÉ (1995). *La Nouvelle*. París: Champion.
- _____ (1992). *Premier supplément à la bibliographie critique de la nouvelle de langue française (1940-1990)*. Genève: Droz.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, ROBERTO (2011). *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: FCE.
- GONZÁLEZ RIQUELME, ANDRÉS (2003). “La máquina musical en ‘El perseguidor’ de Julio Cortázar”, en *Acta Literaria*, No. 28. Versión en línea, pp. 33-44. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482003002800004>

- GRACELLI, FABIANA (2012). "Las tensiones de un escritor comprometido". Web. 31 mayo. 2019. Disponible en: <http://www.eumed.net/tesis-doctorales/2012/fg/rodolfo-walsh-despues-revolucion-cubana.html>
- GUBERN, ROMÁN (2016). *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama.
- HEIDEGGER, MARTIN (1992). *Ser y tiempo*. México: FCE.
- HERRÁEZ, MIGUEL (2001). *Julio Cortázar. Una biografía revisada*. Barcelona: Al revés.
- HOLLOWELL, JOHN (1979). *Realidad y ficción. El nuevo periodismo y la novela de no ficción*. México: Norma.
- JAMES, HENRY (1934). *The Art of the Novel. Critical Prefaces*. New York: Charles Scribners Sons.
- _____ (1998). *Daisy Miller*. Madrid: El Mundo.
- JIMÉNEZ AGUIRRE, GUSTAVO (COORD) (2011). *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. México: UNAM / Fundación para las Letras Mexicanas, T. I y II.
- _____ (2011). "Notas y claves para un ensayo sobre la novela corta en México", en Gustavo Jiménez Aguirre (coord). *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. México: UNAM / Fundación para las Letras Mexicanas, T. I, pp. 9-33.
- _____ (2014). *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2014)*. México: UNAM / Fundación para las Letras Mexicanas, T. III.
- _____ (2014). "NC/2014: Algunas tareas cumplidas", en Gustavo Jiménez Aguirre (coord). *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2014)*. México: UNAM / Fundación para las Letras Mexicanas, T. III, pp. 13-31.
- _____ (2019). *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. México: UNAM / Fundación para las Letras Mexicanas, T. IV.
- LAFFORGE, JORGE Y JORGE B. RIVERA (1995). *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue.
- LEIBOWITZ, JUDITH (1974). *Narrative Purpose in the Novella*. The Hague: Mouton.

- LEMA, ROSE (1996). "Ah-men, xaman y médico", en Iris M. Zavala (coord). *Bajtín y sus apócrifos*. Barcelona: Anthropos / Universidad de Puerto Rico, pp. 211-226.
- LINK, DANIEL (2003). *El juego silencioso de los cautos: de Edgar A. Poe a P. D. James*. Buenos Aires: La Marca.
- LUENGO GASCÓN, ELVIRA (2012). "María Zambrano: *La confesión*: género literario como lenguaje del sujeto", en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, Núm. 18, pp. 278-298.
- LLOVET, JORDI ET AL (2007). *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel.
- MARTÍNEZ ARNALDOS, MANUEL (1996). "Deslinde teórico de la novela corta", en *Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, No. 1, pp. 47-66.
- MENTON, SEYMOUR (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina. 1979-1992*. México: FCE.
- MORIN, EDGAR (1993). *El Método*. Madrid: Cátedra.
- _____ (1994). *El hombre y la muerte*. Barcelona: Kairós.
- MORIN, EDGAR Y KERN, ANNE BRIGITTE (1993). *Tierra-patria*. Barcelona: Kairós.
- MUNGUÍA, MARTHA ELENA (2012). *La risa en la literatura mexicana*. México: Bonilla Artigas / Iberoamericana Vervuert.
- OLEA FRANCO, RAFAEL (2012). "La novela de la Revolución. Una propuesta de relectura", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*. México: Colegio de México, Vol. 60. Núm. 2, pp. 479-514.
- _____ (ed) (2017). *Mariano Azuela y la literatura de la Revolución Mexicana*. México: El Colegio de México.
- OLIVIER, FLORENCE (2015). *Poesía + novela = Poesía*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- PACE, RICCARDO (2014). "Las formas de la violencia: *El gran pretender y La virgen de los sicarios*", en Gustavo Jiménez Aguirre (coord). *Una*

- selva tan infinita. La novela corta en México (1892-2014)*. México: UNAM / Fundación para las Letras Mexicanas, pp. 169-186.
- PANOFSKY, ERWIN (1972). *Estudios sobre Iconología*. Madrid: Alianza.
- _____ (1991). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets.
- _____ (2007). *La arquitectura gótica y la escolástica*. Madrid: Siruela.
- PAVÓN, ALFREDO (2011). “Una gota de azogue (para un diálogo sobre la novela corta en México)”, en Gustavo Jiménez Aguirre (coord). *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. México: UNAM / Fundación para las Letras Mexicanas, T. II, pp. 137-158.
- PEÑAS BERMEJO, FRANCISCO JAVIER (2002). “Quantum Literature”. *The World of Quantum Culture*. Eds. Manuel J. Caro y John W. Murphy. Westport and London: Praeger, pp. 47-70.
- PIGLIA, RICARDO (2019). *Teoría de la prosa*. Argentina: Eterna Cadencia.
- _____ (2016). “La lectura de la ficción”, en *Crítica y ficción*. Web. 22 mayo. 2016. Disponible en: <https:// analisisy criticademediosunlp.files.wordpress.com/2016/04/critica-y-ficcion-ricardo-piglia.pdf>
- _____ (2015). “Aspectos de la *nouvelle*”, en *La forma inicial. Conversaciones en Princeton*. Madrid: Sexto Piso, pp. 89-96.
- _____ (2006). “Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*”, en Eduardo Becerra (ed). *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. Madrid: Páginas de Espuma, pp. 187-205.
- PIMENTEL, LUZ AURORA (2014). “Voz y perspectiva en la novela y en la novela corta”, en Gustavo Jiménez Aguirre (coord). *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1892-2014)*. México: UNAM / Fundación para las Letras Mexicanas.
- PONS, MARÍA CRISTINA (1996). *Memorias del olvido. La novela histórica del fines del siglo XX*. México: Siglo XXI.
- POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA (2009). “Enunciación lírica”, en *Poéticas de poetas. Teoría, crítica y poesía*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- PRADA OROPEZA, RENATO (2001). *El discurso testimonio y otros ensayos*. México: UNAM.

- _____ (2007). “Ficcionalización e interpretación en la novela de la Revolución Mexicana”, en Renato Prada (coord). *La narrativa de la Revolución Mexicana. Primer periodo*. México: Universidad Iberoamericana / Universidad Veracruzana, pp. 27-46.
- PUJANTE SEGURA, CARMEN MARÍA (2019). *La novela corta contemporánea (desde mediados del siglo xx hasta hoy a través de Ayala, Vila-Matas y Barba)*. Madrid: Visor Libros.
- _____ (2014). *De la novela corta y la nouvelle (1900-1950). Estudio comparativo entre escritoras*. Madrid: Síntesis.
- RALÓN, LAUREANO (2016). “Cortázar y el swing”, en *Estudios de Teoría Literaria -Revista digital. Artes, letras y humanidades*, Año 5, No. 10. Versión en línea. Septiembre 2016, pp. 15- 25. Disponible en: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view-File/1701/1781>
- RAMOS-IZQUIERDO, EDUARDO (2014). “En el medio del camino: Algunas pistas personales sobre la novela corta”, en Gustavo Jiménez Aguirre (coord). *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2014)*. México: UNAM / Fundación para las Letras Mexicanas, T. III, pp. 59-78.
- RANCIÈRE, JACQUES (2009). *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- RIVERO, ALICIA (2005). “Heisenberg’s Uncertainty Principle in Contemporary Spanish American Fiction”, en Evelyn Fishburn y Eduardo L. Ortiz (eds). *Science and the Creative Imagination in Latin America*. London: Institute for the Study of the Americas, pp. 129-150.
- ROMERO DE SOLIS, DIEGO (2001). *Símbolos estéticos*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- SÁNCHEZ PRADO, IGNACIO (2019). “La Malhora: novela corta y aceleración social”, en Gustavo Jiménez (coord). *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2017)*. México: UNAM, T. IV, pp. 227-239.

- SCHOLZ, LÁSZLÓ (2014). “Piglia, Bolaño, el hipercuento”, en Gustavo Jiménez Aguirre (coord). *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1892-2014)*. México: UNAM / Fundación para las Letras Mexicanas, pp. 143-168.
- ____ (1977). *El arte poética de Julio Cortázar*. Buenos Aires: Castañeda.
- SERRANO SOLER, JOAQUÍN (1976). “Julio Cortázar”, en *Entrevista A Fondo*. Web. 4 mar. 2018. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=_FDRIPMKHQg
- SHKLOVSKI, VÍCTOR (1978). “La construcción de la nouvelle y de la novela”, en Tzvetan Todorov. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, pp. 127-146.
- SPINELLI, MARÍA ESTELA (2005). *Los vencedores vencidos: el antiperonismo y la “revolución libertadora”*. Buenos Aires: Biblos.
- SPRINGER, MARY DOYLE (1975). *Forms of the Modern Novella*. Chicago: The University of Chicago.
- STEINER, GEORGE (2003). *Lenguaje y silencio*. Barcelona: Gedisa.
- STREHLE, SUSAN (1992). *Fiction in the Quantum Universe*. Chapel Hill: University of North Carolina.
- TIBOL, RAQUEL (2007). *Diego Rivera, luces y sombras*. Barcelona: Lumen.
- TODOROV, TZVETAN (1999). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Coyoacán.
- ____ (1992). “Tipología de la novela policial”, en Daniel Link (comp). *El juego de los cautos: la literatura policial de Poe al caso Giubileo*. Buenos Aires: La Marca.
- USIGLI, RODOLFO (2002). “Las máscaras de la hipocresía”, en Roger Bartra (sel. y pról). *Anatomía del mexicano*. México: Plaza & Janes, pp. 131-140.
- VELASCO, RAQUEL (2014). “Una madeja de varios hilos: ficción y violencia en *El último lector y Efectos secundarios*”, en Gustavo Jiménez Aguirre (coord). *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1892-2014)*. México: UNAM / Fundación para las Letras Mexicanas, pp. 261-280.

- _____ (2011). “Escritura en dos tiempos. Entrevista a Eduardo Antonio Parra”, en *Literal. Latin American Voices*. Estados Unidos / México / Canadá: Literal Vol. 24, pp. 16-17.
- VENEGAS, JOSÉ LUIS (2007). “El ‘Principio de Incertidumbre’ de Heisenberg y la Narración Intersticial de ‘Axolotl’ de Julio Cortázar”, en *Hispanic Journal*. Indiana: University of Pennsylvania, Vol. 28, núm. 2, pp. 81-95.
- VILLORO, JUAN (2014). “Lo que pesa un muerto. La función del narrador en *Crónica de una muerte anunciada*”, en Gustavo Jiménez Aguirre (coord). *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2014)*. México: UNAM / Fundación para las Letras Mexicanas, T. III, pp. 205-234.
- VILLORO, LUIS (2016). *La significación del silencio y otros ensayos*. México: FCE.
- WARNER, RICK (2018). *Godard and the Essay Film*. Evanston: Northwestern University.
- WEING, SIEGFRIED (1994). *The German Novella: Two Centuries of Criticism*. Columbia: Camden House.
- WENGER CALVO, RODOLFO (2016). “El cine como ‘imagen del pensamiento’ según el constructivismo filosófico de G. Deleuze”, en *Revista Amauta*. Barranquilla: Universidad del Atlántico, enero-junio 2016. Núm. 27, pp. 119-134.
- WHITE, HAYDEN (1973). *Metahistoria*. México: FCE.
- _____ (2003). *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Barcelona: Paidós.
- ZAMBRANO, MARÍA (2004). *La confesión: género literario*. España: Siruela.
- ZAVALA, IRIS M. (1997). “Bajtín, el cuerpo político y la utopía: metalec-tura en clave de crítica-ficción”, en Ramón Alvarado y Lauro Zavala (coords). *Voces en el umbral. M. Bajtín y el diálogo a través de las culturas*. México: UAM, pp. 15-77.
- ZAVALA, LAURO (2007). “Del cine a la literatura y de la literatura al cine”, en *Casa del Tiempo*. México: UAM, diciembre-enero 2007.

Núms. 95-96, pp. 10-13. Disponible en: https://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/95_96_dic_ene_2007/casa_del_tiempo_num95_96_10_13.pdf

ÍNDICE

NOVELA CORTA E INCERTIDUMBRE: UN PRINCIPIO	9
SILENCIO Y VACÍO	
EN TRES NOVELAS CORTAS MEXICANAS	27
Azuela: la experiencia inasible	32
Solares: la significación desquiciante	41
<i>Pedro Páramo</i> : otra forma de evocar el silencio	52
Silencio e incertidumbre	60
ESCRIBIR DESDE LA URGENCIA:	
<i>OPERACIÓN MASACRE</i> DE RODOLFO WALSH	63
Algunas variaciones en rojo	64
Rodolfo Walsh y la novela corta testimonial	74
<i>Operación masacre</i> : una obra para prolongar la incertidumbre	81
Coda	87
JAZZ, RITORNELO Y ABSTRACCIÓN	
EN LA COMPOSICIÓN DE UNA NOVELA CORTA	89
Julio Cortázar: el perseguidor de imágenes	92
Jazz y novela corta: traducir un mundo de incertidumbres	96
Encuentro y exploración	104
La novela corta y la develación ontológica	108
Tocar la incertidumbre	113

LOS LIENZOS DIALÓGICOS DE LAS NOVELAS CORTAS DE ROBERTO BOLAÑO	117
Un autor de novela corta	119
<i>Estrella distante</i> : la elocución del secreto	122
<i>Amuleto</i> y las ambigüedades de la memoria	131
<i>Nocturno de Chile</i> : la confesión alucinada	139
Pintura, dialogismo e incertidumbre	150
 NOVELA CORTA Y CINE DE AUTOR:	
UNA LECTURA DELEUZIANA	161
<i>La virgen de los sicarios</i> : un trayecto intentando redefinir el mundo	167
<i>Fiesta en la madriguera</i> : la educación del futuro capo	177
<i>El arma en el hombre</i> : Robocop Reloaded	186
Narrar la incertidumbre	198
 BIBLIOGRAFÍA	203