

The Pennsylvania State University

The Graduate School

College of the Liberal Arts

**THE SHORT NOVEL AND THE REPRESENTATION OF SUBJECTIVITY:
MANHUNT BY ALEJO CARPENTIER AND *MEMORY OF MY MELANCHOLY*
WHORES BY GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ**

A Dissertation in

Spanish

by

Marlene Sofía Villarreal

© 2009 Marlene Sofía Villarreal

Submitted in Partial Fulfillment

of the Requirements

for the Degree of

Doctor of Philosophy

May 2009

The Pennsylvania State University

The Graduate School

College of the Liberal Arts

**LA NOVELA CORTA Y LA REPRESENTACIÓN DE LA SUBJETIVIDAD:
EL ACOSO DE ALEJO CARPENTIER Y MEMORIA DE MIS PUTAS TRISTES
DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ**

A Dissertation in

Spanish

by

Marlene Sofía Villarreal

© 2009 Marlene Sofía Villarreal

Submitted in Partial Fulfillment

of the Requirements

for the Degree of

Doctor of Philosophy

May 2009

The dissertation of Marlene Sofia Villarreal was reviewed and approved* by the following:

Dr. Professor Laurence Prescott
Professor of Spanish and African American Studies
Dissertation Adviser
Chair of Committee

Dr. Guadalupe Martí-Peña
Assistant Professor of Spanish-American Contemporary Narrative and Culture

Dr. Thomas O. Beebee
Distinguished Professor of Comparative Literature and German

Dr. Matthew Restall
Professor of Colonial Latin American History, Anthropology and Women's Studies
Director of Latin American Studies

Dr. Henry Gerfen
Professor of Linguistics
Spanish, Italian and Portuguese Department Head

*Signatures are on file in the Graduate School.

ABSTRACT

This study examines the Latin American short novel, a poorly studied genre of Spanish American narrative. Although the dissertation focuses on the contemporary short novel, it presents an overview of the formation of this genre in romance literatures until today. The common denominator of the short novel is that this genre allows writers to explore issues in-depth related to the role of individual subjectivity in narrative discourse. Through the analysis of the Boom, Post Boom and contemporary reading of two of the major Spanish American short novels, Carpentier's *Manhunt* (1956) and García Márquez's *Memory of my Melancholy Whores* (2004), as well as through the study of narrative techniques used in these short novels to represent the individual subjectivity in narrative discourse, the author of the dissertation arrives at interesting conclusions. Those conclusions prove the short novel efficacy in participating actively in social and cultural debates.

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN.....	1
Capítulo I. CONSIDERACIONES SOBRE LA NOVELA CORTA EN LAS LENGUAS ROMÁNICAS	24
Antecedentes Históricos.....	24
Novela corta y cuento: discusión sobre su deslindamiento.....	32
Capítulo II. CARACTERIZACIÓN DE LA NOVELA CORTA EN EL SIGLO XX	46
Intensidad narrativa, complejo temático y sustrato pedagógico.	54
Intensidad y expansión: especificaciones sobre los procedimientos narrativos.	64
Representación y subjetividad	76
Capítulo III. REPRESENTACIÓN Y SUBJETIVIDAD EN <i>EL ACOSO</i>	92
Bosquejo de las circunstancias sociales y culturales que determinaron la mentalidad del Boom.....	94
Presencia de Alejo Carpentier en la narrativa del Boom.....	99
Opiniones críticas sobre <i>El Acoso</i> y efecto de impresión en el lector contemporáneo.....	116
Complejo temático y procedimientos narrativos: representación de la subjetividad en <i>El acoso</i>	132
Capítulo IV. REPRESENTACIÓN Y SUBJETIVIDAD EN <i>MEMORIA DE MIS PUTAS TRISTES</i>	178
Opiniones críticas sobre <i>Memoria</i> y efecto de impresión en el lector contemporáneo.....	179
Sustrato pedagógico de <i>Memoria</i> y su filiación con el género memoria(s).....	191
Sustrato pedagógico e intertextualidad: <i>Memoria</i> y <i>La casa de las bellas durmientes</i>	202
Sustrato pedagógico y reescritura en <i>Memoria</i> : pederastia, pedofilia y las posiciones del yo.....	209
Complejo temático y procedimientos narrativos: la alegoría del prostíbulo.....	224

Complejo temático y procedimientos narrativos: la alegoría de la joven durmiente.....	231
<i>Memoria</i> y la dialéctica de la solidaridad: posible propósito que enmarca su brevedad.....	241
Conclusión.....	275
Bibliografía.....	286

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to express my deepest gratitude and appreciation to my committee chair, Professor Laurence Prescott, who had an open and generous attitude to support my goal to come to PSU and to finish my dissertation. The completion of my dissertation was possible with his guidance and persistent help.

I would like to express my gratitude to my other doctoral committee members, Dr. Guadalupe Martí-Peña, Dr. Thomas Beebee, and Dr. Matthew Restall for their support and help through the dissertation process. I thank them all.

I wish to thank to my lovely husband, Leonardo Lebas. He always accompanies me with musical notes that touch my existence with the sounds of *love*. The love he brings to my life motivates my persistence in creation.

I wish to express my gratitude to Dr Jacqueline Toribio for her unconditional support and for teaching me the most profound lexicological lessons: life means *possibilities*.

I wish to thank to my dear friend Yolanda Álvarez for her unconditional belief in me. She was the first person that showed me the strongest potential of love.

I wish to express my gratitude to my friend Judith Lynch, who made my life in State College an easy and enjoyable path. Thank you for teaching me the basic meaning of happiness.

I wish to thank to my lovely sister Esperanza for her consistent emotional support. Her name always came to me in the hardest moments.

I wish to thank to my brother Luis Carlos for his poetic existence that always wakes up my deepest feeling for writing.

I would like to thanks to Carol Toscano and Carol Ritter for assisting me with the administrative tasks necessary for completing my doctoral program.

To Paulina

La novela corta y la representación de la subjetividad: *El acoso* de Alejo Carpentier y *Memoria de mis putas tristes* de Gabriel García Márquez

Introducción

La creciente proliferación de novelas cortas en la literatura occidental desde los albores del siglo XX, y el hecho de que en Hispanoamérica la novela corta parece manifestarse como un fenómeno de la alteridad, como la cara oculta de la novela latinoamericana que Alejo Carpentier denominó novela barroca¹ y que Vargas Llosa llamó novela total,² suscitan mi interés en el estudio de este género tan poco explorado en Hispanoamérica. Existe un cúmulo de novelas cortas hispanoamericanas con prestigio universal, del cual *Los adioses* (1954) de Juan Carlos Onetti; *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, *El acoso* (1956) de Alejo Carpentier, *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) de Gabriel García Márquez son apenas una muestra. Éstas comparten un lugar destacado en las letras mundiales con otras obras de su género desde las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes (1613), hasta *Muerte en Venecia* de Thomas Mann (1902), *La metamorfosis* de Franz Kafka (1915), *El extranjero* de Albert Camus (1942), *El viejo y el mar* de Ernest Hemingway (1952), entre muchas otras.

En términos generales la novela corta se caracteriza por la manera particular de dar forma al material narrativo en virtud de la brevedad, aunque el criterio de su brevedad no está determinado por un número de páginas exacto. En efecto, en la brevedad de su extensión subyace su principio configurador que comparte con otras formas breves como la poesía, el cuento y el drama. Este principio configurador crea un efecto de lectura denominado por E. A. Poe: unidad del efecto de impresión.³ Merced al efecto de

impresión más o menos duradero que este principio produce en el lector, la novela corta procura el contacto efectivo con sus lectores y con la vida social. Ésta sigue manteniendo su naturaleza híbrida y su carácter pedagógico. Sobre el origen de la novela corta y su caracterización hasta nuestros días abundaré en el capítulo primero y segundo, respectivamente.

Mi interés en enfocar teóricamente este género narrativo surgió de advertir dos asuntos primordiales. El primero, que un común denominador de la novela corta hispanoamericana y una de las principales razones del interés de los más reconocidos novelistas latinoamericanos en esta forma narrativa, es que ésta permite a los escritores explorar el rol de la subjetividad representada en el discurso narrativo. Uso el término representación, porque éste reemplazó la noción de mimesis y expresa una relación indirecta entre el mundo y el lenguaje. Se habla de representación cuando se niega a la lengua la capacidad de reproducir la realidad no lingüística. Por su parte, la subjetividad en la narrativa no es equivalente al Yo; ésta es una forma de la representación del yo en su relación con el mundo de la ficción. Al ser la representación de una relación, la subjetividad no es una entidad fija, acabada, sino siempre cambiante. Tal relación entre el yo y el mundo de la ficción se representa discursivamente mediante procedimientos narrativos; es decir, sucede de forma indirecta y diversa, escenificando en torno al personaje niveles narrativos, puntos de vista, estilos y voces, entre otros procedimientos. En tanto proceso de decir, además de ser una revisión de los modos de significación e interpretación, la representación narrativa de la subjetividad está expuesta y abierta constantemente a la mirada y a la revisión en beneficio de la duda. En la novela corta la representación de la subjetividad está focalizada; en la novela ésta se halla diseminada.⁴

En efecto, mientras la novela tiende a enfatizar una amplia mirada hacia la sociedad y la cultura, la novela corta tiende a centrarse en un personaje y en su intento de forjar su subjetividad, frecuentemente en oposición a las presiones sociales y culturales. Esta sutil observación me llevó a advertir que en esta forma breve al escritor le resulta muy difícil distanciarse del personaje; en consecuencia, hay un mayor grado de implicación de la subjetividad del escritor en el forjamiento de la subjetividad del personaje. Este asunto está relacionado con el sustrato pedagógico que subyace a la novela corta, desde su creación, aspecto que desarrollaré en el capítulo primero.

El segundo asunto que determinó mi interés teórico en la novela corta fue considerar que esta forma breve es muy cultivada en Hispanoamérica por autores de primer rango. Y aunque existe una amplia bibliografía sobre ciertas obras individuales,⁵ hay muy poca bibliografía que reflexione sobre estas obras como parte del género llamado *novela corta*. Así lo demuestra la escasa crítica que se encuentra sobre el tema en cuestión y la sustanciosa lista de novelas cortas destacadas en la narrativa Latinoamericana del siglo XX, que se publicaron desde los años 40 en Hispanoamérica; algunas de ellas anteriores al Boom como *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares, *El túnel* (1948) de Ernesto Sábato, *Los adioses* (1954) de Juan Carlos Onetti, *El acoso* (1956) de Alejo Carpentier, *Aura* (1956) de Carlos Fuentes, o aquellas que se publicaron durante el Boom como *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) y *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (1972) de García Márquez, son apenas unos pocos ejemplos de la importante producción de novelas de este género. Cabe agregar que la publicación de antologías críticas de la

novela corta tanto en Hispanoamérica como en España sigue en aumento,⁶ lo cual demuestra que hay un amplio público lector de este género.

Como consecuencia de la escasa bibliografía que reflexione sobre tan abundante y destacada producción narrativa como parte del género de la *novela corta*, en Hispanoamérica se ha tendido a juzgar su valor literario desde la perspectiva de la novela. Es decir, se espera que la novela corta desarrolle una amplia mirada de la sociedad y la cultura. En otras palabras, se espera encontrar en esta forma narrativa un mundo construido y al novelista distanciado de su creación. Ésta fue, en efecto la búsqueda de la novela del Boom que tuvo la ilusión de “hacer una literatura universal” (Carlos Cortés 60).

De la anterior reflexión surgió la pregunta siguiente: ¿Por qué del interés en la novela corta de los autores del Boom, consagrados en las letras latinoamericanas y universales principalmente por sus novelas y cuentos? En primer lugar, la concepción acerca de la función social del novelista fue un asunto de suma importancia que preocupó a los escritores del Boom, y las tres formas narrativas participaron de este interés. La sociología de la literatura y el realismo socialista fueron dos de los discursos fundadores de la inquietud de los escritores hispanoamericanos por la función social de la literatura y su influencia en los procesos sociales, así como también de la idea de la novela total que en Hispanoamérica se tomó como el postulado principal del Boom. La gran novela hispanoamericana debía registrar a Hispanoamérica en la enciclopedia del mundo e inscribirla de tal modo en la Historia. Por ejemplo, Alejo Carpentier divulgó la necesidad de escribir la gran novela épica hispanoamericana. La cartografía novelesca fue un elemento esencial a su propósito: la gran novela hispanoamericana debía trazar el mapa

geográfico, lingüístico, étnico de la fundación del continente mestizo.⁷ Esta idea fue la base del programa narrativo del Boom, del que Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier fueron figuras fundadoras. La novela barroca, fue la respuesta de Carpentier a esta búsqueda de inscribir a Hispanoamérica en el lexicón de la cultura universal y por tanto de hacer del continente mestizo parte del proceso histórico universal. Al respecto, afirma:

Nuestro arte siempre fue barroco: desde las espléndidas esculturas precolombinas... hasta el mejor novelista actual de América... No tenemos pues el barroquismo en el estilo. No tenemos el barroquismo, arte nuestro, nacido de árboles, de retablos y altares... y hasta [de] neoclasicismos tardíos; nuestro barroquismo [es] creado por la necesidad de nombrar las cosas, aunque con ello nos alejemos de las técnicas en boga: las de la *nouveau roman* francés, por ejemplo, que es un intento de búsqueda de contextos dentro del objeto,... de lo cotidiano y palpable. El legítimo estilo del novelista actual es el barroco.

(*Conferencias* 61)

Y mientras Alejo Carpentier fue uno de los más constantes voceros de una poética común a Hispanoamérica, que identificara e inscribiera el continente mestizo en la historia cultural de Europa, García Márquez se consagró como el hacedor de tal postulado con *Cien años de soledad* (1967). Vargas Llosa afirma de la obra de García Márquez: "... Esta novela integra en una síntesis superior a las ficciones anteriores, construye un mundo de una riqueza extraordinaria, agota este mundo y se agota en él.... Es una novela total, en la línea de las dimensiones totalmente ambiciosas que compiten

de igual a igual con la realidad” (“*Cien años de soledad*. Realidad total, Novela total” XXV).

En efecto, en los años 60, época en que Carlos Fuentes y Ángel Rama introdujeron el tema de la nueva novela y reaccionaron en contra de la *nouveau roman* francesa,⁸ Mario Vargas Llosa empezó a divulgar su idea sobre la novela total como opuesta a lo que él denominó novela totalitaria. Para este escritor español-peruano, Cervantes, Honorato de Balzac, Gustavo Flaubert, León Tolstoi y, por supuesto, Gabriel García Márquez con *Cien años de soledad*,⁹ representan la novela total, novela que pretende abarcar la realidad en sentido amplio, mientras en la novela totalitaria sucede la cosificación del sujeto, y es parcial y de menor extensión; Kafka y Alain Robbe-Grillet son mencionados como los más fieles representantes de esta tendencia.¹⁰

A finales de los años 90, Vargas Llosa siguió sosteniendo la afirmación de que en la gran novela hay un elemento de cantidad:

En general, el género narrativo, al desarrollarse en el tiempo, a diferencia de lo que ocurre con la poesía, implica un elemento puramente cuantitativo.

Admiramos *El Quijote*, *La Regenta* o *Fortunata y Jacinta* porque compiten con la realidad de igual a igual, porque son novelas deicidas que quieren rehacer la obra de Dios. Eso no ocurre con otros géneros” (“La muerte de la novela” 12).

Vargas Llosa cree que las grandes novelas, además, “proveen el sentimiento de pertenencia que mantiene unido a un todo social” (“Un mundo” 41).

La idea de la muerte de Dios a manos de la razón en el Renacimiento y, con ésta, del final de una retórica que sobrevivió durante la Edad Media, fue el elemento esencial que explicó en occidente la creación de la novela moderna. En Hispanoamérica, Vargas

Llosa parte de ese génesis mítico del deicidio para promover sus inquietudes sobre la novela total.¹¹ Como consecuencia inmediata del deicidio, ocurre la consecuente confusión espiritual y el advenimiento del caos, y la consecuente necesidad de crear un orden sustitutivo, que reconstruya el sentido fundador de la vida. Este concepto deviene el sentido mismo fundador de la vida: el artista se erige como un dador de forma, un creador y, con ello, como un salvador del vacío existencial que deja la muerte de lo sagrado-occidental (*Historia de un deicidio* 104). En este contexto no sorprende que críticos como Steve Wakefield encuentren en el concepto de novela barroca en Carpentier un horror al vacío y en su amoblamiento excesivo, una respuesta a ese horror (7).

Para Vargas Llosa la idea de la “novela total” es su respuesta a la obsesión de Occidente por la creación de mundos posibles. Ésta se construye como un objeto verbal que expresa una impresión plural de lo real. De tal manera, la novela total crea mundos asimilables a la vivencia empírica; es decir, reinventa el sentido a través de la representación de lo re-cognoscible. En efecto, para el escritor peruano-español la creación literaria se constituye en mundo, y el escritor se convierte en un creador, y en tal sentido, en un sustituto de Dios. En síntesis, en esto consiste el ‘realismo total’, en una especie de suplantación de Dios en pro de los procesos histórico-sociales.

El concepto de novela total continuó siendo planteado por otros novelistas. Para mencionar solamente algunos, Ernesto Sábato también criticó la nueva novela francesa por considerarla oscura, y trató de los aspectos que según él caracterizaron tal oscuridad en *El escritor y sus fantasmas* (1963). Carlos Fuentes en *La nueva novela hispanoamericana* apoyó la idea de la novela total planteada por Vargas Llosa y también es del parecer de que la dimensión extensa es una cualidad necesaria al género, y sólo

considera de valor las novelas “voluptuosas” (46). Wilfrido H. Corral anota que el concepto de novela total sigue vivo porque fue planteado por los mismos novelistas, y lo que se ha expresado sobre ésta es resultado de intereses compartidos por una mentalidad latinoamericana durante el siglo XX (330).

Robin Fiddian resume muy claramente los presupuestos sobre la novela total planteada en Hispanoamérica, y la caracteriza de la manera siguiente:

Aspires to represent an inexhaustible reality, and cultivates an encyclopedic range of reference as a means toward that end; [it is] characterized by a fusion of mythical and historical perspective, and by a transgression of conventional norms of narrative economy; the total novel displays a verbal texture that tends to the baroque and typically exhibits paradigmatic overspill on the syntagmatic axis of language. (33)

No obstante la obsesión por la novela total en Hispanoamérica, el exceso en la narrativa había dejado de preocupar a los europeos. Como ya mencioné, para entonces a los escritores europeos les interesaba más la búsqueda de mundos posibles, y la desmesura solamente interesaba en términos de explorar límites para tales mundos. También para principios del siglo XX en la lógica, Bertrand Russell había empezado la difusión sobre la relación entre el todo y las partes y encontró que había una falsificación en la teoría sobre la totalidad: “We cannot conclude that the parts of a whole are not really its parts, nor that the parts are not presupposed in the whole in a sense in which the whole is not presupposed in the parts... In short, though analysis gives us the truth, and nothing but the truth” (En Corral 345-6). Este asunto fue también tema fundamental en la

sociología de la literatura, y justamente en los años 60 Lucien Goldman advertía en pro de los postulados de Russell que el todo no es la suma de las partes.¹²

En este contexto de la novela total es interesante advertir que escritores de la talla de Carpentier y García Márquez, protagonistas de los ideales de una poética común a Hispanoamérica, cuyo propósito fue abanderar los procesos sociales y culturales, se interesaran por la novela corta: un género considerado por sus contemporáneos menor y parcial, aparentemente inepto para crear el sentido de pertenencia a un todo social en términos de abarcar la realidad en sentido amplio.

Si bien uno y otro género compartían algunos propósitos comunes tales como una firme preocupación por la función social de la literatura en el desarrollo cultural de Hispanoamérica y la gran acogida de estos géneros por parte de una presumible clase media en ascenso, no obstante había una inquietud que no se resolvía: ¿cómo tales escritores maestros en el arte de la novela total, pudieron interesarse en una forma breve que obliga a la reducción del material narrativo, y que a simple vista parece como la forma opuesta de la novela? ¿En el caso de *El acoso* (1956), forma asimilable a la nueva novela francesa, que tanto criticó Carpentier y, en el caso de *Memoria de mis putas tristes* (2004), a un *best seller* por su aparente contenido ligero y entretenido? Otro asunto que despertó también el interés es que ambas novelas, a las que unen y separan casi 50 años, fueron consideradas producciones menores, actos fallidos de los novelistas, en primera instancia, porque carecen del valor literario de *El siglo de las luces* y *Cien años de soledad*, respectivamente.

Es obvio que una forma considerada en las letras hispanas menor por su extensión y por tanto inadecuada para expresar la voluptuosidad cultural del continente mestizo, y

en consecuencia demasiado ligera a los propósitos épicos, no fuera por lo tanto el objetivo de los escritores del Boom. No obstante, a pesar del prejuicio por la delgadez narrativa, Europa ya había creado las bases del género como resultado de varios siglos de producción narrativa, y había creado una tradición de inestimable valor que implicaba a escritores de la talla de Cervantes, su creador en las letras hispanas, Kafka, Goethe, Mann, Camus, entre otros escritores que ejercieron honda influencia en las letras universales.

Es de advertir que la novela corta no es un género opuesto a la novela total sino su cara oculta, en la medida en que en ésta, la subjetividad está condensada en el personaje y sus dobles, y la subjetividad del escritor parece quedar en evidencia –aunque no de forma directa–, pues es posible encontrar con menor dispersión que en la novela sus marcas autobiográficas en el personaje y su situación. De tal modo el escritor parece directamente implicado en el mundo de la ficción, y particularmente en las valoraciones que expresan en la narración las voces focalizadas en el personaje. De esta forma la subjetividad del escritor está potencialmente vinculada con la zona de contacto del lector, mientras en la novela la subjetividad del escritor se disuelve en los diferentes personajes, historias y episodios.

De otra parte en la novela corta los procedimientos narrativos para representar la subjetividad se usan con un propósito diferente al de la novela y por exigencia de la brevedad, asunto que analizaré en el capítulo segundo, al tratar de las características de esta forma narrativa, y que ilustraré en los capítulos tercero y cuarto al tratar desde la perspectiva de la novela corta de la representación de la subjetividad en *El acoso* y *Memoria*, respectivamente.

Aunque los propósitos de cada escritor al escribir novelas cortas varían y son únicos para cada novela, hay una constante que subyace a ésta forma narrativa y que tiene su origen en el origen mismo de las formas breves: establecer un tipo de comunicación más inmediata y más efectiva con el lector; efectiva desde el punto de vista de la unidad del efecto de impresión. Éste, en última instancia, obedece a una intención pedagógica, entendida ésta como la manera en que en este género se resuelve el interés que tiene el escritor de participar en los procesos de significación e interpretación de la sociedad y la cultura, aspecto que desarrollaré en la segunda parte del capítulo dos, al tratar sobre los términos de “representación” y “subjetividad” en la novela corta.

De modo que en la novela corta el escritor deja de lado su obsesión por la noción de totalidad que busca representar en la novela y focaliza sus inquietudes en un complejo temático, en torno al cual construye el personaje. De esta manera evita las distracciones propias de la novela y crea una densidad narrativa que se acumula en ese punto específico que es el personaje. Lo que busca el escritor al crear una carga significativa focalizada en el personaje es asegurar que la intensidad del efecto de impresión se proyecte del personaje hacia el lector, con lo cual se propone crear una especie de empatía o antipatía, pero nunca indiferencia; es decir, se propone crear un grado de afección en el lector, al que subyace un sustrato pedagógico.

Es de advertir, entonces, que en la novela corta el escritor representa la subjetividad de manera más condensada y focalizada que en la novela. Dicha representación se lleva a cabo, la mayor parte de las veces, dramatizando valoraciones sociales y/o culturales, y generalmente se expresa a través de una situación en conflicto

con eje en un personaje que encara tales valoraciones y que es confrontado con dilemas éticos.

Además, hay una tendencia de la novela corta a crear estructuras repetitivas como una manera de extender la situación hacia otros personajes, hacia otras situaciones y otras épocas. Como consecuencia de las estructuras repetitivas, la situación del personaje es contextualizada a un nivel más amplio que el marco de su propia historia y se crea el efecto de expansión narrativa.

De acuerdo con las anteriores observaciones es de advertir que hay una estrecha relación entre la novela corta y la necesidad del escritor de representar en la ficción el problemático estatus de la subjetividad de manera focalizada, no dispersa. Esta particular manera de representar la subjetividad está vinculada al propósito pedagógico de la novela corta. Con base en la afirmación anterior, el propósito general de este estudio es explorar algunas de las principales características de esta forma breve desde su formación, dadas por su particular forma de organizar el material narrativo para producir un efecto último o de lectura que he denominado en este estudio efecto de impresión. El objetivo último de esta disertación es revisar desde la perspectiva de la novela corta y mediante el examen de las opiniones críticas más destacadas del Boom y del Post-Boom la representación de la subjetividad en el efecto de impresión de un corpus de dos novelas cortas representativas de este género en la narrativa hispanoamericana: *El Acoso* (1956) de Alejo Carpentier, considerada la novela corta latinoamericana canónica por excelencia, y *Memoria de mis putas tristes* (2004) de Gabriel García Márquez

He escogido este corpus basándome en dos criterios: el primero de ellos es el de autoridad y representatividad: por eso escogí textos de escritores canónicos como Alejo

Carpentier, figura fundadora de la poética del Boom y su más constante vocero, y García Márquez, uno de los realizadores de tal objetivo de la novela total con la obra narrativa latinoamericana del Boom más leída. Ambos son destacados escritores en las letras universales y tienen un reconocimiento internacional. El segundo criterio obedece a que las novelas cortas escogidas representan la transición desde el periodo inmediatamente anterior al Boom que corresponde con la modernidad hasta el posterior a la postmodernidad, asunto que permite indagar sobre los diferentes modos en que estos dos escritores canónicos revisan y representan la subjetividad en la novela corta, en un periodo de casi medio siglo de la literatura en Hispanoamérica.

La disertación cumple con cuatro niveles de investigación crítica, que desarrollo respectivamente en cuatro capítulos: en el capítulo primero presento las consideraciones sobre el surgimiento de la novela corta en las lenguas románicas, distribuidas en dos apartados: el primero trata de los antecedentes históricos; el segundo, de su deslindamiento del cuento. El capítulo segundo consta de dos apartados: en el primero realizo la caracterización de la novela corta en el siglo XX por comparación con el cuento y la novela, y en el segundo explico la relación de esta forma breve –particularmente del sustrato pedagógico- con la representación y la subjetividad. El capítulo tercero está dividido en cuatro partes: en la primera y segunda parte presento un bosquejo de las circunstancias sociales y culturales que determinaron la mentalidad del Boom y de la presencia de Alejo Carpentier en la narrativa del Boom; en la tercera parte presento las opiniones críticas sobre *El acoso* para mostrar dos aspectos: el primero, que el estudio de esta novela corta desde la perspectiva de la novela, llámese total, barroca o épica, acogida por el programa poético de los escritores del Boom, influyó en la valoración negativa

tanto de esta novela corta como de la figura de Carpentier; el segundo, que como consecuencia de tal perspectiva de estudio, *El acoso* fue considerada una obra fallida del escritor cubano-suizo porque contraría las búsquedas de la novela total, tan divulgadas por el mismo Carpentier. En el cuarto apartado exploro la manera en que se representa y se examina la subjetividad en esta obra narrativa, atendiendo a las características de la novela corta, para advertir sus posibles propósitos en el marco de su brevedad.

En el cuarto capítulo exploro en siete apartados las características de la novela corta en *Memoria* y su relación con la representación y la subjetividad. En el primero examino las opiniones críticas de *Memoria* y el efecto de impresión en el lector al momento de su publicación. En el segundo analizo su posible filiación con el género memoria(s) y la novela confesional señalada por la crítica para mostrar que el estudio de sus significados desde tal perspectiva influyó en la valoración moral, ética y literaria negativa tanto de *Memoria* como de la figura canónica de García Márquez. En el tercer y cuarto apartado examino la intertextualidad y la reescritura en *Memoria* y analizo las diferentes posiciones de la subjetividad que esta novela corta revisa. Como resultado de tal análisis, en los apartados quinto y sexto exploro el significado alegórico del complejo temático atendiendo a los procedimientos narrativos que caracterizan esta novela corta para hacer una aproximación a los posibles propósitos que enmarcan el espacio de su brevedad en el séptimo apartado.

En términos generales haré un estudio de la novela corta y su relación con la representación y la subjetividad, basándome en el análisis de *El acoso* y *Memoria*. Mi objetivo último es observar cómo Alejo Carpentier y García Márquez examinan de forma

focalizada algunas de sus preocupaciones sociales y/o culturales recurrentes en su poética, en el marco de medio siglo de autoreflexión de la literatura hispanoamericana.

En lo referente a los conceptos de representación y subjetividad en la narrativa me he basado en el enfoque que Shlomith Rimmon-Kenan propone en “Narration, Representation, Subjectivity” (1996). La autora rescata los términos representación y subjetividad del desmantelamiento llevado a cabo por la deconstrucción y de la tendencia en la postmodernidad a sumergirlos totalmente en la práctica discursiva. Rimmon-Kenan propone el término *access* (acceso) para reemplazar la relación entre los sistemas verbales y las realidades y dar una respuesta a la larga discusión sobre la relación binaria entre las palabras y las cosas, discusión que desembocó en la afirmación sobre la imposibilidad de representar la realidad; pues según Rimmon-Kenan en esta línea de pensamiento, toda representación en tanto versión subjetiva del mundo sería una falsa versión.¹³ Rimmon-Kenan usa el término *acceso* porque tiene una doble connotación: Restablece la relación entre la categoría de la realidad, la representación y la subjetividad, y tal relación sucede como un proceso (no como un resultado) en beneficio de la duda.

Access no es una relación entre palabras y cosas; es una relación entre diferentes sistemas de significación y/o diferentes procesos de significación. Y la literatura permite a los novelistas manifestar sus actitudes hacia la representación y la subjetividad. Obviamente la representación de la subjetividad no es ingenuamente realizada por ellos; es decir, el escritor no hace afirmaciones directas sobre la realidad, sino dramatiza relaciones entre voces y/o posiciones. Según la perspectiva de Rimmon-Kenan la obra narrativa es una forma de representación de la subjetividad abierta a la constante mirada y revisión. Luego, tal representación no es totalmente dominada por una ideología

unívoca. En la narración la representación es expresada por diferentes posiciones de la subjetividad, y las diferentes versiones y posiciones del yo son generalmente contradictorias o incongruentes entre sí.

En este contexto Rimmon-Kenan define la representación y la subjetividad en la narración como un modo de acceso abierto constantemente a la revisión, y en ello radica el dinamismo de la subjetividad en la literatura, en su apertura a las diferentes representaciones. Ésta es la razón por la que la narrativa se instaura como un modo privilegiado de acceso; es decir, como caminos de conocimiento. Las ventajas de teorizar a través de la literatura resultan del uso que ésta hace de los modos indirectos de acceso a través de las diferentes categorías y niveles narrativos, e incluso del acto de narración del escritor que está detrás de los narradores. (19)

De otra parte me he basado en la discusión de teóricos como Howard Nemerov en *Poetry and Fiction* (1963), Dean Flower en la introducción a *Eight Short Novels* (1967), Judith Leibowitz en *Narrative Purpose in the Novella* (1974) y Mary Doyle Springer en *Forms of the Modern Novella* (1975), entre muchos otros, para caracterizar la forma de la novela corta en la actualidad. Me he apoyado en tales autores por el hecho de que ellos han recogido los planteamientos fundamentales que sobre la novela corta se dieron desde el siglo XIX y XX en Europa y América, y actualizaron el debate sobre esta forma breve en el siglo XX, ofreciendo mayor claridad sobre su caracterización, y particularmente abriendo la caracterización hacia nuevas posibilidades.

Nemerov ve en lo que yo llamo representación de la subjetividad con eje en el personaje, una obsesión por el tema de la identidad. Él encuentra una similitud entre lo que llama “tragic art” y la novela corta, y diferencia esta última del cuento porque tiende

a producir personajes, mientras que aquél tiende a la acción. Flower, por su parte, desarrolla la idea de Nemerov sobre la identidad. Él propone que hay una similitud en los tipos de personajes de la novela corta. Los personajes, en general forman un triángulo: en un ángulo está el ignorante; en el otro, su doble y su contraparte, una alternativa del mismo, pero con mayor experiencia, quien se convierte en el personaje trágico; en el tercer ángulo del triángulo está el antagonista, que puede ser un individuo, la sociedad, o inclusive las fuerzas naturales (19). En general el doble es el personaje central de la trama. La novela corta es análoga al drama y como éste guarda unidad de tiempo, espacio y acción, inclusive unidad temática, lo que le da el carácter condensado a la trama (20).

Me interesé en estas dos perspectivas porque se complementan e intentan una primera aproximación sobre la tendencia de esta forma narrativa a la introspección del personaje, sin que haya un desarrollo psicológico, y su necesidad de crear un ritmo rápido de la narración, aunque la narración se focalice en el complejo temático y mucho más en la situación del personaje que en la acción, asunto que desarrollo en el apartado dos del segundo capítulo al tratar del tempo narrativo.

Pero lo más llamativo de tales perspectivas fue el elemento antagónico del que habla Flower, en vista de que desde mi particular perspectiva éste es representado de manera menos evidente en la narrativa moderna y contemporánea, y en general forma parte de las contradicciones que sufre el personaje y su doble. Y es precisamente con el asunto sobre el antagonista que la propuesta de Flower se abre a la discusión; pues por el carácter reflexivo y dinámico de la representación de la subjetividad en la novela corta, el elemento antagónico es en general el elemento abierto al juicio del lector y por lo tanto el

menos definido en esta forma narrativa. El lector debe interpretar el elemento antagónico, que en general toma muchas formas, y darle el significado que resulta de su juicio ético. Como se verá en los capítulos tercero y cuarto, el elemento antagónico es siempre sometido a diversas interpretaciones por parte de la crítica, y es un aspecto que sustenta el sustrato pedagógico en las novelas que forman parte del corpus de estudio de mi disertación.

De Judith Leibowitz tomé el propósito narrativo de la novela corta, que según ella se fundamenta en el doble proceso de limitar y extender el material narrativo; este doble proceso tiene como resultado un efecto doble, propio de su condición intermedia entre el cuento y la novela, sus parientes más cercanos. Así, la novela corta produce el doble efecto de intensidad y expansión (18). Para lograr tal efecto, es condición de esta forma tener una cierta complejidad temática y una estructura narrativa repetitiva. La complejidad temática es resultado de la manera como se relacionan los motivos; pues por un lado éstos han de conservar la unidad de significado con el tema y por otro, han de estar interrelacionados entre ellos. De tal modo el material narrativo permanece focalizado mientras en la novela, éste aparece disperso. De esta manera la novela corta mantiene una constante focalización en el tema. La estructura repetitiva también cumple la función de condensar el complejo temático mediante la repetición de motivos y la presentación de situaciones y personajes paralelos (17).

El argumento de Leibowitz subraya además el énfasis en el significado ético de las acciones como una característica de la novela corta. De ahí la tendencia de esta forma breve a reflexionar sobre la situación del personaje. Esta afirmación sobre el significado ético de la acción apoya el punto de vista de Nemerov cuando señala que hay una

obsesión por la identidad que aproxima la novela corta al drama. El enfoque en el significado ético de las acciones apoya también mi punto de vista sobre la tendencia al examen de la subjetividad focalizada en el personaje y la idea sobre la existencia de un sustrato pedagógico en esta forma narrativa.

La propuesta de Mary Springer al estudiar las formas de la novela corta moderna, agrega a las ya señaladas el énfasis en el aprendizaje del personaje. Ella advierte en el desarrollo del personaje cinco tipos de trama. Springer las organiza en cinco categorías y encuentra en todas ellas un sustrato pedagógico. Así, propone una tipología de la novela corta moderna en función del personaje, tipología que es pertinente al presente estudio en tanto está basada en el mayor o menor grado de aprendizaje del personaje. Springer las organiza en cinco categorías: la trama seria de personaje, en la que hay una revelación, un proceso de aprendizaje y hay un beneficio para el personaje como resultado del proceso de aprendizaje. La tragedia patética o degenerativa, en la que el personaje se degenera hasta alcanzar la muerte. La sátira, en la que hay una ridiculización del personaje y de los objetos que ilustran la atmósfera social en el que el personaje se desenvuelve. El apólogo, en la que el personaje tiene como objetivo crear un mensaje y probar su validez. Finalmente, el ejemplo que ella denomina como una subclase del apólogo, en la que el personaje se propone una finalidad didáctica (*Forms of the Modern Novella* 12-13).

Como en todo intento de clasificación, si bien la tipología presentada por Springer muestra un alto grado de rigidez, no obstante subraya una de las características más constantes de la novela corta: ésta desarrolla siempre una trama de aprendizaje. Dicha cualidad apoya mi propuesta sobre el énfasis en el personaje y su relación con el sustrato pedagógico característico de la novela corta hasta nuestros días.

La concentración del efecto de impresión en el personaje y su(s) doble(s) en situaciones paralelas, permite advertir que, como en el drama, hay en la novela corta la intención de producir una especie de lance patético. En efecto, al igual que sucede en el drama, en la novela corta el máximo grado de intensidad de la trama narrativa descansa en la conclusión, y de tal manera se crea un efecto de impresión en ascenso que procura arrastrar al lector a leer hasta el final. Tal desarrollo narrativo ascendente pretende crear un efecto de impresión más directo, es decir más íntimo entre el personaje y el lector. En suma, la focalización de los diferentes motivos que conforman el complejo temático de la novela corta se dirige hacia el personaje y sus dobles, entre los que es posible contar al lector, merced a la estructura repetitiva.

Aunque la propuesta de Leibowitz provee una lúcida base explicativa sobre los procedimientos narrativos que caracterizan la novela corta, como es natural que suceda con toda propuesta, por aguda que sea, ella sola no provee todos los elementos necesarios y suficientes para abarcar una total comprensión de esta forma narrativa. Lo que más centró mi interés en esta propuesta, es que, además de ser resultado del diálogo sobre la novela corta comenzado hace ya varios siglos, muestra gran flexibilidad y, por tanto, está abierta a otras perspectivas que la complementan, como se desvela en el marco de mi disertación.

En suma, mi aproximación a la novela corta es resultado del diálogo con diversos pensadores y escritores que se han ocupado de reflexionar sobre esta forma, desde los comienzos de su formación hasta el siglo XX. Obviamente tal aproximación está abierta a la discusión en el contexto del problemático estatus de la subjetividad representada en el corpus de las novelas cortas que motiva este estudio.

En este orden de ideas, las nociones señaladas por los teóricos y escritores de la novela corta contemporánea en las que he fundamentado el estudio del corpus escogido no son una camisa de fuerza para encajar y explicar la representación narrativa de la subjetividad en *El acoso* y *Memoria*. Simplemente son un punto de partida para explorar la manera diversa como la novela corta la representa a la vez que la examina. En éstas novelas cortas se expresan, como es de esperarse, preocupaciones e intereses temáticos de los escritores que manifiestan diferentes facetas de la subjetividad, en su dinámico estatus problemático.

Notas

¹ Así lo menciona Alejo Carpentier frecuentemente en *Conferencias* (La Habana: Siglo XXI, 1991).

² La novela total subvierte el principio de economía. Está se caracterizada por representar un mundo y agotarlo en la ficción. “La realidad que describe tiene principio y fin y, al relatar esa historia completa, la ficción abraza toda la anchura de ese mundo, todos los planos o niveles en los cuales esa historia sucede o repercute. La totalidad se manifiesta en la naturaleza plural de la novela” (Mario Vargas Llosa, *Cien años de soledad. Realidad total, novela total* (*Cien años de Soledad*. Por Gabriel García Márquez. Madrid: Alfaguara, 2007. XXV-LVIII) XVIII. *Cien años de soledad* es considerada el canon de la novela total latinoamericana.

³ La unidad del efecto de impresión se refiere al impacto emocional e intelectual que la narrativa breve produce en el lector. De acuerdo con Edgar Alan Poe, la unidad de la

impresión se mantiene sólo en las obras cuya lectura toma alrededor de una hora. Este efecto resulta en el lector de leer la obra de una sola vez, sin interrupciones “The Poetic Principle” (Thompson 71-94).

⁴ Los términos representación y subjetividad fueron tomados de Shlomith Rimmon-Kenan, “Narration, Representation, Subjectivity.” *A Glance beyond Doubt* (Columbus: Ohio State University Press: Columbus, 1996) 7-29.

⁵ Por ejemplo, *El túnel*, *El acoso*, *El coronel no tiene quien le escriba*, para mencionar solamente algunas de estas novelas.

⁶ Oscar Mata, *La novela corta mexicana en el siglo XIX* (México: UNAM, 1999); Celia Miranda, *La novela corta en el primer romanticismo mexicano* (México: UNAM, 1985); Grinor Rojo, *Ritos de iniciación: tres novelas cortas de Hispanoamérica* (Boston: University of Florida, 1986); Jesús M. Lacarra, *Cuento y novela corta en España* (Barcelona: Crítica, 1999), son algunos ejemplos del creciente interés de la crítica en la novela corta.

⁷ En 1963 Alejo Carpentier expresa su concepto de novela épica como opuesta a la nativista: “Con Rivera y Gallegos, se creyó que se podía resolver el problema de la novela hispanoamericana en función de la pintura del paisaje.... Hoy el problema es totalmente diferente.... El hombre está trabado en lucha con los elementos,... [con] la naturaleza,... el ámbito político,... con todo lo que lo circunda..., lo encierra, lo limita o le da posibilidad de ampliación.” Virgilio López Lemus, *Entrevistas: Alejo Carpentier* (La Habana: Letras Cubanas, 1985) 81.

⁸ *Nouveau roman* se refiere a cierto grupo de novelistas de los años 50 que divergían del tipo de novela realista. Traducida literalmente la frase significa nueva novela. Émile Henriot popularizó esta denominación en un artículo publicado en el diario francés *Le Monde* en mayo 22 de 1957. En éste describía ciertos escritores que estaban experimentando con un estilo diferente en cada novela. Alexis Márquez, *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier* (México: Siglo XXI, 1982) 413-14.

⁹ Al respecto consúltese a Mario Vargas Llosa, *García Márquez: historia de un deicidio* (Caracas: Monte Ávila Editores, 1971).

¹⁰ Robbe-Grillet fue uno de los adeptos a la *nouveau roman*. En oposición a la novela moderna, centrada en la trama, en la acción de los personajes y en la narración, la nueva novela debía ser una visión de las cosas. La trama y los personajes se subordinan a los detalles de un mundo. Kafka, Joyce y los escritores del absurdo se comprometieron con muchos de los temas que interesaban a la nueva novela. Alexis Márquez, *Lo barroco y lo real-maravilloso* 413-14.

¹¹ Consúltese Mario Vargas Llosa, *García Márquez: historia de un deicidio*.

¹² Particularmente en *Para una sociología de la novela* (Madrid: Editorial Ciencia Nueva, 1967).

¹³ La subjetividad es para Althusser un tipo de representación, lingüística y discursivamente construida, informada por la ideología y que no está en relación inmediata con una experiencia de un yo y de un (unos) otro(s). Shlomith Rimmon-Kenan, "Narration, Representation, Subjectivity" 16.

I

Consideraciones sobre la novela corta en las literaturas románicas

Antecedentes históricos

Mi propósito al tratar de la novela corta en este capítulo no es seguir una vertiente específica sobre el origen de este género en las literaturas románicas, sino participar en el diálogo que muestra interesantes y agudas hipótesis sobre el origen de este género, y subrayar las posibles constantes que dieron forma independiente a la novela corta respecto del cuento, su pariente más afín. Mi actitud no es la de la exclusión de un pensamiento en pro de otro, sino el de la complementación. No hay que olvidar que cada pensador se acerca al objeto de estudio con unos propósitos específicos y que el enfoque y los resultados están, en general, guiados por éstos.

Walter Pabst en su erudito estudio sobre la novela corta en las literaturas románicas propone que la historia de las formas breves se basa en la antinomia entre los dictados de la retórica de influencia grecorromana y la tendencia del escritor a subvertirlos. La relación teoría-práctica resultaría en un género jocoso de aparente naturaleza didáctica, en cuya base habría una divergencia. Según su punto de vista, el aparente propósito de acatar una preceptiva establecida en la práctica narrativa sería un simple velo retórico para enmascarar tal divergencia entre teoría y práctica narrativa, que se resolvía por medio de la ironía (18).

Siguiendo esta perspectiva en su investigación Pabst presenta una hipótesis sobre el origen de la novela en general, sin tomar en cuenta las condiciones históricas particulares que pudieron haber influido en su desarrollo dispar en las literaturas

románicas. Según este filólogo alemán, La *novella* fue considerada como narración en dos sentidos: como relato sobre algún suceso y como medio de entretenimiento. En 1572 Vicenzio Borghini recogió varios significados de la palabra *novella*: como novedad, bufonada, chiste, broma amena, asunto divertido e inaudito. No obstante, desde el siglo XIII se tendió a mezclar situaciones humanas y religiosas con nombres de personajes conocidos o imaginarios, con lo cual devino la *novella* de carácter anecdótico; luego, el tema erótico, que pertenecía al dominio de la comedia, se integró a las narraciones, aunque con un carácter pedagógico. De acuerdo con estas características, según Pabst la primera obra compuesta por novelas cortas dentro de la tradición hispana fue *El libro de los engaños*, que data de 1253¹ (53).

Maxime Chevalier² refuta a Walter Pabst su consideración sobre la relación teoría/práctica en tanto ésta es vista por Pabst como una relación estática. La teoría no se impone de manera vertical. Al interactuar con la práctica, esta última también la rectifica y la enriquece. Y esta relación dialéctica puede suceder de manera espontánea en el contexto de las prácticas sociales. Según este autor, lo que denomina Pabst teorías son realmente programas retóricos que por su fuerza de autoridad se imponían como afirmaciones incuestionables, es decir, como juicios de autoridad. Tales juicios de autoridad conformaban una prescriptiva que apoyaba una retórica de la ideología dominante. De tal manera lo que marcó la persistencia de la antinomia propuesta por Pabst fue según este autor la incongruencia entre una teoría objetiva de la narratividad, como determinante de la práctica social y la práctica narrativa (24).

Siguiendo la reflexión anterior, Chevalier refuta la observación de Pabst sobre el surgimiento de la novela corta como resultado de la desaparición del marco narrativo.

Este fue definido por Pabst como un elemento externo que unifica las partes en los compendios de narraciones cortas. Chevalier considera necesario hacer una redefinición del marco desde dos perspectivas frente a su uso genérico, según el cual se considera un elemento retórico vacío: “De una parte tendríamos así el marco retórico como función-soporte (integrador o instrumental, desde el punto de vista sintáctico); de otra, ese mismo marco como lugar donde se inscribe la práctica social “literatura” dentro del discurso narrativo” (Lacarra 125). Chevalier ilustra el concepto de marco “vacío” en el *Decamerón*. Aquí Boccaccio recurre a la reunión de varios jóvenes so pretexto de narrar las historias; en tal caso su deseo es justificar el que un grupo de historias estén reunidas en un libro. Pero este procedimiento “vacío” inicial se transforma en obras posteriores y se llena de sentido; es decir empieza a cumplir una función estructural dentro del todo. Lo fundamental del marco dentro de su función estructural va a ser la relación que éste guarda con las partes. Con esta transformación del marco se deslindaría en el siglo XVII la novela corta del cuento, como sucede en 1613 en España a partir de la publicación de las *Novelas ejemplares* de Cervantes (126).

Es sabido que en la Edad Media se seguía la preceptiva de exponer el tema y de explicarlo ya en el *proemio*, ya en la dedicatoria, ya en la exposición descriptiva de lo narrado. Desde esta perspectiva, la antinomia de que trata Pabst se resume como un desacuerdo entre proemio y narración. Pero la antinomia puede resultar también de la oposición marcos/narraciones, o simplemente puede no existir, como en el caso ya mencionado del *Decamerón*.³

En Italia y en Francia había un firme empeño en seguir la tradición greco-romana y revitalizarla.⁴ De modo que las leyes clásicas que regían los géneros hasta entonces se

erigieron como autoridad durante el renacimiento. Así, la poética aristotélica y horaciana impera como norma durante los siglos XVI y XVII. El criterio de imitación de los clásicos era considerado el más alto objetivo, y esto explica el sinnúmero de preceptivas que florecieron en ese periodo.⁵ Pero, por cuanto Aristóteles no conoció la novela, ni dio espacio en su *Poética* a la comedia y la señaló como parte de los géneros menores o del vulgo, el desarrollo de las formas breves siguió más de cerca la preceptiva horaciana de enseñar con deleite. No obstante mientras en países como Italia y Francia se hizo énfasis en el deleite, España se alejó del sentido secular de la máxima horaciana y se obsesionó con la utilidad moral; y mientras el desprecio aristotélico por la literatura de deleite fue un asunto que debía diferenciar a la nobleza de las clases bajas, en España la literatura de deleite fue considerada un asunto opuesto a la moral cristiana.⁶

Para el renacimiento ya se había intentado separar la narrativa de corte novelesco de la doctrina grecolatina en lo referente al criterio de unidad de acción, tiempo y espacio, y principalmente en lo referente al criterio de verosimilitud. No obstante su carácter de género menor dentro de la mencionada preceptiva, las formas narrativas breves fueron afectadas por lo programático de estas doctrinas. Esto explica la función ordenadora y unificadora de los proemios, las introducciones y los relatos secundarios, en algunos casos (Lacarra 127).

Si se toma el renacimiento como punto de partida de la novela corta es obvio que esta forma breve no tuvo desde un principio su propio programa. Éste dependió de su adherencia a los géneros mayores, como ya lo indiqué, a veces por fuerza mayor de la preceptiva, en ocasiones por la necesidad de inscribirla jerárquicamente dentro de tales géneros. Como Pabst lo indica, existe también la posibilidad de que haya unos

antecedentes no escritos o escritos y perdidos, que expliquen los orígenes de la novela corta en la Edad Media dentro de un programa propio y más específico, como también lo menciona Ernst Robert Curtius⁷ (249).

Indagando en las formas medievales, Pabst señala como una de sus tesis sobre los orígenes de la novela corta en la Edad Media las farsas burlescas. Explica Pabst que por su carácter de narrativa vulgar las farsas burlescas no fueron consideradas de valor para ponerse por escrito, y por lo tanto no se conservan fuentes escritas de éstas. De acuerdo con su hipótesis es posible que por el desprestigio de lo cómico no hubiese ningún interés en cuanto relato tuviese ese matiz y que por lo tanto su existencia alcanzara los comienzos del Renacimiento en forma oral (19).

Chevalier observa que por la convivencia de moros y cristianos se desarrolló en España una doble cultura medieval en la que los apólogos de las colecciones orientales y los *exempla* convivieron como dos formas de narración; así, ambas formas serían asimiladas por la Europa cristiana. La terminología latina incluyó un copioso material narrativo que en gran parte procede de oriente. Este material narrativo “estaba conformado fundamentalmente de burlas elementales como la casada adúltera que con sus artimañas engaña al marido” (9). Como prueba de esta afirmación Chevalier menciona las traducciones al castellano de dos colecciones orientales en el siglo XIII: *Calila y Dimna*, que consta de un conjunto de fábulas y apólogos, y *Sendebār* (o *Libro de los engaños de las mujeres*), considerado por Pabst como la primera obra compuesta por novelas cortas dentro de la tradición hispana.

Como puede advertirse, a falta de pruebas explícitas, las indagaciones textuales sobre la novela corta parten de las mismas fuentes escritas que explican los antecedentes

del cuento. Desde esta perspectiva, y basándose en una muestra del material textual de la Edad Media, Pabst nos dice que su origen al igual que el del cuento es de carácter religioso y se encuentra en los *exempla*. Estos fueron incluidos en los sermones y las homilías en el tránsito del siglo V al VII. Pabst subraya que merced a los *exempla* se desarrolló el gusto por la forma narrativa breve, en cuanto éstos eran usados para dar al servicio religioso un carácter más ameno y grato. Los *exempla* se usaban como narraciones moralizantes y didácticas en las que se concretaban los significados de los valores universales, al compararlos con una conducta particular, ejemplar o censurable. Así, la historia que se cuenta es ya el elemento básico del cuento y la novela corta y la forma placentera en la que ésta se cuenta, sostiene Pabst, condujo a la creación de estas formas breves. Curtius agrega el origen trovadoresco de carácter secular, en *las novas*, forma que "... vehiculaba un modo de educar a la dama del trovador mediante historias que contenían una moraleja" (en Lacarra 130).

El propósito moralizador y educativo de ambas formas originarias respectivamente, terminaría desplazando su eje hacia la amenidad. Pero en una tradición cristiana como la occidental, era de esperarse que la evolución de las formas se matizara, en ocasiones, de un tono ejemplarizante y moralizador.⁸ Bajo la presión del enjuiciamiento y la consecuente censura que predominaba en el juicio, las obras serían así clasificadas según la antinomia: pagano/cristiano y/o edificante/dañino en términos de moralidad en los países como España, Italia y Francia.

El criterio de enjuiciamiento social basado en lo moralmente edificante/dañino parece haber sido fundamental en el desarrollo de las formas breves y explica varios rasgos esenciales de estas formas desde sus orígenes hasta nuestros días: de una parte, la

selección de un caso concreto y aislado y su exposición de manera narrativa; de otra parte, la necesidad de conservar ese doble aspecto: material narrativo y función didáctica, y la tendencia a hacer estas narraciones ficticiamente reales. De acuerdo con estas consideraciones, la vida de los trovadores, aunque formalmente alejadas del ejemplo, pueden ser consideradas por su función dentro del posible origen de las formas breves. También, y de acuerdo con Pabst, los discursos forenses y los casos penales ficticios usados en las escuelas retóricas del Imperio Romano, fueron estimados como formas breves en los que tiene también su origen más temprano el cuento y la novela corta.⁹

Cabe mencionar según lo advirtió Pabst que en España la lucha del escritor no es fundamentalmente contra la imposición de una doctrina estética, sino contra la censura de la autoridad eclesiástica. En este sentido Chevalier hace notar que la antinomia subrayada por Pabst: doctrina estética/obra de arte es desplazada en España por la antinomia obra de arte/ realidad. La lucha del escritor no se da entonces en el plano estético únicamente, como parece ser más frecuente en Italia y Francia, por ejemplo. Este asunto es de fundamental importancia porque permite advertir algunos aspectos fundamentales que dan apertura a la discusión sobre los orígenes de la novela corta como forma narrativa en España y su deslindamiento del cuento.

El primer asunto para observar sobre la novela corta es que, respecto de las demás formas breves de las literaturas románicas, ésta tuvo una evolución particular en la literatura española; pues a la circunstancia estética se suman circunstancias de carácter social.¹⁰ Chevalier al referirse a las peculiaridades del género en el caso de España, le objeta a Pabst su intento de unificar el origen de la novela corta en las literaturas

románicas. Aunque reconoce que Pabst ya había destacado las peculiaridades de las circunstancias sociales políticas y culturales de España, que obviamente influyeron en el desarrollo del género. Chevalier anota que en este país la novela corta fue el resultado de su situación específica y no de su importación de las formas breves italianas. Lo que no acepta este autor, y en ello estoy completamente de acuerdo, es que se considere la importación de un género como si fuera un producto terminado. No obstante, no comparto su idea de que Pabst haya negado la relación dialéctica que existe entre las formas narrativas y el contexto social, ni tampoco las variantes que resultan de dicha relación en cada circunstancia social. Es comprensible que si el propósito de Pabst era encontrar el origen común de la novela corta, evitara fundamentar su tesis en las variables sociales.

Me interesa destacar en esta discusión que el intento de señalar un momento preciso y homogéneo en el que la novela corta aparece como tal en las literaturas románicas y en consecuencia se deslinda del cuento, se torna demasiado complejo. No obstante para el propósito de esta tesis doctoral, que se centra en la novela corta en las letras hispánicas, las agudas observaciones de Chevalier sobre este asunto en relación con las *Novelas ejemplares* de Cervantes hacen posible una aproximación a la novela corta en lengua española y permiten considerar ya algunas diferencias entre esta forma breve y el cuento en el siglo XVII, si nos atenemos al caso cervantino en comparación con el Decamerón.¹¹

Novela corta y cuento: discusión sobre su deslindamiento

Nacida de la tradición del *exemplum* e influida por la novela italiana, la novela corta asimiló estas formas y le dio una forma nueva en el contacto con la vida social. Desde esta perspectiva cabe subrayar que la relación antinómica teoría/práctica que propone Pabst para indagar allí los orígenes de la novela corta incluye también la relación obra de arte/realidad social, como lo propone Chevalier. De modo que estas relaciones diádicas no son excluyentes; por el contrario interactúan dialécticamente dando forma a las constantes del género, aunque con algunas variaciones, influidas por los diferentes contextos de la realidad social con sus normas, valores y reglas de interacción.

Lo que habría que subrayar en la objeción que hace Chevalier sobre la relación antinómica entre teoría/práctica que propone Pabst es la siguiente: en efecto, hay una relación dialéctica entre el programa retórico y la obra de arte, y entre la obra de arte y las circunstancias sociales. Siguiendo esta reflexión, el caso de la novela corta en España es muy útil al propósito de esta disertación en cuanto permite encontrar ciertas constantes en el canon de la novela corta en lengua española, establecido por Cervantes en sus Novelas ejemplares; en consecuencia, permite advertir por generalización una diferenciación entre ésta y el cuento ya en el siglo XVII, si se toma como modelo del cuento el *Decamerón*. Esto no quiere decir que se olvide la hipótesis según la cual en España fue don Juan Manuel quien transformó los exempla en cuentos en *El conde Lucanor* (1335).

Chevalier reconoce que las formas breves españolas retomaron los temas y los personajes italianos y también recrearon las historias ya existentes, como lo hizo Tomas de Torquemada, caso que él menciona como ejemplo.¹² También Isabel Colón reafirma

este punto de vista cuando sostiene que en el proceso de desarrollo del género en España influyó notoriamente la aparición de traducciones de la *novella* italiana; este vínculo fue decisivo para el surgimiento de la novela cortesana. Colón advierte que “ya desde el siglo XV se contaba en la Península con traducciones al catalán y al español del Decamerón” (21)

Pero si bien las historias de corte italiano se exportaron a España, éstas fueron transformadas y tomaron un matiz peculiar. Menéndez Pelayo encontró que había otro tipo de narraciones derivadas de esta tendencia a recrear historias ya conocidas, en las que prevalecía obviamente el modo de contar y no lo que se contaba (Chevalier 127). En este tipo de narración, la gracia debía ser el elemento esencial. De tal consideración le surgió a este autor la idea de que la novela corta en España tiene su tradición en las narraciones orales populares.¹³ Chevalier advierte a propósito de tal afirmación que esta forma de contar no es propia del pueblo, sino un artificio del escritor para dar un tono popular a las narraciones, y así crear el efecto de ejemplaridad. Pero para encontrar ese tono “castizo” el escritor debía indagar en la sociedad para tomar de ésta esa cosmovisión del sentido común e incorporarla al texto.

De ese modo la sociedad era artificialmente incorporada a la narración. Desde luego este carácter de ejemplaridad producido artificialmente como si fuera propio del pueblo español fue un elemento incorporado para establecer una impresión de contacto con la esfera social de la que participa el lector. Este “elemento añadido” y de tinte jocoso es según Chevalier un aspecto esencial de la originalidad de la novela corta española (134). El elemento incorporado, en términos del artificio que vincula la categoría de la ficción y de la realidad para crear el efecto de impresión en el lector, se

mantiene para la novela corta a lo largo de la historia, y toma diferentes matices en cada circunstancia y tiempo, y en cada escritor.

En otros términos, el carácter ejemplar incorporado a la narración misma es un elemento intrínseco constante que sostiene el género desde su gestación y aparición hasta nuestros días. Esto no quiere decir que el cuento no tenga carácter ejemplar. Lo que me interesa subrayar es que la diferencia entre el cuento y la novela corta surgió de la manera de relacionar ficción/realidad. En el cuento tal vínculo se realizaba mediante una semejanza de relación; luego no había ninguna intención de fusionar ficción y realidad para crear el efecto de verosimilitud; éstas se mantenían como categorías diferenciadas y el cuento cumplía la función ilustrativa que tenía el ejemplo en el plano profano (en el tribunal romano) y en el sacro (en las homilías).

En suma, el cuento siguió existiendo como caso ejemplar separado de la realidad pero útil en sentido moral, y su vínculo con la realidad social estaba basado en la analogía. Lo que caracteriza en su génesis a la novela corta y que la diferencia del cuento en sus comienzos es que ésta anula la relación analógica entre ficción/realidad y crea en sí misma un efecto de verosimilitud. Tal efecto se logra incorporando un artificio proveniente de la zona de contacto social. De este modo mantiene el tono de ejemplaridad. Tal elemento incorporado es esencial a la novela corta y una de sus constantes.

En relación con el efecto de verosimilitud, Chevalier menciona como la característica más importante de la novela corta del siglo XVII el hecho de que ésta trata de crear una ilusión de realidad. Para lograr tal efecto, desarrolla un asunto contemporáneo a la época del escritor, y así se va distanciando del cuento maravilloso y

de la novela heroica que se ubica en el pasado de la antigüedad clásica. De tal modo, la novela corta abandona los héroes de la épica y de la novela barroca. Por el asunto contemporáneo que refiere, “está a medio camino entre la sequedad del *exemplum* y la morosidad de la novela” (16); cuenta aventuras de personajes verosímiles a los de carne y hueso y contemporáneos del lector de la época. Como se advierte, para entonces ya se estaban perfilando ciertas constantes del género. En las novelas cortas que se estudian en esta disertación, el efecto de realidad o de verosimilitud está dado por los rasgos autobiográficos que los lectores advierten tanto en las características y situaciones de los personajes como en los ambientes citadinos en donde se desarrollan las respectivas historias.

Además de la incorporación del efecto de realidad Chevalier agrega un nuevo elemento: el marco narrativo: “Lo que llamo marco narrativo, pues, es cuestión de estructura, algo con entidad significativa propia. Lo que tradicionalmente se ha venido definiendo como marco, es sólo una de las formas que puede adoptar... Luego, la relación que dicho marco guarda con las partes de que se compone la estructura global, pasa a ser el eje del problema de la novela corta como género” (135). En los libros de *nouvelles*¹⁴ en Francia, tanto como en Italia, el marco fue un elemento estético necesario para justificar la serie de narraciones que aparecían como conjunto: así en obras como el, *Heptamerón*¹⁵ en Francia, al igual que sucedió con obras como el *Decamerón* en Italia, las narraciones de las historias eran presentadas como pasatiempos para vencer el aburrimiento de un grupo de personas impelidas a alejarse de su entorno social y a permanecer reunidas por un tiempo. Las narraciones procuraban diversión y enseñanza, y el marco era un simple elemento para justificar las narraciones como un todo. Pero una

vez el marco comienza a formar parte del corpus narrativo, dice Chevalier, emerge la novela corta como tal(136).

Para Pabst cuando se abandona el marco como creación literaria, la novela corta queda como único elemento de valor estético de la expresión poética.¹⁶ Pero no es en la desaparición del marco, según lo indicó Pabst, sino en la manera como éste se transforma que surge el segundo aspecto que diferencia el cuento de la novela corta y que permitió su deslindamiento, como bien lo advirtió Chevalier.

En efecto, mientras para Pabst el estatuto de la novela corta aparece con el distanciamiento que ésta logra frente al marco, para Chevalier el marco no desaparece sino que adquiere una función narrativa, y tal carácter narrativo se integra a la narración, es decir, se convierte en el marco de ella misma.¹⁷ Dice Chevalier que en España, en *las Novelas ejemplares* se suma al artificio del “marco narrativo” entendido como un aspecto de la estructura, una meta-estructura “con entidad significativa propia” que engloba las partes (135). Luego lo que para Pabst es un elemento retórico vacío unificador de las partes, es para Chevalier solamente una clase de marco; de tal modo y de acuerdo con este autor el marco puede presentarse de diferentes maneras: éste puede apoyarse en una historia, en una narración, en un prólogo, en la voluntad expresa del autor o en la manera de ordenar el material. Es justamente la nueva manera de ordenar el material lo que le permite a Cervantes ser el inventor del género (136).

En suma, la relación del “marco narrativo” con las partes pasa a ser otro elemento característico de la novela corta. Respecto del canon cervantino, dice Chevalier que Cervantes creó el género de la novela corta al inventar una nueva manera de relacionar semánticamente la estructura global con las partes. Con él, el marco deja de ser un

elemento unificador de las partes para convertirse en un elemento significativo que relaciona las mismas (135). Desde esta perspectiva, el *Decamerón* puede ser tomado como el canon del cuento y las *Novelas ejemplares* como el de la novela corta.¹⁸

En el contexto de esta reflexión estoy de acuerdo con Chevalier cuando advierte que hay dos elementos específicos del caso español para tener en cuenta, al tratar de entender la intención pedagógica que Cervantes expresa abiertamente en su prólogo a las *Novelas Ejemplares*”, cuando dice “no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por no alagar este sujeto, quizás te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas como de cada una de por sí” (en Chevalier 132). De un lado, la situación específica española en el periodo post-tridentino, y del otro la importancia de la tradición del *exemplum*, que desde el siglo XII en España era más tenido en cuenta en su sentido original que en el resto de los países del área románica (132).¹⁹

De allí la advertencia sobre la diferencia de significado que encuentra este autor entre el *exemplum* español y la *novella* italiana. Ténganse en cuenta que desde el renacimiento italiano la palabra *novella* comenzó a ser utilizada para hacer referencia a narraciones hechas por Boccaccio. A este propósito Gerald Gillespie menciona a Francesco Boncciani, quien en 1574 denomina la obra de Boccaccio con el nombre de *novella* y resalta el aspecto cómico de su obra y su labor creativa (121). Esta acotación apoya lo que ya he mencionado en páginas anteriores sobre las transformaciones que sufre la *novella* en las traducciones españolas y en la reescritura que los escritores españoles hacen de las historias de corte italiano, asunto para tener en cuenta al tratar de esclarecer sus orígenes y su deslindamiento.²⁰

Sobre la atmósfera polémica del XVII, Isabel Colón advierte que ésta se dio en torno al teatro del Siglo de Oro español y en torno a la novela. Según la autora el ambiente tenso de censura influyó en el desarrollo de la novela corta. Comenta que hubo acusaciones de diferente índole, algunas similares a las que se habían ya dirigido contra los libros de caballerías y la novela pastoril, en las que intervinieron los propios novelistas, en ocasiones desacreditándose entre sí; tal fue el caso de María de Zayas, en *Desengaños* (17). Menciona entre las acusaciones más relevantes contra las novelas las siguientes: se tildaron de peligrosas o mentirosas: tal fue el caso de la novela cortesana por considerarse que inducía al vicio, especialmente a sus lectoras; se atacó también la mezcla de lo religioso y lo profano: por ejemplo, las novelas de Juan Pérez de Montalbán sufrieron censuras por parte de la Inquisición; se tildaron de mal escritas por la estructuración de las historias y por la excesiva longitud; se criticó en ocasiones la utilización de la propia vida para crear una novela. Tanto a los autores como a los lectores de este género se les señaló de ignorantes. Así lo hizo, por ejemplo, Baltasar Gracián en *El criticón* (Colón 20).

Luego, Colón no está de acuerdo con la afirmación de Pabst según la cual la manera como los escritores enfrentaron la crítica fue solamente haciendo referencia a la moralidad o la ejemplaridad. La autora advierte que los novelistas reaccionaron de formas variadas contra las presiones ejercidas sobre la novela. Así, por ejemplo, evitaron el término novela, como María de Zayas; intentaron un nuevo tipo de novela híbrida entre la cortesana y la religiosa, como Tirso de Molina, quien toma partido por la causa jesuita en *Deleitar aprovechando* (22).

Mientras Chevalier considera que después de Cervantes hubo un decaimiento de la novela corta en España en vista de que los escritores no comprendieron la innovación que hizo Cervantes en las *Novelas Ejemplares*, Isabel Colón afirma que Pérez de Montalbán con el favorecimiento del Mercado de las imprentas aragonesas, valencianas y barcelonesas, tuvo repercusión en la fortuna y el desarrollo posterior de este género con la publicación de *Para todos* (26).

La autora en mención advierte otras causas que fueron resultado del complejo ambiente de control y censura que sufrió la novela en el siglo XVII español y que llevaron como consecuencia al desarrollo de la novela corta. Según ella tal situación particular más que contribuir a la declinación de este género, contribuyó a su desarrollo. Comenta Colón que, aunque a partir de 1612 crecen las presiones sobre obras tildadas de lascivas, hubo una gran producción de novelas cortas publicadas fuera de Castilla o que se travestían de otros géneros para evadir la censura. El proceso de publicación era muy lento y extenuante: el impreso debía pasar por una serie de permisos previos, que además debían figurar en los libros para obtener el permiso último de publicación. Pero quienes redactaban la censura en ocasiones daban curso libre a la publicación; esto fue posible porque la censura previa era realizada por profesionales, que a la vez eran censores y autores (25).

Ya en 1625 la junta de Reformatión, creada en 1621, prohibió la impresión de novelas y comedias en el reino de Castilla (Colón 25). No obstante, comenta Colón, se urdían diferentes maneras de pasar por encima de la censura: ya porque los libros se editaban fuera de Castilla, ya porque se evitaba el término novela en las colecciones o se enmascaraba el contenido narrativo. Además de que algunos autores, tales como Castillo

Solórzano, Salas Barbadillo, Pérez de Montalbán, Tirso de Molina, María de Zayas entre otros, fueron traducidos a distintas lenguas, hubo también novelas cortas escritas en español que fueron publicadas fuera de España, como *Los excesos amorosos* de Antonio Vidal, o los *Rumbos peligrosos* de José de Vega.²¹ En suma, Colón reconoce que la novela corta tuvo cierto éxito fuera de España durante el siglo XVII, y que llegó a influir en el desarrollo posterior del género con autores como Pérez de Montalbán, ya mencionado (28).

El vocablo novela corta (*novella*, en italiano, *nouvelle*, en francés, *novelle*, en alemán) significó antes de Boccaccio novedad, noticia, nueva, y en muy raras ocasiones tuvo el significado de narración.²² También significó noticia de un acontecimiento que despierta curiosidad y que en casos privilegiados merecía ponerse por escrito (Pabst 46-7). Según Sebastián de Covarrubias, muchas novelas-noticias debieron relatarse en las ciudades españolas y europeas durante el siglo XVI (en Chevalier 11). Sin embargo esta afirmación es solamente una suposición.

Chevalier subraya que Cervantes y Lope de Vega definieron la novela corta por oposición al cuento, y Lope de Vega la relacionó con la comedia. Al respecto comenta Chevalier que en el XVII ésta abandona el entremés y ciertas escenas de la comedia como los aspectos risibles del amor. La novela corta se caracterizó desde entonces por tener una trama sencilla. Regida por el principio de economía, se distingue por ser escasa de episodios y descripciones, de modo que la narración se dirige hacia el desenlace. Los personajes son pocos e individualizados, pero poseen ya una psicología compleja, con lo cual se diferenció del *exemplum* y del cuento tradicional. Aunque por su brevedad no desarrolla una evolución extensa del personaje, como ocurre en la novela, la novela corta

traza figuras inolvidables. De este modo esta forma breve superó el didactismo del *exemplum* (16).

En relación con la ilusión de realidad que caracteriza la tendencia de esta forma breve a desarrollar un asunto contemporáneo a la época del escritor, Colón al tratar sobre el espacio y el tiempo que se recrean en la novela corta española del siglo XVII, advierte que tanto en la trama como en los personajes hay un predominio de la ambientación urbana. De esta forma se crea un efecto de proximidad con la vida de los lectores. Este efecto se refuerza con la atención puesta en los habitantes de un lugar y en los lugares mismos. Colón menciona algunos ejemplos que ilustran la manera como los habitantes de la ciudad se integran a la trama, del mismo modo como se integran los espacios ciudadanos: “se describe cómo toda la ciudad sale a despedir a alguien o [cómo] los personajes se jactan de sus logros por toda la urbe...” (64). Las ciudades adquieren relevancia: se mencionan algunos lugares precisos de la ciudad como calles, iglesias, fuentes, lugares emblemáticos que el lector podía reconocer fácilmente. También en las historias era frecuente incorporar alabanzas a las ciudades (Colón 63-4). “Dentro de las ciudades las casas son uno de los lugares privilegiados, y dentro de éstas, los dormitorios, el estrado de las damas y los jardines.... Se insiste en el lujo, y se repite la aparición de algunos objetos. A veces el narrador se detiene dentro de las casas, y éstas pueden adquirir un valor simbólico” (Colón 65). En suma, como es de advertirse, el delineamiento de la novela corta se proyecta con más claridad en el siglo XVII.

En síntesis, de acuerdo con los ejemplos señalados en el párrafo anterior, puede verse con claridad que ya en el siglo XVII en España estaban dadas las características esenciales que distinguen la novela corta de las demás formas de la narrativa breve: la

ilusión de realidad que crea un efecto de verosimilitud en el contacto con el lector y, unido a este propósito, el predominio del ambiente urbano; el desarrollo de pocos personajes y la organización de la trama en torno al desenlace. Estas características continuaron estando presentes en la discusión sobre la novela corta en las literaturas románicas del siglo XX, así como en las novelas del siglo XXI, como se verá en el capítulo segundo.

Notas

¹ Gracias al estudio de Gerald Gillespie titulado “*Novella, Nouvelle, Novelle, Short Novel?*” sobre las diferentes terminologías para designar la novela corta en las literaturas románicas y germánicas, la crítica contemporánea ha podido hacer una revisión del origen de esta forma y advertir las variantes de su aparición. Por la equivalencia de términos *novella* y *novelle* en la crítica alemana del siglo XIX no hay una clara diferenciación entre ésta y el cuento.

² En un magistral diálogo con la erudita obra de Walter Pabst, *La novela corta en la teoría y la creación literaria*, el filólogo español Maxime Chevalier deslinda con agudeza los conceptos que permiten caracterizar el cuento y la novela corta en la Edad Media en España.

³ De acuerdo con Chevalier no se puede generalizar y afirmar que siempre hay una antinomia marco/narraciones, porque en algunas ocasiones el marco no implicaba ninguna antinomia.

⁴ Para estas consideraciones remitirse a Marcelino Menéndez y Pelayo en *Historia de las ideas estéticas en España*, y a Curtius en *Literatura europea y Edad Media latina*.

⁵ Chevalier menciona como ejemplos a Croce en su *Estética come scienza dell'espressione e lingüística generale*, quien refiere el sinnúmero de obras de la preceptiva (*Cuento y novela corta* 128).

⁶ El alejamiento de España de la preceptiva aristotélica fue advertida por Curtius en *Literatura europea y Edad Media latina* (En Chevalier *Cuento y novela corta* 129).

⁷ Dice Chevalier que Curtius menciona que Lope de Vega en sus *Novelas a Marcia Leonarda* atestigua la existencia de relatos de corte humorístico, no escritos porque no se consideraba valioso gastar pergaminos en éstos (*Cuento y novela corta* 129).

⁸ Es comprensible que en las formas de origen secular se diera mayor apertura e interés al modo de narrar y que en éstas el marco tuviera una función unificadora. Tal es el caso del *Decamerón*.

⁹ Los refranes, las sentencias y los argumentos adquieren un contenido vivencial al ser referidos a personas de carne y hueso.

¹⁰ La hipótesis de Chevalier para explicar la decadencia de la novela española del siglo XVII se basa en la relación estructura narrativa/realidad exterior, entendida esta última como el mundo exterior a la ficción. Este se rige por las normas de interacción, entre las que se cuentan los códigos sociales de la recepción, por ejemplo.

¹¹ Nótese que después de publicadas las *Novelas ejemplares* no hay ninguna mención en la que se señale a éstas como cuentos, pero sí como comedias. Novela corta y comedia se relacionaban y los críticos del siglo XVII aún no establecían una diferenciación entre estas formas. Por ejemplo, Avellaneda llamó las novelas ejemplares novelas en prosa.

Chevalier (*Cuento y novela corta* 131), y Lope de Vega trató de la novela corta en *El arte de hacer comedias*. También es de anotar que las novelas cervantinas terminan con un diálogo en el que sucede el enfrentamiento del conflicto, y este final dialogado daba a sus novelas el carácter de comedia.

¹² Kraus en *Novela-Novelle-Roman* comenta que en *Los coloquios satíricos* Torquemada menciona contar una historia que le contaron de niño, y ésta es un cuento del *Decamerón* (En Chevalier *Cuento y novela corta* 132-33).

¹³ Don Marcelino advierte en la forma jocosa y amena de narrar de escritores de novelas cortas como Cervantes un origen proveniente de la tradición oral popular en *Orígenes de la novela* (En Chevalier *Cuento y novela corta* 133).

¹⁴ Es el término francés equivalente a novela corta.

¹⁵ Me refiero a las *Histories des Amans Fortunez*, de Margarita de Navarra, aparecido en 1558. Pabst dio el nombre de *Heptamerón* a esta colección de historias referidas a la vida social. En éstas prevalecen asuntos obscenos y truculentos (Lacarra *La novela corta* 337).

¹⁶ En Francia Jean de La Fontaine en el siglo XVII logra independizar la *nouvelle* del marco (Pabst 371).

¹⁷ Esta nueva función del marco es denominada por Chevalier “marco narrativo”. El autor explica el marco narrativo como resultado de la aparición de las novelas en bloque: “La aparición de las novelas cortas como un bloque formado por varias novelas y no como novelas “sueltas... creó al escritor la necesidad de hallar un elemento común que las englobara como una unidad” (*Cuento y novela* 135). Así, la estructura semántica que las engloba como una totalidad se denomina marco narrativo.

¹⁸ Esta observación da pie a la apertura del debate sobre la equivalencia entre los términos *novella*, *nouvelle* y la novela corta. Pues de acuerdo con esta aproximación filológica tales términos no son equivalentes. Téngase en cuenta que en la literatura francesa, el *Decamerón* es tomado como el modelo de la *nouvelle*.

¹⁹ Chevalier señala que en España fue Don Juan Manuel quien convirtió el *exemplum* en cuentos (*Cuento y novela corta en España* 10).

²⁰ Dice Chevalier que en *Novela-Nouvelle-Roman* (1940), Kraus cita como ejemplo el caso de los *Coloquios satíricos* de Torquemada (En *Novela corta* 133).

²¹ *El desengaño más firme*, de Leonor de Menses, es una novela sin marco, sin fecha y sin indicación de lugar de impresión, aunque en la dedicatoria se señala “París, 30 de mayo de [1]655” (Isabel Colón, *La novela corta en el siglo XVII* 28).

²² En Francia la palabra *nouvelle* llega a designar algo novedoso que puede ser exagerado. Pabst menciona el ejemplo *Le livre du Chevalier de La Tour pour l’enseignement de ses filles* (1371-72), donde las narraciones tienen un vínculo muy leve con la novedad y en su lugar se cuentan aventuras amorosas, en su mayoría de fantasía erótica (Pabst 299).

II

Caracterización de la novela corta en el siglo XX

En este capítulo no pretendo desarrollar una teoría sobre la forma de la novela corta, sino presentar los aciertos de la crítica del siglo XX, que desde mi punto de vista han hecho algún aporte significativo a la caracterización de la novela corta hasta nuestros días. Mi enfoque se basa entonces en la consideración de los más destacados aportes del siglo XX que han ayudado a esclarecer la naturaleza de esta forma. Cabe aclarar, que tales aportes recogen las reflexiones fundamentales de la crítica europea y americana que tienen sus raíces filológicas en el mismo surgimiento de esta forma en el siglo XVII, como ya se analizó en el capítulo primero a propósito del canon cervantino.

De otra parte, las aproximaciones críticas que destaco en este capítulo reconocen la novela corta como un género intermedio entre el cuento y la novela, lo cual no quiere decir que no haya menciones sobre su vínculo con otras formas breves como la poesía y el drama, formas con las cuales mantiene alguna afinidad. No obstante me centro en la manera específica de organizar el material narrativo para representar la subjetividad en esta forma narrativa. La perspectiva que expongo se basa, como es obvio, en su comparación con el cuento y la novela, pero sin perder de vista su naturaleza híbrida y su cercanía con el drama en su manera específica de procurar el contacto con el lector. En suma, las consideraciones sobre la novela corta recogen las reflexiones actualizadas de varios siglos de diálogo entre escritores y pensadores que se han interesado en las condiciones de su diferenciación.

La novela corta sigue manteniendo su naturaleza híbrida y su carácter pedagógico. En la brevedad de su extensión subyace su principio configurador que comparte con la poesía y el cuento. Tal principio está destinado a crear un efecto particular de lectura, denominado por E. A. Poe: unidad del efecto de impresión.¹ Merced a la aplicación de este principio la novela corta también guarda cierta afinidad con el drama, y alcanza de una manera particular el contacto con sus lectores y con la vida social de la que éstos forman parte.

Aunque no es fácilmente definible, es posible determinar ciertas constantes que vienen de su condición de género intermedio entre el cuento y la novela, por comparación con los mismos. La extensión, por ejemplo, es uno de los criterios que ha despertado una amplia polémica en torno al número de palabras que pueden determinar que una novela sea corta. Tradicionalmente una novela corta es una forma narrativa que cuenta entre 50 y 120 páginas (Mario Benedetti 14). Según Oscar Mata, ésta puede ser considerada entre las 5000 y 35000 palabras, cifra a la que no se acomodan muchas novelas importantes como *Pedro Páramo*, que oscila entre las 37000 (4).

Por su parte Beaty Jerome comparte la idea de Springer para quien ésta oscila entre las 15.000 y 50.000 palabras. Dice Jerome que “la extensión que califica una obra para ser considerada una novela corta y no un cuento es cerca de 15,000 palabras, que equivalen aproximadamente a 25 páginas. Cuando van más allá de las 50.000 palabras, pierden el adjetivo y son novelas planas y simples. La extensión le permite a la novela corta tener más de cada cosa que un cuento” (XV). De acuerdo con Benedetti la extrema cortedad a la que son sometidas las novelas cortas es resultado de la exigencia de los editores, que “han ido estableciendo entre lectores y críticos la costumbre de ordenar las

obras narrativas de un modo casi mecánico, teniendo en cuenta para ello sólo el número de páginas (14). De tal modo los editores han contribuido a la difusión de un canon basado en la extensión.

En vista de que el criterio de la extensión exacta es variable y de que no hay una definición precisa del término novela corta en términos cuantitativos, desde que ésta apareció en las literaturas romances, no es posible definirla siguiendo este criterio. No obstante, hay una serie de características que pueden ayudar a diferenciar la novela corta por comparación con el cuento y la novela.

Es evidente que el cuento y la novela corta guardan ciertas similitudes desde que se independizaron de las otras formas de la narrativa breve, por cuanto incorporaron la noción de intensidad y conservan el propósito pedagógico implícito en la intención de crear un efecto más o menos perdurable en el lector. En tal sentido ambas formas presentan al lector un acontecimiento decisivo y revelan una situación, la descubren o alteran su curso. No obstante, la forma del cuento está más relacionada con historias de epifanía o de iluminación. La novela corta presenta con frecuencia una situación en crisis, de modo que se adapta más a las narrativas de crisis y resolución, o de crecimiento y cambio, o de duda y desarrollo. Como puede observarse siguiendo tal criterio, podría afirmarse que ésta sigue comprometida con el desarrollo del personaje y el aprendizaje como se mencionó respecto a sus orígenes en el capítulo primero.

Boris Eichenbaum también desarrolla su teoría de la prosa por comparación entre la novela, la novela corta francesa (o *nouvelle*) y el cuento. Si para Eichenbaum las diferencias entre novela y *nouvelle* son evidentes, inclusive las considera “formas profundamente extrañas”, encuentra una homogeneidad entre la *nouvelle* y el cuento que

las diferencia de la novela: la unidad del efecto de impresión (167). Tal efecto se logra por un principio de construcción de la trama. Así, “el desenlace de una novela no es nada; sólo es una conclusión (coda), un elemento no esencial de su ritmo” (174). Es decir el final es un momento de debilitamiento y no de reforzamiento, y por lo tanto en éste el punto culminante no coincide con la conclusión, sino que se ubica en un punto anterior. Al punto culminante sucede cierto descenso y por eso, la novela se caracteriza por la presencia del epílogo. Contrariamente, en la novela corta y el cuento la construcción de la trama se realiza en función de la conclusión. Es natural que estas formas se detengan en el máximo momento de tensión ya que todo en las formas breves tiende hacia la conclusión, y esta construcción responde a su objetivo último que es el efecto de lectura (169).

De tal modo, siguiendo la línea de reflexión que propone Eichenbaum, la principal diferencia entre el cuento y la novela corta radicaría en el mayor o menor grado de unidad del efecto de impresión. Luego por ser menos breve que el cuento, y dada la posibilidad de que ésta puede subdividirse en apartados y capítulos, en la novela corta la totalidad del efecto de impresión sería menor que en el cuento, y en líneas generales, en ello radicaría la principal diferencia entre estas formas breves. Sin embargo, Eichenbaum agrega para el cuento la siguiente idea: “el comienzo y el final de una *short story* son la carne de la carne y la sangre de la sangre de sus comienzos” (174). En esta afirmación sobre el cuento se advierte una diferencia constructiva sobre el comienzo del *plot* que está directamente relacionada con su mayor brevedad respecto de la novela corta.

En efecto, aunque tanto el cuento como la novela corta dirigen la lectura hacia su desenlace, el cuento es más compacto y lleva a la lectura sin pausa, mientras que la

novela corta está generalmente dividida en capítulos y apartados, lo cual ofrece al lector la posibilidad de interrumpirla. Esta característica determinante del ritmo de lectura se relaciona con la manera en que cada una de estas formas exige crear el efecto de intensidad en el lector por condensación narrativa. La organización propia de la novela corta permite al lector hacer pausas más prolongadas, tales como: interrumpir la lectura por un tiempo más o menos corto o prolongado, distanciarse de la ficción o integrar ésta a su zona de contacto temporal, prepararse para vincular episodios de la obra o para hacer conjeturas sobre lo que vendrá, entre otras posibilidades.

Chevalier menciona algunas similitudes y diferencias esenciales entre el cuento y la novela corta, basado en el criterio de menor o mayor complejidad, criterio que suma mayor claridad a esta forma breve. Esta última tiene más complejidad constructiva y necesita de cierta duración. Por tal razón, mientras el cuento se basa en una situación única que no admite salidas temporales y puede tener un solo personaje, la novela corta relaciona varias situaciones y exige más de un personaje. Dice Chevalier que la novela corta “engasta el acontecimiento que refiere en un tejido más amplio, relacionándolo con un conjunto más extenso –en general la vida del protagonista; remite a un enredo que la desborda, recuerda otros, alude a otros acontecimientos” (23). Por el contrario, la acción del cuento tiende a esfumarse, no hay salidas temporales. Comenta Chevalier que ésta es una característica que distanció el cuento de la anécdota. En cuanto al personaje, la novela corta se relaciona temporalmente con un conjunto más amplio: el protagonista tiene un antes (a veces un después) que ilumina la crisis relatada y le da densidad a la historia (Chevalier 24).

Réne Etiemble expone las características de la novela corta en torno a la categoría temporal. A diferencia de la novela, donde se plantea el dominio de la extensión temporal, la novela corta plantea el dominio del instante (143). No obstante, como ya lo mencioné, ésta es una característica que comparten la poesía y el cuento. Poe al referirse a estas formas breves habla de una inquietud del espíritu que él expresó como “exaltación del alma”, que no puede ser largamente sostenida. Por estar a medio camino entre la novela y el cuento, la novela corta logra por lo tanto un efecto más concentrado que el de la novela y más prolongado que el del cuento. Habría que agregar, siguiendo a Oscar Mata, que la tendencia a escribir novela breve se debe a que ésta presenta menos descripciones y privilegia la pasión sobre la acción (8). Yo agregaría que además de la pasión privilegia la reflexión sobre una situación. En efecto, ésta se concentra en la narración, de modo que hay intensidad del acontecimiento en términos de la reflexión.

Mary Doyle Springer en *The forms of the Modern Novella* hace una topología de la novela corta. Ella propone un grupo de categorías formales que sintetizarían las posibles formas de la novela corta, basada en los “three major informing principles discoverable in prose fiction: actions, apologues, and satires” (223) propuestos por Sheldon Sacks.² Fundamentándose en este principio de la forma total, estudia un corpus de novelas cortas inglesas para establecer una categorización de los posibles tipos de trama en el desarrollo del personaje. Springer las organiza en cinco categorías: la trama seria de personaje, en la que hay una revelación, un proceso de aprendizaje y hay un beneficio para el personaje como resultado del proceso de aprendizaje. La tragedia patética o degenerativa, en la que el personaje se degenera hasta alcanzar la muerte. La sátira, en la que hay una ridiculización del personaje y de los objetos que ilustran la

atmósfera social en el que el personaje se desenvuelve. El apólogo, en la que el personaje tiene como objetivo crear un mensaje y probar su validez. Finalmente, el ejemplo que ella denomina como una subclase del apólogo, en la que el personaje se propone una finalidad didáctica (12-13).

Aunque hay cierta tendencia a la rigidez en toda clasificación, en cada una de estas categorías que propone Springer subyace un sustrato pedagógico. Toda vez que la trama gira en torno a la manera como se representa la circunstancia y la vivencia del personaje, hay en cada una de estas categorías un mostrar reflexivamente la subjetividad representada y focalizada en un determinado rol.

Sobre los tipos de novela corta que propone Springer me interesa destacar la tipología que presenta sobre la novela de personaje. Tal tipología es muy pertinente para el presente estudio, en la medida en que en ésta prevalece lo que Crane denomina, *plot of character*, asunto que apoya mi idea según la cual en la novela corta la representación de la subjetividad está focalizada en el personaje y su circunstancia. Pues es de advertir que la relevancia puesta en el personaje y su circunstancia, que incluiría su(s) doble(s) como resultado de la estructura repetitiva (de la que trataré al presentar la propuesta de J. Leibowitz) acentúa y dirige el efecto de impresión desde el personaje hacia el lector, y en consecuencia el contacto lector-personaje es dado merced al efecto de intensidad narrativa.

Así, Springer considera tres tipos de la trama de personaje: *character tyranny*, en el cual domina el personaje; *the plot involving the change in the moral qualities of the character*, que muestra un perfecto balance entre personaje y acción. En este tipo de trama se va revelando gradualmente al lector el carácter del protagonista, paralelamente

al conocimiento que va adquiriendo el personaje sobre sí mismo. Finalmente, *the learning plot* cuando sucede un cambio en el protagonista merced a un nuevo conocimiento sobre sí mismo, que predice su futuro comportamiento. Obviamente, estos tipos de trama basados en el personaje pueden desarrollarse de forma mixta (236).

Aunque mi propósito no es ceñirme a la clasificación señalada por Springer, hay dos aspectos de esta tipología que me interesan: el predominio de la trama del personaje y la tendencia del personaje hacia el aprendizaje, toda vez que el presente estudio se centra en la representación narrativa de la subjetividad en la novela corta y su relación con el sustrato pedagógico que subyace en la tendencia al examen.

Otro aspecto relacionado con la organización de la trama que caracteriza la novela corta es la intensidad de la narración. Este fenómeno, en términos generales, implica condensar la secuencia de hechos narrados, reduciendo su longitud. Aunque también es ésta una condición de otras formas breves, como el cuento y la poesía, según lo afirmó E. A. Poe³, cabe aclarar que la intensidad está ligada a otras características particulares de la novela corta, como se tratará en la página 59 y siguientes de este capítulo.

En otras palabras, la novela corta puede centrarse en un solo tema sin permitirse el desarrollo de un sinnúmero de motivos en los que éste puede ramificarse, aunque contando con éstos. Sin embargo, aunque la narración condensa intensivamente aquello que se narra, la trama se extiende más allá de la unidad de espacio, de tiempo y de lugar que caracteriza al cuento. De tal modo, el escritor de novela corta se enfrenta con la disyuntiva de la brevedad y la extensión de la aventura o del acontecimiento, pero sin permitirse la dilatación de la historia, el detalle, la descripción y todo aquello que apoye la morosidad o que distraiga la atención de lo sustancial.

El cuento no necesariamente va tras de cosas grandes o discernimientos universales, las verdades sobre las cuales la filosofía y la vida están construidas. En lugar trata de dar cuerpo a una realidad particular o a un individuo específico en una situación singular. No ofrece idealización alguna, pero en su lugar ofrece una experiencia tangible, que puede ser vivida por el lector momentáneamente. No obstante, ese efecto momentáneo se convierte en una experiencia memorable. De tal modo lo narrado en el cuento se transforma en algo inolvidable (Diana Gioia 6).

Intensidad narrativa, complejo temático y sustrato pedagógico

De acuerdo con la caracterización que hace Mata de la novela corta, ésta es un relato breve que desarrolla pocos personajes y carece de historias secundarias. Agrego que hay novelas cortas que contienen historias secundarias, pero éstas simplemente se mencionan sin tener desarrollo, o pueden tener un desarrollo lacónico. Para mencionar sólo un ejemplo, tal es el caso de *El extranjero* de Camus, en ésta el hombre viejo y su perro conforman otra historia; no obstante ésta no resulta un elemento distractor de la trama, la cual se focaliza en Mersault; contrariamente, al estar integrada a la circunstancia cotidiana del extranjero crea mayor intensidad de la narración.

De modo que todo lo narrado está supeditado al efecto de intensidad, sin perder de vista que, además de la intensidad, debe crearse un efecto propio de la novela, al que Judith Leibowitz denomina expansión.⁴ La novela corta hace énfasis en el efecto primero, mientras que la novela, lo hace en el segundo (23).

Según la apreciación anterior, la secuencia narrativa puede limitarse a un sólo episodio, aunque tratado con profundidad y con cierto cúmulo de detalles o a varios

episodios con economía de palabras. La novela corta puede entonces constar de varias secuencias narrativas escritas telegráficamente y prescindir de descripciones y análisis psicológicos. Así, la intensidad es una característica constante en la novela corta que resulta de usar los procedimientos narrativos en torno a un tema central con el propósito de crear un efecto de condensación ya de eventos, ya del examen de un evento, entre otros, como sucede en *Metamorfosis* con el cambio intempestivo en la condición de Gregorio Samsa. Es decir, el procedimiento para lograr el efecto de intensidad arriba mencionado es su elemento más caracterizador y siempre procede por acumulación de motivos ligados a un tema central y por lo tanto dependientes de éste, al que Leiwobitz denomina *theme complex* (6).

E. A. Poe fue el primero que reflexionó sobre la noción de intensidad y su relación con el lector. De acuerdo con Poe, en las formas breves hay una relación directamente proporcional entre el grado de intensidad del efecto buscado y la brevedad. En este sentido, la condensación temática debe procurar un efecto de duración en el lector. Es merced a la duración que Poe llama la atención sobre la necesidad de leer la obra de una sola vez para que se produzca el efecto estético.⁵

Me interesa subrayar, siguiendo la línea de reflexión de Poe, que la brevedad de la novela corta sirve fundamentalmente a un propósito: atrapar al lector en la lectura, procurando el mínimo grado posible de interrupciones. Es como si el objetivo del escritor fuese fundamentalmente afectar al lector, establecer con él un lazo de comunicación más efectiva, en términos de la totalidad de la impresión, que se lleva cabo según Poe, con la unidad de la lectura, es decir, con la lectura ininterrumpida.

La anterior consideración se relaciona con un aspecto propio de la novela corta: el interés en crear un sustrato pedagógico entre subjetividades, que en primera instancia parece darse entre el escritor y el personaje, pero que en última instancia es una relación entre escritor y lector. Este asunto diferenció en sus comienzos a esta forma narrativa de las demás formas breves, y responde al interés de los escritores en el examen focalizado de la subjetividad. La novela corta permite una participación dinámica y efectiva del escritor en la esfera social y cultural, reinterpretando y re-significando los sistemas de significación e interpretación de los que incluso su producción literaria forma parte. Y precisamente de esta índole es el asunto pedagógico que persigue el efecto de impresión en los lectores.

A este término resulta interesante subrayar dos aspectos que han sido largamente discutidos como distintivos de la novela corta y que se relacionan con la subjetividad y el sustrato pedagógico al que me he referido. Friedrich Schlegel, al estudiar las *nouvelles* de Boccaccio, Cervantes y Goethe, encuentra que la historia que se cuenta siempre es asombrosa y suficientemente llamativa para que ésta sea eternamente retenida por el lector. Según él, esta condición es lograda cuando el autor interviene con su subjetividad al narrar un hecho que en su tiempo él llama *objetivo*, es decir, relativo a la vida de los individuos. Este acercamiento narrativo dual que envuelve objetividad y subjetividad crea una tensión inherente a la novela corta. Goethe explica esta perspectiva como la necesidad que tiene el escritor de narrar un evento inaudito, pero dentro de la misma esfera de la realidad (en Weing 29).

La idea del evento extraordinario pero conectado con la “realidad” y la constante tensión entre objetividad/subjetividad que indica una similitud entre la novela corta y el

drama es mantenida por los escritores del realismo poético alemán, y expresada con toda claridad por Theodor Store cuando dice:

The modern novella is a serious art form and no longer simple the brief, gripping account of an unusual event with a surprising “Wendepunkt” [punto de giro].

Like its sister, the drama, the modern novella can deal with the most profound and significant question of life. Just like the drama, the novella requires a conflict at midpoint that organizes the whole work. Both genres also require a tautness of style that excludes all not essentials. For these reasons the novella is the strictest and most demanding of the prose genres. (49)

En efecto, la alta dosis de emotividad, la tensión entre subjetividad/objetividad, la constante focalización en el medio de un conflicto con eje en un personaje y sus dobles, la tendencia a examinar un tema en el ámbito de un complejo de motivos, la tendencia a la unidad de acción, tiempo y espacio, el propósito implícito de producir la totalidad del efecto de impresión en el lector, en suma, la acción completa y entera, en términos aristotélicos, son elementos que emparentan la novela corta con el drama. Y todos estos elementos se relacionan con el efecto de intensidad. El lance patético es un elemento que en la dramaturgia tiene por objeto conectar personaje y lector-espectador, con lo cual el tiempo y el espacio de la ficción se actualizan al vincularse con el tiempo y el espacio del lector.

La noción de intensidad y el efecto de drama se vinculan con otro aspecto que se relaciona con la novela corta: me refiero a lo que Gerard Genette denominó “duración”, y que se refiere a la relación entre el tiempo de la narración, la extensión de la obra y el tiempo de la lectura (*Narrative Discourse* 33). Como ya lo señalé, es condición de la

novela corta que ésta pueda ser leída en una sola sesión o al menos en pocas sesiones. Esta condición está íntimamente relacionada con el propósito de condensación de lo narrado, es decir, con el efecto de intensidad que he subrayado. El efecto de intensidad tiene por objeto reconcentrar al lector en la historia y afectar su ánimo y su entendimiento (lance patético), y esta reconcentración se realiza de manera diferente en cada novela corta, de acuerdo con el asunto en el que el escritor desea centrar la atención.

Leibowitz toma el término *novella*⁶ para designar la novela corta en inglés y rechaza la afirmación según la cual ésta es una versión corta de la denominada novela. Pues en realidad la primera es una forma literaria que difiere de la segunda, porque tiene un propósito narrativo diferente y no comparte las mismas leyes de composición. Esto significa que la novela corta no es diferente de la novela solamente por su extensión (9).

Leibowitz recoge las aproximaciones que de ésta se hicieran en la crítica alemana y norteamericana y se propone establecer los presupuestos narrativos de la novela corta moderna sin caer en la rigidez estructural, sino por el contrario, mostrando una alta dosis de flexibilidad. Leibowitz basa su propuesta en dos constantes que ella advierte en esta forma narrativa: una marcada estructura repetitiva y un complejo desarrollo temático. Ambas constantes se organizan en función de dos propósitos narrativos: la intensidad y la expansión. De este modo esta crítica establece una útil y lúcida propuesta que supera la rigidez presentada en el grupo de categorías narrativas propuesto por Springer.

Comparto con Leibowitz la afirmación según la cual cada forma narrativa, ya sea cuento, novela corta o novela, tiene su propio modo de dar forma al material, de acuerdo con un particular propósito constructivo. Y mientras el cuento limita el material y la novela lo extiende, la novela corta lo organiza según ese doble efecto de limitación y

extensión (16). Este doble efecto es descrito en otros términos por la autora como “an intensive analysis of a limited area with wide, undeveloped implications” (18). Así, por ejemplo, en la novela corta pueden aparecer un sinnúmero de motivos, pero mientras en la novela éstos pueden desarrollarse separadamente y el punto de atención puede desplazarse de un motivo a otro, en aquélla éstos permanecen estrechamente ligados a un tema central.

Es evidente que cada novela provee una variedad de elementos que pueden sobrepasar el marco conceptual y desplazar el centro de atención hacia otros personajes y otros temas; es decir, en la novela éstos tienen en general un desarrollo. La novela corta puede presentar un conjunto de motivos sugeridos, pero no desarrollados. No obstante éstos mantienen la unidad significativa con el tema y a la vez están interrelacionados entre ellos. Ya que los motivos en la novela corta forman parte del complejo temático, es decir, de un grupo de temas asociados, dice Leibowitz “the same material remains in focus, while in the novel the central focus shifts” (16). Este peculiar tratamiento del tema, denominado por Leibowitz *theme-complex*, permite a la novela corta lograr un intensivo y constante enfoque en torno a un tema central. El complejo de motivos que giran alrededor del tema central no se desarrolla. Contrariamente a la novela, la novela corta logra un efecto de resumen y acortamiento que surge de enfocar la narración en un tema, en el contexto de muchos motivos aliados.

En *El Acoso*, por ejemplo, Carpentier vincula textos europeos de diferente índole (el antiguo testamento, la tragedia Electra de Sófocles, la biografía de Beethoven, la Sinfonía Heroica, el gótico) para construir un complejo temático. Pero tal asimilación de motivos contiene de antemano el significado simbólico que estos signos representan en el

lexicón europeo. Por ejemplo, el significado de Job dentro de la doctrina existencialista adoptada por Kierkegaard y su significado dentro del cristianismo. Estos significados de por sí simbólicos se integran a la voz del narrador y a la expiación del acosado, a su vez. La reflexión sobre la implicación ética de la acción trágica, motivada por el sentimiento de venganza de Orestes, y que es el tema de esta tragedia griega, se integra por paralelismo a la reflexión sobre las acciones del acosado, acciones que son el principio causal de su condición presente, es decir de su situación de acosado.

El paralelismo entre personajes, motivos y situaciones que giran alrededor de ellos, ilustra la estructura repetitiva que menciona Leibowitz como otra técnica narrativa que sirve a la condensación de la acción en la novela corta. La estructura repetitiva "...is apparently a major means of achieving the novella's narrative objective, to compress and delimit, and also to expand. Presenting the same situation twice in different terms enables the writer to develop more intensively without necessitating progressive, sequential development as in the novel" (39).

En *El acoso* el motivo de la traición relaciona por paralelismo al taquillero, el acosado, Estrella, Napoleón y Beethoven. Los dos personajes históricos representan el romanticismo europeo en la política y en el arte. Con esta observación el motivo de la traición se relaciona con la política y el arte europeos y al heroísmo romántico, entre otros. Por su parte, el motivo de la venganza, relaciona por paralelismo a Orestes, el acosado y el taquillero, y así sucesivamente. El anterior ejemplo ilustra cómo la estructura repetitiva crea una mayor complejidad temática y el efecto de intensidad sin necesidad del desarrollo progresivo que exige la novela. De otra parte, habría que agregar a la propuesta de Leibowitz que la repetición no es necesariamente doble; ésta puede

reduplicarse. Como se advierte en *El acoso*, también gracias a la técnica de la repetición se excede el límite espacio-temporal de la trama, con lo cual se logra también a través de ésta el efecto de expansión.

Como puede observarse en la ilustración anterior, en *El acoso* hay una densidad de contenidos que crea el efecto de totalidad condensada, resultado de su complejidad temática. Y esta acumulación se logra particularmente en esta novela corta merced a la integración de textos de distinta índole y épocas en la narración de los 46 minutos de acoso del personaje en una sala de conciertos. La focalización de los diferentes motivos que conforman el complejo temático de la novela corta se dirige hacia el personaje y sus dobles, en los que puede contarse el lector, merced a la estructura repetitiva.

La novela, por su parte, no trata de producir un efecto de intensidad, ya que ésta desarrolla explícitamente varios aspectos del tema y puede, también, desarrollar varios temas. De otra parte, aunque el efecto de intensidad es también característico del cuento, éste se da por la omisión de detalles en la trama, pero no desarrolla el rico complejo de motivos que contextualiza el tema central en la novela corta. Al respecto cabe mencionar que la definición del concepto de intensidad que realiza Julio Cortázar siguiendo a E. A. Poe se basa en lo que él considera la simplificación de la trama: “Lo que llamo yo intensidad en el cuento consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige” (378). Esta definición marca una clara diferencia entre el concepto de intensidad, expuesto por Leibowitz para caracterizar la novela corta, y el concepto que Cortázar desarrolla para el cuento siguiendo al maestro de esta forma breve.

En resumen, el efecto que produce la estructura repetitiva y el complejo temático en la novela corta es una combinación de intensidad y expansión. De modo que hay un complejo de motivos sugerido e integrado a un tema central y la acción no es presentada como una continua y extensa progresión, sino que esa limitada área de acción es explorada intensivamente.

George Lukács, al caracterizar la novela por oposición a la lírica, considera que la primera abarca la totalidad extensiva de la vida, mientras que la segunda abarca la totalidad intensiva de la vida (327-30). Pero la forma misma de la novela es su disonancia. "La novela es la epopeya de una época para la cual no está ya sensiblemente dada la totalidad..., sin embargo conserva el espíritu que busca la totalidad, el temple de totalidad" (323). Por eso la novela se representa como devenir, en proceso de formación. De acuerdo con Gerald Gillespie, para quien la noción de totalidad sigue el mismo sentido que en Lukács, la novela corta participa del efecto de totalidad de la lírica porque tiende a cristalizar un extenso segmento de experiencia, frecuentemente el tiempo de la vida, mediante la selección de lo que el narrador considera eventos significativos que afectan y alteran el patrón de acciones del personaje. Esa selección de eventos da pie a la presentación breve de situaciones que podrían ser extensamente desarrolladas (52).

Siguiendo la línea argumentativa de Poe y Julio Cortázar, Mariano Baquero, entre otros, han subrayado la analogía entre cuento y lírica. Dice Baquero que "una y otra son rápidos como un chispazo y muy intensas, porque a ello obliga la brevedad" (*Qué es la novela, qué es el cuento* 25). Al efecto de intensidad llama Baquero "la emoción estética", y afirma que ésta es similar en el cuento y la novela corta pero de signo diferente en la novela, y agrega: "En el cuento y en la novela corta la nota emocional es

única y emitida de una sola vez, más o menos sostenida, según su extensión, pero, por decirlo así, indivisible" (24).

Andrés Amorós, por su parte, no define la intensidad como un efecto que resulta del propósito formal característico de la novela corta, como lo señala Leibowitz, sino como una exploración profunda de la condición humana. Siguiendo esta línea temática diferenciadora del cuento, la novela y la novela corta, considera que la noción de intensidad es propia también de la novela, y que está dada por el tratamiento del tema. Al hablar de la condición humana como el gran tema de la novela del siglo XX, sostiene que la hondura humana es uno de los elementos que produce el efecto de intensidad (96). Lo que reclama Amorós es que el tratamiento del tema sea desarrollado con la suficiente "profundidad" como para dar una perspectiva de totalidad y reflejar lo esencial de la existencia. En tal sentido, no acepta que la intensidad sea una condición propia de un género en particular; para él ésta es una condición del arte en general que determina en alto grado su valor estético.⁷

Aunque tanto en la novela como en la novela corta, el lector es envuelto en el mundo de una larga trayectoria de vida, en aquélla, el efecto se logra mediante el desarrollo de varios aspectos de la experiencia, en tanto en ésta el efecto se alcanza sin el desarrollo explícito de las diferentes facetas de la experiencia. El cuento, por su parte, discute o sugiere una limitada área de vivencias.

No dudo que la intensidad, entendida como exploración profunda de la condición humana sea una cualidad del arte en general que determina en alto grado su valor estético. Lo que me interesa destacar al mencionar a autores como Amorós y Baquero es su consideración acerca de que la hondura en el tratamiento del tema está vinculada con

el efecto estético de la literatura. Es evidente que “la hondura” es una de las condiciones de su valor estético, pero vale señalar que la novela corta la alcanza merced a su particular propósito constructivo dado por el marco de su brevedad.⁸

Intensidad y expansión: especificaciones sobre los procedimientos narrativos

En relación con la brevedad y el efecto estético, Baquero subraya también que las novelas cortas “requieren ser leídas de una vez y sin tregua”, pero no porque la historia despierte un interés particular, sino porque hay una serie de “estructurales exigencias rítmicas, hasta respiratorias” (*Estructuras de la novela actual* 109). En efecto, no es en la historia, sino en el tratamiento de la historia, o en lo que Genette, entre otros, llamó el nivel de la narración⁹ donde se desenvuelven el tempo (la velocidad) y el ritmo de la narración, y uno y otro aspecto son parte de los procedimientos que mantienen el interés en la lectura. En otras palabras, el tempo narrativo es un elemento de fundamental importancia en el tratamiento del tema, que participa en la creación del efecto de duración de la impresión que se produce en el acto de lectura.

La cuestión de la rapidez o la lentitud narrativa esta ligada, en primera instancia, al sentido y al valor que tiene el tiempo en la novela. Ya lo dijo Frank O'Connor: "En cualquier novela, el personaje principal es el tiempo" (en York 46). En el tiempo se desarrolla el mundo ficcional de la novela, pero también en el tiempo del lector se revive ese mundo novelesco. Y es justamente en la convergencia de esas temporalidades que Genette define la duración como el tiempo que dura la historia en proporción al número de páginas (extensión) en relación con el tiempo que toma su lectura.¹⁰

La duración contrasta con la cantidad de tiempo real que sucede en la historia y con el tiempo de la narración, es decir, con el del espacio textual. La unidad de medida de la duración es la velocidad de la narración, clasificada en términos de aceleración o desaceleración. Genette propone cinco tempos canónicos, que van desde la aceleración máxima a la mínima (máxima desaceleración), a saber: elipsis, resumen, escena, extensión (bajo nivel de acción) y pausa.¹¹ La obra escrita no tiene duración real hasta que el lector la lee. Es decir, la duración existe merced al acto de lectura y en el momento mismo de la lectura. Luego, la duración varía en cierto grado, de acuerdo con las circunstancias de lectura. Sin embargo, el texto la regula en dos sentidos: en la extensión física, es decir, en el número de páginas y en la velocidad narrativa o *tempo*. Pero también en la organización de la narración en apartados y capítulos se establece una inclusión de la pausa.

R. A. York, siguiendo la escala de tempos que realiza Genette, destaca los procedimientos técnicos que intervienen en la creación de un tempo y un ritmo más o menos lentos o rápidos en la novela inglesa del siglo XX. York añade, a los 5 tempos mencionados por Genette, algunos procedimientos narrativos que afectan la velocidad de la narración, a saber: la focalización o el punto de vista, la narración y el comentario, el flash back y la anticipación. El lector percibe el ritmo más rápido en la acción que en la reflexión, porque el primero lleva a cambiar rápidamente la situación. En cambio, la introspección y el debate detienen el ritmo narrativo por lo que, según York, las novelas psicológicas dan la sensación de un tempo lento. El comentario crea un tempo lento, porque presenta la reflexión y el juicio sobre una situación presente. El *récit* narra una serie de eventos asociados normalmente con el tiempo pasado y crea un ritmo más

rápido. York menciona también el flash back y la anticipación¹² y subraya que su efecto es complejo porque pueden crear el doble efecto de rapidez y lentitud, según la manera como se integren en la narración (12).

La expansión temporal de la novela y la novela corta no depende del tiempo cronológico que en la ficción experimentan los personajes, tal es el caso de *Ulyses*, del escritor irlandés James Joyce, en el que un día en la vida de Dublín equivale al itinerario de una vida y el tiempo de la lectura de dos tomos, seguramente lleva mucho más tiempo que el transcurrido en 24 horas. Al hablar de la expansión temporal, nuevamente nos encontramos en el plano de la selección, en el que lo que se escoge para ser contado puede ser dilatado de tal manera, que una sensación experimentada durante 5 segundos, puede ser narrada en cientos de páginas, como ocurre en la novela *En busca del tiempo perdido* del escritor francés Marcel Proust.

Para ilustrar cómo funciona la expansión temporal en la novela corta traigo a colación nuevamente *El acoso*. En ésta la historia se basa en cuatro eventos (el hombre acosado entra al teatro cuando el concierto está a punto de empezar, paga sin esperar el cambio, y se queda sentado durante el concierto para escabullirse de sus perseguidores y al final del concierto es liquidado), que coinciden con las 4 movimientos de la Sinfonía heroica de Beethoven. Aunque la duración de la trama equivale a la interpretación de la Sinfonía, que dura alrededor de 45 o 50 minutos, el lector experimenta una temporalidad en expansión, tiempo en el que es informado del pasado del personaje, de la causa de su persecución, de su padecimiento. La expansión se intensifica merced a la estructura repetitiva de la que hablé en páginas anteriores.

La aceleración y la desaceleración crean una variable de velocidades narrativas que contribuyen a producir una dimensión temporal en la ficción, diferente a la dimensión temporal a que alude el tiempo cronológico. Tales dimensiones, para poner un ejemplo, pueden coincidir cuando la historia es contada por un narrador-personaje en primera persona, quien narra su propia experiencia en tiempo presente. En la novela corta la duración narrativa de la trama tampoco depende del tiempo cronológico que se desarrolla en la ficción; ésta depende de la riqueza de motivos asociados al tema y de la limitación en su desarrollo, lo cual contribuye a crear un tempo narrativo más o menos veloz. Por consiguiente, vale la pena mencionar lo que dice Leibowitz respecto de la novela corta: "I find that theme-complex exist in the novella because the writer is developing his 'rich' theme by multiple associations, conserving both time and intensity by not spelling out but only suggesting the several aspects of the theme" (52).

Como ya lo mencioné, la novela corta es densa en contenidos, pero lacónica en el desarrollo del complejo de motivos sugeridos alrededor del tema. Ésta mantiene el centro de atención en una materia singular en el contexto de muchos motivos aliados, pero al mismo tiempo envuelve al lector en un amplio marco de experiencia, sin desarrollar explícitamente las facetas de dicha experiencia. De los motivos que se extienden alrededor del tema resultan asociaciones temáticas que extienden la limitada materia temática y crean el efecto de expansión, merced a la estructura repetitiva.

Respecto de la relación entre tempo y brevedad, el escritor italiano Italo Calvino al referirse a la rapidez como una de las condiciones necesarias a la novela de este milenio dice: "En los tiempos cada vez más congestionados que nos aguardan, la necesidad de la literatura deberá apuntar a la máxima concentración del pensamiento"

(64). Adviértase que la “mayor concentración del pensamiento” corresponde con el concepto de intensidad que propone Leibowitz y que es el punto de partida de esta reflexión sobre lo que caracteriza a la novela corta. Menciono esta cita de Calvino, porque en ella se encuentra la justa correlación entre intensidad y brevedad, que no tienen nada que ver con el manejo de la temporalidad en la ficción. Pues la novela corta se vale de los procedimientos que son patrimonio de la narrativa en general para crear diferentes efectos de la temporalidad con el propósito de abarcar la totalidad intensiva de una vida y de crear el efecto de expansión.

En la dosificación de la duración narrativa intervienen varias técnicas, de las cuales mencionaré las más relevantes. Todas ellas se relacionan con la manera como el narrador da desarrollo al tema mediante una serie de motivos, según éstos resulten más o menos significativos para la historia: la omisión de largas descripciones ya de ambientes, ya de estados psicológicos, ya de situaciones, entre otras; el inicio *in media res*, que contiene una extensa referencia temporal que, aunque se omite, contribuye a dar el efecto de expansión y acorta la duración; la aceleración del ritmo narrativo, que depende de la disminución del número de obstáculos que el autor crea y de la disminución de los eventos a los que el narrador da poco o especial mérito, entre muchos otros elementos; la omisión de digresiones. En la novela éstas contribuyen a dilatar y a extender la duración del acontecimiento integrando otros motivos que tienen desarrollo y que, por lo tanto, no sólo demoran la conclusión sino que crean el efecto de una duración narrativa más prolongada.

Es evidente que estas técnicas narrativas son patrimonio tanto de la novela como de la novela corta, pero en ésta última se usan para desarrollar el *theme-complex*

(complejo temático) produciendo el doble efecto de intensidad y expansión. En otras palabras, la función de estos procedimientos narrativos en la novela corta es crear el efecto de totalidad condensada. Tal efecto de unidad que procede de la manera como se organiza el complejo temático tiene por objeto impresionar al lector de manera prolongada durante el proceso de lectura. En este sentido, la novela corta tiende a crear un *tempo* rápido y una duración narrativa corta.

La novela corta tanto como la novela, es una progresión de motivos. Y sólo en el transcurrir de la narración, que es experimentado por el lector en el tiempo de lectura se puede percibir su dinamismo en el tiempo. Tal dinamismo desarrolla el marco de una temporalidad en la que se pone en situación una vida en expansión. Luego, el efecto de expansión es condición fundamental de la novela corta que, al igual que la novela, se propone mostrar un mundo en posesión y establecer con el lector una relación análoga.

En resumidas cuentas, el desarrollo del complejo temático mediante ciertos procedimientos narrativos para producir el efecto de intensidad y expansión compone la forma básica de la novela corta. Al hablar del efecto narrativo, se subraya la presencia del lector, quien es a quien va dirigido el efecto. La brevedad en relación con el efecto en el lector fue tomada en cuenta desde los tiempos de Horacio, quien aconseja a los poetas expresarse brevemente: “Los poetas quieren ser útiles o deleitar, o bien decir a la vez cosas agradables y provechosas para la vida. Sé breve para que perpetúes, para que tus dichos penetren pronto en los espíritus dóciles, y estos los guarden fielmente” (53). La máxima horaciana de mezclar lo breve y lo útil, deleitando al lector a la vez que instruyéndolo, parece ser también el propósito de la novela corta. Y la brevedad, siguiendo a Horacio, aspira a la simplicidad y a la unidad para afectar al oyente.

R. A. York afirma que el placer de la ficción es resultado, en parte, de lo que él llama *pace* (es decir, del tempo o velocidad narrativa) y del ritmo en el cual los personajes perciben el fluir de la vida, como también de la velocidad y el ritmo con que los lectores manejan el flujo de información (17). Nuevamente se subraya la importancia de la *duración*, término propuesto por Genette, como uno de los elementos fundamentales que debe ser tenido en cuenta para dirigir el interés de la lectura. Luego, el placer estético parece ser proporcional al deseo del lector de leer la obra en un sólo acto de lectura. En otras palabras, la novela corta se propone interesar al lector, pero no necesariamente complaciendo sus expectativas de lectura que pueden ser limitadas o esquemáticas y automatizadas, o todo lo contrario.

Si bien la historia envuelve varios eventos en un tiempo y lugar específico y el discurso narrativo es simplemente un asunto de decir quién hizo qué y cuándo, cómo, dónde y por qué, la novela corta puede privilegiar uno u otro elemento de la historia, y los lectores pueden, igualmente, privilegiar algunos de estos elementos o los cinco. No obstante, puede no ser la historia lo único que atrape el interés del lector, aunque en ella la vida aparezca como un sinnúmero de posibilidades. Se acostumbra a categorizar al lector real según éste es considerado activo o pasivo. Así, se ha llamado al primero, entre otros, lector informado, lector avisado, categorías que rotulan a una nueva clase de lector que según Patrick O'Neill emerge en el siglo XX (*Fictions of Discourse: Reading Narrative Theory* 14).

De acuerdo con O'Neill este nuevo lector emergió como resultado de la producción de un nuevo tipo de novela que supera el romanticismo, el realismo y el naturalismo. Los esquemas de expectativa de la novela del siglo XVIII y XIX crearon

un determinado tipo de lector, del que Madame Bovary es el prototipo. Formado en su mayoría por mujeres, se interesaba por el desenlace de la trama y estaba habituado a seguir a los personajes en su impulso de satisfacer sus pasiones, sus necesidades vitales, sus ideales (15). En otras palabras, éste tipo de lector estaba acostumbrado a leer novelas como una simple búsqueda de ideales, sin importar cuán degradados o sublimes fueran éstos, en espera del consecuente final que, en general, era trágico y aleccionador. En suma, se presume que era un lector pasivo, acostumbrado a consumir los estereotipos narrativos de su época.

La novela del siglo XX, centrada en los procedimientos narrativos más que en la historia, rompe con los esquemas de expectativa de la novela decimonónica.¹³ Pero si bien es cierto que aquélla se interesó en el cómo de la historia más que en el qué, y que una complicación de los procedimientos exige un alto grado de participación del lector, la producción literaria de cada época crea un prototipo de lector al cual se dirige. Las grandes novelas confrontan siempre tales estereotipos, retando al lector, instándolo a participar ya no solamente en la construcción del significado, también en su deconstrucción, como ya se advierte, siglos atrás en el *Ingenioso Hidalgo, Don Quijote de la Mancha*.

O'Neill sostiene que: "... if the traditional reader's greatest ambition was precisely to stop reading, to reach a definitive and satisfactory conclusion to the work of reading and leave it at that, the post-modern reader's ambition is rather to continue reading, to prolong the game of reading and the play of story and discourse of which he or she too is a unique and vital factor" (157). Comparto la opinión de O'Neill de que en cada época se

destaca un cierto tipo de producción literaria que tiende a formar ciertos patrones de lectura y cierto tipo de lector.

Pero aunque la postmodernidad hizo énfasis en los procedimientos narrativos y cuestionó las anteriores formas en las que el lector se aproximaba a la literatura, y el lector fue exhortado a participar en la construcción de la obra; el proceso de la construcción exigió también un particular interés en la historia.¹⁴ De modo que el lector fue avocado a advertir la falacia de su aparente totalidad, construida de fragmentos siempre en potencia de ser divididos en partes más pequeñas o, desde otra perspectiva, susceptibles de ser extendidos hasta el infinito.

Es evidente que el lector de la novela corta prefiere el procedimiento primero; es decir, quiere alcanzar la conclusión, lo cual no significa que evada el juego de los procedimientos narrativos, su labor compositiva o reconstructiva, y no guste de los rompecabezas. Pues, como ya mencioné en la primera parte de este capítulo, la novela corta no abandona la complejidad compositiva; tampoco significa que al alcanzar la conclusión ésta sea satisfactoria para el lector; ni mucho menos significa que interrumpir la lectura sea para el lector dejar de tener presente la historia. En este punto precisamente radica mi interés en el sustrato pedagógico de la novela corta: pues en el acto de aprender algo hay una certeza en lo perdurable del efecto de impresión. Y quizás el creciente interés en la producción de esta forma breve en Latinoamérica sea, en parte, también legado de Zenón de Elea: es decir, el reconocimiento por parte de los escritores de la falacia que hay en la noción de totalidad, noción que sustentó la idea de la novela total en la modernidad.

Por otra parte, valga aclarar que la exigencia del lector dinámico no es sólo patrimonio de la novela moderna o de la postmoderna, ni mucho menos de la novela corta. Ya se advierte en los prólogos de las obras renacentistas una preocupación del autor por el lector avisado, a quien en primera y última instancia va dirigida su obra. El lector es llamado a participar dialógicamente en la ficción como intérprete de significados de un mundo narrado de manera no directa y siempre paradójica. En este sentido, el lector ha sido considerado, desde siglos atrás, co-creador del significado y, en ocasiones, co-autor, como sucedió con los lectores de manuscritos en la Edad Media.¹⁵

Importa señalar que aún el lector más ingenuo tiene un papel activo en la lectura, y que inclusive en el romanticismo, el realismo y el naturalismo, y siglos atrás, en el Medioevo, el lector ha cumplido un rol dinámico llenando elipsis, haciendo conjeturas, anticipándose a los acontecimientos, estableciendo vínculos y, particularmente, interpretando las obras.¹⁶ Aunque no hay una explicación única del porqué el lector se dispone a leer una obra determinada, y el tiempo promedio para leer una novela corta no puede ser medido con la certeza que proponía Poe para la poesía y el cuento, importa subrayar que la novela corta usa la brevedad como un medio eficaz de contacto con sus lectores potenciales y, como ya lo he señalado, la novela corta impone una particular manera de dar forma al material narrativo por la condición de su brevedad.

Obviamente, la clase de lector postmoderno que subraya O'Neill, aquél desinteresado en el desenlace e interesado en continuar prolongando el juego de la lectura, no coincide con el tipo de lector potencial al que la novela corta exhorta. Éste ha de ser un lector que prefiera leer sobre una vida en expansión pero en pocas páginas y

que, en términos de duración, prefiera el tempo veloz al lento, la reflexión a la acción, la densidad de los contenidos a las digresiones y, por lo tanto, sea movido por la trama a comprender las circunstancias de una vida en situación, y los móviles que llevan a un determinado desenlace.

A este término conviene citar en palabras de Calvino una aguda intuición sobre lo que la novela corta propone al lector: “En los tiempos cada vez más congestionados que nos aguardan, la necesidad de la literatura deberá apuntar a la máxima concentración de la poesía y del pensamiento” (64). ¿Qué puede interesar al lector avisado de la novela corta? Seguramente un contenido de aparente inmediatez pero denso en significado; el máximo de invención, de pensamiento y de vida condensado en pocas páginas. Al fin de cuentas, es a través de la omisión, como lo he señalado al hablar de la duración, que la historia gana dinamismo; es mediante la producción de un *pace* veloz que se convoca al lector de novela corta a entrar en el mundo de la ficción haciendo conexiones y llenando espacios vacíos, haciendo preguntas, intentando respuestas, resolviendo paradojas.

Mi interés al incluir algunas consideraciones sobre el lector y específicamente sobre el lector de novela corta, ha sido responder desde la perspectiva de la obra en relación con su lector potencial o posible lector al porqué del interés en la brevedad y del interés en condensar un mundo en expansión en una forma breve. Determinar la relación lector-obra como productores de significado dentro de la esfera cultural podría ser una empresa infinita, como ya lo demostró siglos atrás en sus aporías Zenón de Elea, quien en palabras de O'Neil, fue el primer deconstructivista: "Zeno, our pre-Aristotelian post-modernist, also has a defensible claim to being the first narratologist, in that he demonstrates the degree to which to read a narrative is always also to theorize, to attempt

to explain a narrative. He also demonstrates the degree to which reading, theory, explanation is always potentially subversive of the object of its attention (31).

En efecto, tanto desde la perspectiva de la producción de significados, como desde su interpretación y explicación, el objeto de la intención tiene siempre grados de subversión. Se sabe que el autor tiene una intención en la producción de significados al escribir la obra, y que el lector tiene un nivel de expectativa en (los) significado(s) al leerla. Sin embargo, ni la intención del autor ni la expectativa del lector coinciden totalmente; una y otra inevitablemente difieren en cierto grado; además, es condición de la obra literaria ser transgresiva, en principio de ella misma: el nivel narrativo transgrede el nivel de la historia. Tal es el caso de *Memoria de mis putas tristes*, en la que un anciano nonagenario desea inmortalizar la historia de su gran amor por una prostituta adolescente. Sin embargo la narración de la historia de amor es un cuestionamiento sobre su valor ético y moral. De modo que tanto la intención del autor como la expectativa del lector son transgredidas de manera más evidente en la novela corta, como se advertirá en el estudio de las opiniones críticas de las novelas cortas que conforman el corpus de estudio de esta disertación. Luego, el examen de la subjetividad que se lleva a cabo en la novela corta no es una cuestión totalmente determinada por la obra y, por lo tanto, controlada por el escritor; tampoco el sustrato pedagógico implícito en tal propósito toma la forma de un mensaje directo recibido por el lector en tanto considere al personaje modelo o antimodelo.

En el contexto de la anterior observación en que el ámbito de la literatura es siempre subversivo, es evidente que las nociones señaladas por los teóricos de la novela corta contemporánea en la que he fundamentado mi enfoque, si bien pueden ser una

constante de esta forma breve, sin embargo se representan de manera única en cada una de las novelas que se analizarán en el capítulo tercero y cuarto respectivamente.

En efecto, no hay duda que en éstas se representan preocupaciones e intereses temáticos de los escritores que evidencian diferentes perspectivas de la subjetividad; tales perspectivas son por lo general consideradas por la crítica como contradictorias, pero en realidad son representaciones dinámicas de la subjetividad, que obviamente van dirigidas a un lector de forma indirecta. En otras palabras, el lector es visualizado en cierto grado intencionalmente por el escritor y, consecuentemente, algo de él está presente en la manera como el escritor construye y organiza la narración. Pero como ya se subrayó, tanto la escritura como la lectura presentan grados de subversión respecto del objeto de su intención, aspecto que explicaré en el siguiente apartado al tratar de la representación y la subjetividad en su relación con la narración, y, específicamente, con la novela corta.

Representación y subjetividad

En el contexto del interés del escritor en condensar un mundo en expansión en la novela corta, he propuesto en el marco de esta disertación que hay una estrecha relación entre la novela corta y la necesidad del escritor de representar y examinar el problemático estatus de la subjetividad de manera focalizada, no dispersa, y que esta particular manera de representar la subjetividad está vinculada al propósito pedagógico que subyace en la novela corta. En este apartado trataré de la representación y la subjetividad en relación con la narración para aclarar la relación de estos términos con los propósitos narrativos de la novela corta.

Se habla de representación para indicar que el lenguaje no expresa una relación mimética entre el Yo y el mundo. En tal sentido la literatura y todo sistema de representación expresan indirectamente la realidad. Por su parte, no hay una relación de equivalencia entre la subjetividad y el Yo; no obstante, ésta es una forma de acceso indirecto al Yo en su relación con el mundo. En otras palabras, la subjetividad es una aproximación a la relación Yo-mundo y expresa las posibles formas de representar dicha relación. En la narrativa la subjetividad se representa en la relación historia-narración. El escritor usa las diferentes estrategias narrativas para narrar una historia con un particular propósito. De modo que la representación de la subjetividad en la narración sucede de forma indirecta, diversa y transgresiva. En tanto proceso de decir, la representación de la subjetividad en la narrativa está abierta constantemente a la revisión crítica en beneficio del diálogo actualizado.

He fundamentado el marco conceptual de estos términos en la propuesta que hace Shlomith Rimmon-Kenan en “Narration, Representation, Subjectivity. *A Glance beyond Doubt*”. Me he fundamentado en este texto por cuanto presenta una aproximación narrativa de los términos representación y subjetividad y se propone rescatarlos tanto de las posturas estructuralistas como del desmantelamiento que de éstos hizo en el post-estructuralismo, la deconstrucción y las teorías de la ideología desarrolladas específicamente por Althusser y Foucault. En respuesta, esta autora desarrolla una interesante perspectiva integradora de tales términos y analiza sus implicaciones en la narrativa, como presentaré brevemente a continuación.¹⁷

Mi propósito en este apartado es aclarar el marco teórico en el que tales conceptos operan para llevar a cabo el objetivo más específico de mi disertación:

observar desde la perspectiva de la novela corta cómo Alejo Carpentier y García Márquez llevan a cabo el examen de sus propias maneras de representar la subjetividad.

Entendidas éstas como la textualización que cada uno de ellos hace narrativamente de un set de intereses temáticos sobre asuntos sociales y culturales que tuvieron sus raíces en la mentalidad del Boom. En otras palabras, para estudiar como en la novela corta y particularmente en *El acoso* y *Memoria de mis putas tristes*, se representa la subjetividad.

Rimmon-Kenan encuentra el máximo valor de la literatura, en cuanto ésta tiene sus propios caminos para pensar los problemas conceptuales. En tal sentido la narrativa es el lugar privilegiado del pensamiento; pues en la narración los novelistas representan la subjetividad con afirmaciones indirectas sobre la realidad, dramatizando relaciones entre voces y posiciones (3). El escritor piensa los problemas conceptualmente, pero en el proceso de representarlos narrativamente, la narración instaaura un margen de duda. Puesto que la representación narrativa desestabiliza la subjetividad, la narrativa es una la forma valiosa de acceso al conocimiento (2).

La deconstrucción, advierte la autora, ha tratado de dismantelar el principio de oposición binaria de la díada representación/subjetividad, pero su percepción de la mutua generación de los opuestos está firmemente enraizada en el mismo tipo de pensamiento dual. Por su parte, las teorías de las ideologías inspiradas en Louis Althusser y Michael Foucault ofrecen un camino fuera de la dicotomía sólo bajo el costo de aceptar que no hay relación entre realidad y el Yo, y no dan ninguna importancia a la posibilidad o imposibilidad de la representación (3).

Aunque la propuesta de Rimmon-Kenan se aproxima a los postulados de Althusser y Foucault, a diferencia de estos pensadores ella acepta que el lenguaje

representa la relación realidad - Yo, relación sobre la cual no entra en discusión.

Comenta que los mayores desacuerdos sobre la representación y la subjetividad están basados en la aceptación o en la negación de que existe una relación entre lo verbal y lo no verbal, o entre lo que denomino Foucault las palabras y las cosas.¹⁸

Rimmon-Kenan reconoce el estatuto problemático de los términos representación y subjetividad, implicados en la dicotomía, pero no concilia con su desmantelamiento, ni tampoco con la tendencia a sumergirlos totalmente en la práctica discursiva, como sí lo hacen Althusser y Foucault.¹⁹

Aunque se ha tendido a estudiar los términos representación y subjetividad por separado, Rimmon-Kenan los considera conjuntamente porque son dos facetas del *ser* de la *presencia*.²⁰ Ésta designa según Jacques Derrida un mundo que precede a la expresión y un Yo presente a sí mismo (*Grammatology* 12). La autora concuerda con esta perspectiva, porque distancia la representación y la subjetividad tanto de las formulaciones alienadas como de la ideología no humanista. Para evitar la disolución de esta relación, propone substituir los términos representación y subjetividad por el término *access* (acceso). *Acceso* significa aproximación, canal, un abrir lo que la puerta cierra, e implica al menos la existencia de un espacio adelante. Analógicamente, la narración está abierta o constituye una aproximación indirecta a la subjetividad (Rimmon 19). Y tal aproximación se realiza por un acto de substitución entre sistemas de comunicación y procesos de significación e interpretación.²¹

Rimmon-Kenan tomó el término *acceso* de Frederic Jamenson y Wolfgang Iser. Jamenson lo usa en la historiografía para argumentar en contra del desmantelamiento de la realidad.²² Rimmon-Kenan toma de Jamenson el término “narrativización”, que ella

interpreta como organización en una narrativa, aunque no en el sentido que ella define el término narración, como acto o proceso de decir. Pero tanto para Jameson como para esta crítica “la narrativización” es el único modo de acceso a lo que de otra forma sería inaccesible. Por su parte, aunque la postura de Iser es antirrepresentacional,²³ a la autora le interesa el énfasis en el modo de acceso que este autor desarrolla: como la afirmación de algún contacto entre el Yo y la realidad (21).

De modo que la teoría del acceso propuesta por la autora se basa en la aceptación de que hay “algún contacto” entre el Yo y la realidad, cualquiera que ésta sea. En este sentido representar significa acceder al mundo. La obra narrativa es una forma de acceder al mundo de una subjetividad activa. En el acto de la representación esa subjetividad se problematiza a sí misma al representar su conciencia y su ideología.

Acceso no es pues una relación mimética entre palabras y cosas. La relación entre las palabras y las cosas sucede por sustitución. Es posible acceder indirectamente a la realidad representándola mediante los diferentes sistemas de significación e interpretándola a través de los diferentes procesos de significación. En este sentido, la teoría de Rimmon-Kenan recuerda las ideologías de Althusser y Foucault, y demanda una construcción ideológica.

De otra parte, la narración en tanto un modo de representación del Yo y del mundo es el principal modo de *acceso* en la literatura por dos razones: porque ofrece accesos indirectos a un mundo y porque está abierta constantemente a la mirada y a la revisión. De tal modo la narración desestabiliza la representación de la subjetividad. La narración ofrece una mirada a los conceptos que están en consideración, pero no los usa como conceptos estables o productos terminados. Contrariamente, los escenifica; en ello

radica el dinamismo de la subjetividad en la narrativa, en la mirada que la narrativa ofrece de los conceptos, siempre como un proceso abierto a la ojeada.²⁴

Del mismo modo, el acto de narración no representa el mundo directamente. Este representa modos de representación, posibilidades de duda y creencia en los mundos que los personajes habitan. Estos modos de representación pueden ser filtrados por diferentes voces o narradores que Bakhtin llamó polifonía o heteroglosa (*The Dialogic Imagination*). De tal modo, a diferencia de la teoría de la ideologías que concibe la narración como un poner en consideración la interacción entre prácticas discursivas, la narración es para Rimmon-Kenan un acto de sustitución que ofrece a través de la “narrativización” accesos indirectos a un mundo.

Finalmente, en cuanto al término subjetividad, Rimmon-Kenan explica que el *acceso* opera para la subjetividad como una relación entre sistemas de significación e interpretación. Para su propósito establece una analogía con una tarjeta de crédito: una tarjeta de crédito es operativa al dar al sistema sólo las bases de un número específico a su propietario. El número no expresa la esencia de su propietario. Éste sólo representa al sujeto diferenciándolo de otros sujetos.

Del mismo modo, un acercamiento a través de la narración también otorga al sujeto de la narración acceso a operar en el constructo ideológico, a pesar de éste, en el cual él está sujeto y del cual es sujeto también. Como Bakhtin y otros lo han demostrado, hay varios discursos en un tiempo dado, una forma de libertad, si bien limitada, y una habilidad para seleccionar un discurso específico en el cual el narrador toma una posición. Además hay muchas formas de posicionarse el Yo en la narración. Bakhtin otorga al narrador un discurso persuasivo, que se logra entrelazando otras voces con la

propia voz (*The Dialogic Imagination* 342-346). La palabra propia no es libre ideológicamente, pero permite jugar con las fronteras y espontáneamente crear variantes estilísticas.

En suma, siguiendo el pensamiento de la autora en mención, es posible definir la representación en la narrativa como modos de acceso de/a la subjetividad, y la obra narrativa como modos de representación de la subjetividad. Ésta es escenificada en la narración de forma indirecta por los diferentes narradores y categorías de la narración (sin perder de vista que detrás de la narración se encuentra el escritor). En este contexto de la ficción la narración es un modo de sustitución abierto constantemente a la crítica y a la revisión. Esta revisión crítica es también el modo en que los narradores acceden al mundo de la narración.

Como puede advertirse, el pensamiento de Rimmon-Kenan no solamente ofrece una aguda salida al desmantelamiento de la díada representación/subjetividad hecho por la deconstrucción; además supera la posición de la narratología tradicional.²⁵ Para Rimmon-Kenan la jerarquía de niveles y las relaciones laterales son medios de las voces para subvertir la autoridad del texto; de hecho no podría haber niveles narrativos ni relaciones laterales sin la proliferación de diferentes versiones; pues es frecuente que los narradores comprendan los eventos de maneras diferentes y no congruentes.²⁶ Cada voz tiene un cierto grado de libertad en relación a los eventos que narra, y la ideología de la novela no puede totalizar ni unificar todas las diferentes posiciones.²⁷

Por el interés de la novela corta en examinar la subjetividad con eje en el personaje, y en crear un complejo temático centrado en el significado más que en la acción, la narración da acceso a las diversas posiciones de la subjetividad de forma

condensada y focalizada. Por ser representada en la narración de manera dinámica y siempre indirecta y no congruente, la subjetividad problematiza el sustrato pedagógico de la novela corta, por lo cual éste se torna paradójico y la ideología de la novela corta tampoco puede totalizar ni unificar todas las diferentes posiciones que lo constituyen. De allí que también el conocimiento de lo que tal sustrato provee es dinámico y divergente, aunque parezca que prima un solo punto de vista y una única voz, la del personaje. En otros términos, el sustrato pedagógico de la novela corta no funciona de manera mimética como aún lo interpretan algunos críticos, del modo que se tratará en el capítulo tercero y cuarto al presentar las opiniones críticas de *El acoso* y *Memoria de mis putas tristes*, respectivamente. Por el contrario, el sustrato pedagógico manifiesta diferentes grados de subversión y en tal sentido está abierto a la duda y a la discusión. Tales grados de subversión están dados para cada novela corta de modo único, merced a los procedimientos narrativos.

Del mismo modo, la relación entre la subjetividad del personaje y la del autor tampoco funciona de manera mimética. El acceso opera en la intersubjetividad como una relación entre sistemas de significación e interpretación. Y tanto para el lector como para el autor existe un mundo que precede a la representación narrativa y un Yo presente a sí mismo, con sus modos de significación e interpretación. Ese mundo representa la zona de contacto del escritor y la del lector que se propone alcanzar la novela corta, merced a los procedimientos narrativos que he explicado en la primera parte de este capítulo.

En suma, la narración es un modo de acceso circular e indirecto del Yo a la esfera socio-cultural y viceversa. Este modo de acceso se da en la relación entre diferentes procesos de significación y de interpretación. De tal modo, si se logra mediante la novela

corta algún contacto entre el Yo y la realidad, cualquiera que ésta sea, este contacto no sucede de manera directa o mimética. En tal sentido el sustrato pedagógico es siempre problemático para el lector.

Siguiendo esta línea de reflexión, en el capítulo tercero y cuarto me propongo explorar desde la perspectiva de la novela corta la manera como Alejo Carpentier y García Márquez representan respectivamente en *El acoso* y en *Memoria de mis putas tristes* el problemático estatus de la subjetividad a la vez que lo examinan. Tal exploración se basa en la interacción dinámica entre autor-obra-lector, aunque no necesariamente siguiendo ese orden y privilegiando la obra como el eje del examen. En otras palabras, este estudio se propone analizar la manera específica cómo estos escritores representan en su respectiva novela corta sus dudas y convicciones en un programa poético, y las dudas y convicciones en los autores y su programa poético que la opinión crítica ha expresado al leer tales obras desde la perspectiva de la novela. El marco de este estudio abarca casi medio siglo de reflexión de la literatura latinoamericana: el que va desde la fecha de la publicación de *El acoso* (1956) hasta la publicación de *Memoria* (2004).

Notas

¹ La unidad del efecto de impresión fue planteado por Edgar Allan Poe en “The Poetic Principle,” Thompson 71-94. Esta obra fue traducida por Charles Baudelaire en 1859. Basado en los principios propuestos por Poe para la poesía y por extensión para el cuento, Baudelaire define lo esencial a la nouvelle francesa del siglo XIX en términos

de su efecto de lectura. Tal efecto de lectura se basa en la condensación narrativa que Baudelaire compara con el efecto distendido de la novela.

² Sobre las formas de la totalidad narrativa que propone Sheldon Sacks, consúltese a Mary Doyle Springer, “Upon Rereading ‘Fiction and the Shape of Belief,’” *Critical Inquiry* 6:2 (1979): 221-229.

³ E. A. Poe fue el primero en usar el término intensidad para referirse al efecto estético de la poesía y el cuento, que por su brevedad crean un efecto de unidad condensada. De acuerdo con Poe, esta unidad de la impresión se mantiene sólo en las obras cuya lectura toma alrededor de una hora. Este efecto resulta en el lector de leer la obra de una sola vez, sin interrupciones (“The Poetic Principle” 75).

⁴ Al diferenciar la palabra extensión de expansión se supera la confusión que pueda presentar el primer término que se refiere al número de páginas. La expansión es un efecto de la novela corta que envuelve al lector en un mundo de una larga trayectoria de vida, sin desarrollar las diferentes facetas de la experiencia del personaje.

⁵ Poe diferencia entre novela y las formas breves: “Dada su longitud, la novela ordinaria es objetable por las razones ya señaladas en sustancia. Como no puede ser leída de una sola vez, se ve privada de la inmensa fuerza que se deriva de la totalidad. Los sucesos del mundo exterior que intervienen en las pausas de la lectura, modifican, anulan o contrarrestan en mayor o menor grado la impresión del libro. Basta con interrumpir la lectura para destruir la auténtica unidad” (E. A. Poe, “The Poetic Principle” 78-9).

⁶ Resulta muy útil para el estudio de la novela corta moderna la aclaración que sobre este término en las diferentes lenguas realiza Gerald Gillespie. El autor presenta una clasificación de la terminología al uso y su correspondencia en algunas lenguas

germánicas. Ésta resulta apropiada para aclarar las denominaciones de la novela corta y advertir la falta de equivalencia entre tales términos en los siglos de su formación y deslindamiento. En la actualidad, el término novela corta corresponde respectivamente a los vocablos *novelette* en inglés, *novella* en italiano, *nouvelle* en francés y *novelle* en alemán. Gerald Gillespie, "Novella, Nouvelle, Novelle, Short Novel?," *Neophilologus* 51 (1967): 117-27.

⁷ Aunque la intensidad resulta de desarrollar un tema en profundidad, como se especificará más adelante, en este estudio el concepto de intensidad es también resultado del acierto en el uso de los procedimientos narrativos sobre un material temático. El efecto de intensidad tiene como propósito último interesar al lector en la lectura, a tal punto que no abandone la obra hasta haber llegado al punto final.

⁸ La noción de intensidad que me he propuesto desarrollar como una de las principales característica que define la novela corta no se limita a lo que Amorós y Baquero entienden por tal noción, aunque incluye esa acepción. El término que yo he adoptado en este trabajo tiene sus bases en Poe y ha sido más ampliamente estudiado por Leibowitz. Luego siguiendo a estos últimos autores, la intensidad se centra en cómo producir el efecto de impresión que domina en la narración y que se realiza en el acto de lectura, como ha quedado consignado en páginas anteriores.

⁹ He optado por usar la terminología binaria propuesta por Gerard Genette, *Narrative Discourse Revisited*. Trans. Jane E. Lewin (New York: Cornell University, 1988). Usaré, entonces, los términos historia y narración (en inglés, *story* y *discourse*; en francés, *histoire* y *récit*). La historia es el qué de la narración y está conformada por una serie de eventos narrados, reconstruidos por el lector en orden cronológico durante el

proceso de lectura; la narración es el cómo de la historia, que siempre es una subversión de la historia. Luego la narración es el proceso intratextual, dispuesto por el escritor con un propósito particular. Ésta organiza el qué según una serie de procedimientos narrativos usados para producir, en el caso de la novela corta, el efecto de intensidad y expansión.

¹⁰ Para una mayor información sobre el tema, consúltese a Gerard Genette, *Discours du Recit* (1972), trasladado al inglés como *Narrative Discourse Revisited*.

¹¹ El narrador puede presentar el episodio en detalle (escena) o hacer un resumen del mismo, con lo cual el ritmo se acelera porque se pasa con mayor frecuencia de un evento a otro.

¹² Analepsis y prolepsis catalogan en la terminología de Genette como anacronismos porque son desviaciones del orden cronológico de la historia (*Narrative Discourse Revisited*).

¹³ *El hombre sin atributos* de Robert Musil, *Ulysses* de James Joyce, *Metamorfosis*, de Franz Kafka, *Tristán Shandy* de Laurence Sterne, entre otras obras, constan de procedimientos narrativos complejos.

¹⁴ Me refiero al término historia en el sentido que lo usó Aristóteles, es decir, como logos. Para una introducción de la teoría sobre el lector, consúltese a Jane P., Tompkins, ed. *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism* (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1980).

¹⁵ No puede ignorarse que con la comercialización de la escritura, las editoriales tienen control sobre el mercadeo del libro. Éste se vende como un producto de consumo para un cliente potencial que sea masivo; cliente que se guía por ciertos condicionamientos

culturales, de los cuales no se tratarán en este trabajo por desbordar los límites de mi objetivo. Lo que intento subrayar con esta observación es que las expectativas del público lector están condicionadas por los factores de producción, distribución y de consumo del libro; este proceso sucede dentro de un marco más amplio: el de los productos culturales.

¹⁶ Téngase en cuenta que fue común en los prólogos de las obras renacentistas exhortar al lector a participar en el diálogo con la obra, y que el tema del lector es el creador de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*.

¹⁷ Para una revisión de la terminología usada por Rimmon-Kenan, Consúltense a Eduardo Cadava, Meter Conor, and Jean-Luc Nancy, *Who comes alter the subject?* (New York: Routledge, 1991).

¹⁸ Aceptar una relación entre las palabras y las cosas ha llevado a la creación de conceptos tales como correspondencia, similitud, verosimilitud (Rimmon 2). El negar tal relación ha llevado a su desmantelamiento. De acuerdo con el primer punto de vista, la lengua y la literatura pueden reflejar, convenir, referirse, o adecuarse a la realidad; es decir, permitir una relación entre las categorías denominadas respectivamente la realidad y el Yo. Pero si se acepta el segundo punto de vista, la relación entre la realidad y el Yo no es alcanzada a través de la lengua y la literatura.

¹⁹ Desde la perspectiva de Althusser, las prácticas discursivas son constructos ideológicos, y la palabra ideología designa "... not the system o the real relations which govern the existence of individuals, but the imaginary relation of those individual to the real relations in which they 'live'" (Althusser 165 en Rimmon-Kenan, "Narration,

Representation, Subjectivity.” *A Glance beyond Doubt* (Columbus: Ohio State University Press: Columbus, 1996 7-29) 16.

²⁰ *La presencia* es la piedra angular de lo que se ha llamado *logocentrismo*. Los teóricos que conciben la realidad como preexistente al lenguaje también ven el Yo como resistiendo la duda radical, mientras los mismos teóricos que cuestionan la existencia de la realidad fuera del discurso, también desmantelan la autonomía de lo individual (Rimmon’Kenan, “Narration, Representation, Subjectivity” 3).

²¹ Rimmon Kenan explica el término acceso por analogía con una tarjeta de crédito. Ésta representa una promesa de dinero y está inscrita dentro de las convenciones institucionalizadas. El dinero es el sistema de signos, una representación, y la tarjeta de crédito es una representación de esta representación. Luego, la forma operativa se realiza entre dos sistemas de signos. El dinero no representa directamente el objeto para ser comprado. El valor es medido con relación a otros valores. Los sistemas dan acceso a cosas en el mundo basados en un acto de substitución que otra vez envuelve una convención gobernada por la verdad o por la fe (“Narration, Representation, Subjectivity” 20).

²² A propósito de la relación entre el Yo y la realidad, Frederic Jamenson afirma que: What Althusser’s own insistence on history as an absent cause makes clear, but what is missing from the formula as it is canonically worded, is that he does not at all draw the fashion-able conclusion that because history is a text, the “referent” does not exist. We would therefore propose the following revised formulation: that history is not a narrative, master or otherwise, but that, as an absent cause, it is inaccessible to us except in textual form, and that approach to it and to the Real itself necessarily passes through its prior

textualization, its narrativization in the political unconscious” Frederic Jamenson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca: Cornell University Press, 1980) 35.

²³ La representación es una forma de la apariencia y cada apariencia “... is a faked mode of access to what cannot become present... [and] staging prevents the inaccessible or being occupied... It does give form to the inaccessible but it preserves the status of the latter by revealing itself as a simulacrum” Wolfgang Iser, *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993) 300-01. Rimmon-Kenan no comparte esta idea de la simulación expresada por Iser.

²⁴ Para Rimmon-Kenan, las diferentes representaciones son un proceso no un resultado. En tanto proceso la representación de la subjetividad se desestabiliza a ella misma y abre el camino de estas dos categorías a una rehabilitación modificada y cualificada. Por tal razón es que la narrativa es una manera valiosa de acceso al conocimiento.

²⁵ Para la narratología tradicional la diferencia de punto de vista del narrador radica en que éste se encuentre dentro o fuera de los eventos. Si el narrador esta fuera de los hechos narrados crea una cierta distancia; incluso cuando el narrador es parte de los eventos narrados; si es su protagonista, la completa inconciencia es impedida por la división en jerarquías entre el protagonista y el narrador.

²⁶ En la aceptación de las diferentes voces, posiciones y marcas estilísticas de la narración se advierte claramente la postura Rimmon-Kenan sobre la representación y la subjetividad.

²⁷ De acuerdo con la teoría de las ideologías desarrollada por Althusser, por ser una construcción ideológica, la representación se vuelve re-representación, lo cual significa

que está presente otra vez y otra vez; es decir, la ideología es siempre repetida, siempre re-presentada, siempre conocida de antemano por los discursos previos, por las imágenes y los mitos. La ideología entonces re-presenta no lo real, tampoco un reflejo distorsionado de la realidad, sino lo obvio. Así, dentro de este marco conceptual la subjetividad no está en relación inmediata con una experiencia de un sí mismo y los otros, y es definida como un tipo de representación lingüística y discursivamente construida por la ideología (Rimmon-Kenan, "Narration, Representation, Subjectivity" 16).

III

Representación y subjetividad en *El acoso*

En *El acoso* (1956), del escritor cubano-suizo Alejo Carpentier se cuenta la historia de un hombre acosado por sus perseguidores. La historia se basa en cuatro eventos: el hombre acosado entra al teatro cuando el concierto en el que se interpreta la Sinfonía Heroica, del compositor romántico Alemán Ludwig van Beethoven, está a punto de empezar, paga con un billete al taquillero sin esperar el cambio, se queda sentado en la sala durante el concierto para escabullirse de sus perseguidores – mientras el taquillero abandona el teatro en busca de la prostituta Estrella y pretende usar tal billete para pagar por sus favores sexuales. Al final del concierto, el acosado es liquidado por sus verdugos al prenderse las luces del teatro –el taquillero retorna al teatro, frustrado por el rechazo de la prostituta y acusa al muerto de haber pagado el boleto con un billete falso.

En *El acoso* se examina a través del tema del arte y del artista el programa poético que Carpentier abanderó durante los años 60, programa en el que la indagación por la autonomía literaria y la modernidad, fueron las preocupaciones recurrentes de los escritores hispanoamericanos. Con esta novela el escritor cubano-suizo comenzó su reflexión crítica sobre la modernidad en Hispanoamérica a través del tópico de la ciudad. Sin embargo, la crítica que se desarrolló a partir de la segunda mitad del siglo XX, y en particular la crítica del Boom, leyó esta obra desde la perspectiva de la novela total. El resultado fue que aunque esta novela corta fue motivo de diversas interpretaciones, fue señalada como una novela menor y fallida del escritor. Los diferentes puntos de vista que representan al sujeto en la narración fueron interpretados como inconsistencias en el

programa poético de Carpentier, y como puntos de vista contradictorios de la ideología pro-revolucionaria del escritor y de la mentalidad del Boom.

El objetivo último en este capítulo es mostrar que desde el marco de la novela corta en *El acoso* hay un propósito seminal: representar los móviles que pueden llevar al escritor al fracaso en la búsqueda de la expresión americana de la modernidad. O, en otras palabras, indagar sobre el camino que lleva a la traición del arte latinoamericano. En esta novela se representa una subjetividad fragmentada y deificada, en su imposibilidad de integración.

El presente capítulo está dividido en cuatro partes: en la primera parte presento un bosquejo de las circunstancias sociales y culturales que apoyaron la mentalidad del Boom para ofrecer el contexto general en el que Carpentier fue una figura fundadora de la retórica de la modernidad; en la segunda trato de la presencia de Alejo Carpentier en la narrativa del Boom y del efecto de impresión de *El acoso* en la mentalidad del Boom, para mostrar que el estudio de sus significados desde la perspectiva de la novela total influyó en el menosprecio del valor ético y artístico de esta novela corta. En la tercera parte presento la reseña de la crítica contemporánea más destaca de *El acoso* para mostrar que una lectura avisada de los significados que no considere su interpretación desde la perspectiva de la novela corta, no provee elementos de juicio suficientes para catalogar el valor de *El acoso* en la formación del canon de la novela corta moderna. En el cuarto apartado exploro *El Acoso* como la novela corta canónica de la modernidad en Hispanoamérica y la manera como en esta novela se representa y se examina la subjetividad en la narración dentro del marco de la novela corta.

Bosquejo de las circunstancias sociales y culturales que determinaron la mentalidad del Boom

El Boom fue resultado de la confluencia de numerosas instituciones, individuos y circunstancias. Se llamó Boom a la más grande atención puesta en los novelistas hispanoamericanos y su éxito internacional en los años 60, que afectó tanto a los escritores como a los lectores. Éste representó el reconocimiento internacional durante los 60 de la calidad de la ficción hispanoamericana (Pope, 230). Por primera vez los escritores hispanoamericanos gozaron del privilegio de dedicarse de tiempo completo a escribir (Williams, *The Modern Latin-American Novel* 32).

Entre los factores socio-culturales más relevantes, que conformaron el marco en el que se desarrolló la literatura del Boom, cabe destacar el crecimiento de las ciudades, paralelamente al ascenso de una clase media y al incremento de la comunicación entre los países hispanoamericanos con Europa y los Estados Unidos. Un hecho destacado que contribuyó al cambio económico y social de Hispanoamérica fue la Revolución Cubana en 1959.¹ Este suceso histórico reunió a los escritores y focalizó su atención en el mundo, y promovió el interés del mundo en Hispanoamérica. Como respuesta a la Revolución Cubana, el continente hispanoamericano fue movilizado por la elección de John F. Kennedy como presidente de los EEUU en 1960 y la consecuente creación de la Alianza para el Progreso² (Pope 226).

La industrialización de la literatura hispanoamericana a través de las compañías multinacionales hacia el final de los 60 y el hecho de que la mayoría de los escritores del Boom vivía en Europa, coincidió con el interés de muchos editores internacionales en la búsqueda del nuevo producto. Entre los más destacados sucesos que promovieron la

divulgación de la literatura hispanoamericana dentro y fuera del continente se cuentan –para Raymond Williams: Harper & Row Editores en EE. UU.; la editorial Seix Barral y la agente española Carmen Balcells; el incremento del americanismo internacional como una disciplina académica; la publicación del magazín *Mundo Nuevo*, en París; la aparición del gran traductor Gregory Rabbasa y el mercado creciente del libro (55).

Se considera que el Boom terminó hacia 1971 con el caso Padilla,³ cuando el escritor cubano Heberto Padilla fue forzado a aceptar en público que su punto de vista era decadente y desviado. La reacción sobre lo que se consideró un atentado contra la libertad intelectual acabó con la afinidad que algunos intelectuales tenían con la revolución.⁴ Después de este periodo, los críticos continuaron publicando importantes y útiles estudios. Los escritores fueron clasificados por su fecha de nacimiento. Los novelistas jóvenes y viejos jugaron un rol participativo en la crisis de la revolución cubana. No obstante y de acuerdo con Pope, sólo pocos novelistas se identificaron con el Boom;⁵ los demás dedicaron más atención a seguir los cambios rápidos o siguieron el influjo del surrealismo, el feminismo u otros proyectos⁶ (227).

Es de advertir que el Boom movió a los escritores a buscar y experimentar con nuevas técnicas narrativas. Y en el hallazgo de tal búsqueda Carpentier fue el pionero. En efecto, *El acoso* muestra una compleja experimentación narrativa, que jugó un doble rol en la interpretación de la subjetividad. Como analizaré en el segundo apartado de este capítulo, si bien el Boom promovía el desarrollo de un tipo de lector avisado, la crítica no comprendió en esta novela corta el complejo rol de la narración en la representación de la subjetividad.

En efecto, el personaje se hizo más complejo, y la cronología se volvió intrincada, con lo cual se le exigió al lector un rol participativo en el desciframiento del texto y ajustarse a los mecanismos del narrador; la influencia del cubismo influyó en la organización de los de diferentes puntos de vista, que hizo el tiempo y el progreso lineal cuestionables y la estructura narrativa más compleja (Pope 231-232).

Donald Shaw agrega otras características que subrayan la búsqueda de la complejidad en la representación de la subjetividad narrativa durante el Boom: la tendencia a reemplazar la estructura lineal, ordenada y lógica de la novela tradicional por otra estructura basada en la evolución espiritual del protagonista o con estructuras experimentales que reflejan la pluralidad de lo real: tendencia a reemplazar el narrador omnisciente en tercera persona por narradores múltiples o ambiguos y mayor empleo de elementos simbólicos (*The Post-Boom* 4).

Otro rasgo fundamental que apoya el interés de los escritores del Boom en la representación de la subjetividad narrativamente fue la constante pregunta sobre la realidad y la labor del escritor en la esfera social y cultural. De modo que la búsqueda de una identidad cultural fue la clave de la nueva literatura hispanoamericana. Para expresar esos nuevos intereses, nuevas estrategias narrativas debían ser desarrolladas. Originalmente los movimientos vanguardistas, estrictamente definidos, usaron técnicas innovadoras fuertemente ligadas a un mensaje político antielitista, progresivo, anárquico. En las novelas de los años 60 esta ideología creció paralelamente a la creencia en la Historia y en la realidad (Shaw 68).

Es en este contexto, y desde el punto de vista del efecto de impresión, que el protagonismo de *El acoso* se hizo evidente, merced al efecto polémico que causó en la

crítica. De hecho, como se verá en el último apartado de este capítulo, Carpentier escribió esta novela corta para un lector avisado, interesado en los asuntos de la función del arte y el rol del artista en la sociedad. De tal modo esta novela corta examina anticipadamente en el marco de la brevedad los temas de interés que promovió el Boom.

Por el examen condensado y focalizado que se hace de la subjetividad; por la marcada y evidente implicación de los rasgos autobiográficos del escritor; por su carácter crítico anticipatorio de las contradicciones de la modernidad; por centrarse en la reflexión más que en acciones; por representar narrativamente el problemático estatus de la subjetividad a través del personaje y sus dobles, por las técnicas innovadoras para representar la subjetividad problematizada, así como por su capacidad para crear el efecto de impresión en el plano de la sociedad y la cultura, *El acoso* se perfila como el canon de la novela corta moderna. Sin embargo, se criticó su compleja experimentación narrativa de difícil lectura y, en consecuencia, el elitismo que promueve Carpentier en una obra que se consideraba llevaba al fracaso los presupuestos socio-culturales de este periodo, cuyo objetivo era alcanzar e influir en el espacio sociocultural del lector. En otras palabras, se buscaba que la narrativa cumpliera una función educativa de la sociedad, propósito que *El acoso* cumplió ampliamente incitando al debate sobre las dudas y paradojas de su propia representación, y retando al lector a interactuar con los sistemas de significación e interpretación que el Boom estaba promoviendo.

En suma, los escritores del Boom tendieron a ver que la literatura opera contra el *statu quo* y tiene un efecto social (Shaw 68), pero en esa necesidad de integración siguieron con la idea de que la literatura, la sociedad y la cultura estaban vinculadas por el principio de verosimilitud. También llama la atención que en una década en la que se

tuvo la convicción de que la literatura tendría un efecto purificador en la sociedad, la novela corta, a cuya forma narrativa subyace un propósito pedagógico, haya sido opacada por la novela total, y que se haya dado prioridad a la novela y el cuento.⁷

Estéticamente, el cambio de una novela nativista a una novela más universal fue el objetivo del Boom. Por eso se da énfasis a la novela total. Pues hubo una reiterativa actitud crítica hacia la tradición literaria que representaba la novela nativista y la novela de la tierra, sin abandonar la indagación sobre lo específico-americano en relación con lo que se consideraba universal.

Ésta búsqueda se llevó a cabo merced a la exploración experimental de los modelos literarios asociados con el vanguardismo europeo en conjunción con la literatura realista y la indagación de los contextos específicamente hispanoamericanos (Ocasio, *Literature* 109). En esta labor participaron los novelistas, los críticos y los lectores. En efecto, los escritores del Boom desplegaron un interés por la sociedad, aún en la complejidad de las estructuras políticas y sociales. Se mostraron además preocupados por el perfeccionamiento técnico de sus medios expresivos, por la renovación de las estructuras narrativas. La literatura se tornó un objetivo ideológico de gran importancia.

El realismo mágico de *Cien años de Soledad* que siguió a la formulación estética de lo real-maravilloso, propuesta por Carpentier en *El reino de este mundo* (1949), ofreció una respuesta satisfactoria para los escritores, los intelectuales y los lectores. De tal modo, el realismo mágico posicionó a Gabriel García Márquez como el principal realizador de las búsquedas del Boom y “dio cohesión al movimiento literario mejor

divulgado y vendido como un acercamiento pan-americano de demanda internacional” (Ocasio109).

Presencia de Alejo Carpentier en la narrativa del Boom

La idea de una novela total fue el principal postulado estético del Boom. Se buscaba que ésta desarrollara una amplia mirada sobre la sociedad y la cultura. La novela debía expresar un mundo construido y distanciado completamente de su creador. Esta fue, en efecto la búsqueda de la novela del Boom que tuvo la ilusión de hacer una literatura universal.

Según Barbara Webb, Carpentier reta la imposición de la unidad de las culturas dominantes e intenta redefinir la universalidad de Occidente en términos de una perspectiva global. Esta perspectiva totalizadora se basa en la comprensión y la aceptación de que existe una compleja semejanza entre las culturas. De tal manera, la Historia puede ser preconcebida como una historia futura para ser hecha (7).

Si bien, Webb acierta en la observación sobre la integración cultural de Hispanoamérica en la Historia de Occidente a través de la conjunción de los mitos americanos y occidentales, y en la necesidad que tiene Carpentier de reintegrarse él mismo en el contexto americano, no advirtió que lo que ella llama “el folklor” (4) y la Historia no fueron para Carpentier asuntos fácilmente reconciliables. El intento de integración resulta en sus obras posteriores a *El reino de este mundo* un asunto conflictivo; este intento de integración deviene fracaso del personaje en su propósito de integrarse en el espacio-tiempo real-maravilloso en *Los pasos perdidos*, o en el intento

de integrar los contextos de la cultura occidental a los de la cultura hispanoamericana como sucede en *El acoso*.

De modo que el encuentro con lo real-maravilloso como el elemento distintivo de Hispanoamérica, capaz de totalizar la cultura del continente mestizo se torna problemático en *Los pasos perdidos* (1953) y desaparece en *El acoso*. En esta novela corta, que por las condiciones de su brevedad era inadecuada para expresar la voluptuosidad cultural del continente mestizo, Carpentier da lugar a la revisión de dos asuntos relacionados con la modernidad: el mito del heroísmo romántico que sustentó la independencia de las naciones hispanoamericanas y la función del arte y del artista en la sociedad moderna. De modo que Carpentier comienza una revisión acerca de la posibilidad de una literatura hispanoamericana encarando el dilema del doble espacio ficcional: uno amoblado, dado por la tradición europea, y otro reelaborado por los escritores hispanoamericanos. Esta revisión crítica que es, en última instancia, una revisión de la modernidad hispanoamericana, se realiza mediante el tópico de la ciudad. Estos temas preocuparon constantemente a Carpentier en su esfuerzo por hacer de Hispanoamérica parte de la herencia cultural de Occidente desde la independencia de las naciones hispanoamericanas.

La obra narrativa de Carpentier enfrenta el asunto de lo regional y lo universal.⁸ En *El acoso* esta dificultad de conciliación entre de dos culturas se transforma más abiertamente en actitud reflexiva. En efecto, para Carpentier la novela es un medio de conocimiento y de investigación que no sólo procura expresar una época, sino también interpretarla. Sobre el objetivo de la novela dice:

La novela refleja los siglos XVI, XVII, XVIII, los pinta, haciendo al mismo tiempo el oficio del sociólogo y del historiador. Nos cuenta el acontecer social de una época. Proust canta el réquiem de toda la burguesía francesa. Su obra es el Apocalipsis de toda una casta que dominó durante 150 años.... Trazó un mundo y lo hizo morir en forma de acto sacramental. Ha hecho una de las obras más revolucionarias que pueda uno concebir. (López 117)

La novela que concibe Carpentier además de ser equivalente en cierto grado a la novela total, en la medida en que habla de la creación de un mundo autónomo y cerrado en sí mismo, es una herramienta de reflexión crítica y de investigación, y por lo tanto un modo de conocimiento del hombre en su relación con los contextos.⁹ Por esta consideración epistemológica que él pone en práctica en sus novelas, recibió duras críticas.

Para mencionar solamente un ejemplo de la perspectiva crítica que influyó en la visión que de este escritor se tuvo en los años 70, traigo a colación la de Luis Harss y Barbara Doman, quienes afirman:

In the deficiencies of Carpentier's works we recognize de old dilemma of the man torn between the needs of his art and his immediate demands of his society.... In our conversation he points proudly to the fact that his Press has published the unprecedented number of twenty millions volumes in 1964 and was planning twenty seven million more for 1965... We had the distinct impression that he was a man with a historic role clearly cut out for him... 'Cuba is not an insolate phenomenon', he said 'The revolution is a jealous mistress. (67)

Es de advertir que esta actitud reflexiva se va a revelar abiertamente en *El acoso*, como se tratará en el último apartado de este capítulo. En esta novela corta hay un total distanciamiento de lo real-maravilloso americano y una abierta actitud crítica hacia la modernidad en Hispanoamérica. Al respecto, Williams agrega:

In *El acoso* the reader finds Carpentier the modernist experimenting with narrative technique as he had in no other work. Unlike Carpentier's previous text, however, the novella contains none of the fantastic elements associated with magic realism or oral cultures. The main theme of *El acoso* is the artist in contemporary society. (*The Modern* 32)

Sin embargo, Carpentier continuó divulgando en sus declaraciones las ideas sobre la responsabilidad de los escritores en la sociedad y los propósitos del arte como medio de instaurar la cultura hispanoamericana en el contexto mundial. Aunque *El acoso* había cumplido plenamente con este objetivo, el mismo Carpentier concibió su novela corta como la oveja negra de su ciclo americano.

En efecto, si bien la experimentación técnica en la narrativa corta de Carpentier fue reconocida como uno de sus aportes a las búsquedas estéticas del Boom, la innovación técnica de *El Acoso* fue la excepción. Tanto para la mayor parte de la crítica del Boom como para Carpentier, esta novela corta fue un paréntesis dentro de su producción en Hispanoamérica, como se advierte a propósito de su segunda publicación en el volumen de narraciones cortas titulado *Guerra del Tiempo*.

Efectivamente, Shaw reconoce que Carpentier fue el primero en hacer un llamado por las innovaciones técnicas y por el retorno a un concepto más simple de la ficción (*The Post-Boom* 4). *Guerra del tiempo* (1958) es su contribución a la exploración de la forma

narrativa basada en el concepto del tiempo. El libro se compone de cuatro narraciones cortas, escritas en épocas diferentes.¹⁰ En cada una de estas narraciones Carpentier trata de abordar el tiempo novelesco de una forma particular. En este volumen Carpentier incluyó *El acoso*, para su segunda publicación.¹¹ Me refiero a este volumen por dos razones. La primera, porque al ser incluido en *Guerra del tiempo*, *El acoso* fue interpretada como parte de esta colección. La segunda, porque para Carpentier *El acoso* es un caso aislado dentro de su búsqueda de una expresión americana, o al menos así lo quiso hacer creer en sus declaraciones, y esa misma sensación parece haber sido compartida por algunos críticos del Boom (López 53).

Con su experimentación técnica en *Guerra del tiempo* Carpentier intentó ya un acercamiento a la “temática americana,”¹² principalmente en *Camino de Santiago*.¹³ Excepto en *El acoso*, en todos ellos se advierte la inquietud de hallar una expresión hispanoamericana autónoma integrada a la cultura europea; de hecho los grandes tópicos de su obra fueron variaciones sobre este tema. Como se verá en el apartado cuarto, al analizar desde la perspectiva de la novela corta *El acoso*, esta novela corta desarrolla tal temática pero para examinar los posibles móviles de su desintegración bajo ciertos condicionamientos socio-culturales y fuera del contexto de una élite cultural.

Cuando Carpentier explica el motivo que lo llevó a incluir la reedición de esta novela corta en *Guerra del tiempo*, arguye como única explicación su inconformidad con la presentación de su primera edición (López 53).¹⁴

La unidad de los relatos se basa en la experimentación con el tiempo narrativo. Cada uno desarrolla, según el propio autor, un tratamiento diferente del tiempo: el tiempo circular que regresa al punto de partida espacio-temporal en “Camino de Santiago”; la

inmutabilidad de las constantes humanas frente al dinamismo histórico en “Semejante a la noche”; el retorno sobre los pasos andados hacia el no ser en “Viaje a la semilla”¹⁵ (Márquez, *Lo barroco* 430), o el eterno retorno impulsado por el motivo de la traición y de la venganza en *El acoso*.

Según Carpentier, el planteamiento del tiempo como tema no fue intencional; el escritor reconoce que fue una preocupación formal y no temática lo que lo puso frente al problema del tiempo (Márquez *Lo barroco* 401),¹⁶ en su interés en encontrar la manera adecuada de conducir el relato (López *Entrevistas* 67). Sin embargo, en sus búsquedas experimentales encontró que el asunto del tiempo es mucho más que una técnica narrativa. Por ejemplo, en *El acoso* el tiempo resulta un tópico que permite explorar las fragmentaciones de la subjetividad narrativamente.

Es un hecho que Carpentier estuvo muy comprometido con la labor de desarrollar las técnicas narrativas. Y su experimentación narrativa se llevó a cabo fundamentalmente en *Guerra del tiempo*. Siguiendo esta perspectiva sobre Carpentier como narrador, la crítica subrayó en sus novelas ciertas carencias narrativas tales como: el uso de los personajes como meros pretextos para encaminar ideas, su centrado interés en los contextos, su cargado prosaísmo, las contradicciones entre sus declaraciones y su producción artística, su interés en la técnica narrativa y su descuido en los contenidos narrativos, entre otras. Después de la Revolución Cubana, Carpentier destacó su interés en la sustancia épica de los grandes temas. Pero para él ser novelista no solamente significó una capacidad para desentrañar y fijar los móviles de la sociedad. La novela fue para él fundamentalmente un modo de reflexión crítica, propósito que logra a cabalidad en la novela corta, merced a su dominio técnico de la narración.

En suma, para Carpentier, el novelista que no contribuye a hacer evolucionar la técnica de la narración está condenado al olvido (López 50). A las objeciones de la crítica que lo consideraba como uno de los escritores de mayor virtuosismo formal pero de contenidos lánguidos, responde siempre con cifras que sustentan el vasto nivel de recepción y el extenso público lector de sus obras.¹⁷ Independientemente de los juicios de valor de la crítica del momento, Carpentier no solamente fue uno de los principales promotores de la literatura hispanoamericana en Francia, sino que también consolidó un *set* de expectativas sobre la tradición hispanoamericana en el público lector europeo e hispanoamericano. En 1927 escogió París como lugar de exilio¹⁸ porque “París era en aquel momento el cerebro del mundo” (López 63). Esta ciudad representaba el momento más interesante de la *Nouveau roman*¹⁹ y el ambiente intelectual respondía a sus búsquedas e inquietudes estéticas.

Carpentier aceptó indirectamente la interpretación crítica que en los 60 se hizo de su novela corta, en términos de la desintegración del sujeto, que alejó a los novelistas del Boom de la nueva novela.²⁰ En su lugar, continuó divulgando la necesidad de escribir la gran novela épica que cumpliera con los objetivos de cartografiar la cultura hispanoamericana en el contexto europeo. El “barroco americano”²¹ apoyó su propósito de fijar mediante la escritura lo nuevo-otro para situarlo en el paisaje universal e incorporarlo al lexicón de la cultura europea. De este modo Carpentier cree haber encontrado la manera de universalizar la literatura hispanoamericana. Carpentier era del parecer que incorporando el contexto del mundo americano al contexto de la novela universal se superaría el exotismo de la novela hispanoamericana. De modo que el novelista americano tenía como tarea empezar a nombrar las cosas; situarlas en el paisaje

universal e incorporarlas en la cultura del mundo entero.²² Carpentier integra su estética barroca a su la labor de fijación de Hispanoamérica en el lexicón europeo. En sus declaraciones sobre la manera de incorporar el contexto hispanoamericano en el contexto mundial responde reiterativamente con declaraciones como la siguiente:

Estimo que un escritor es quien puede dar la impresión de la dimensión, el peso, la textura, el color y la utilidad de un objeto [...] Los pasajes siempre más cuidados en mis novelas son descripciones de la naturaleza, conchas, frutas, estado del clima, raíces, árboles, vegetación, en fin todo lo que pueda dar la idea de qué cosa rodea al hombre.... De ahí que la descripción un tanto barroca es, a mi parecer, inseparable de la literatura hispanoamericana contemporánea. (López 90-1).

El acoso examina la posibilidad del fracaso artístico de tal empresa. Pero Carpentier se despreocupó de teorizar sobre la novela corta, en su obsesión de hallar una identidad literaria que distanciara la producción narrativa hispanoamericana de la búsqueda y experimentación de la nueva novela francesa. No obstante, *El acoso*, la oveja negra de su narrativa, se instauró como el canon de la novela corta.

En el contexto de “la descripción un tanto barroca” la novela para Carpentier tiene una labor de fijación. El mundo hispanoamericano posee una naturaleza virgen que debe ser revelada por las realidades nuevas que ésta representa en el contexto europeo. Dicha novedad contiene temas, conflictos, valores que reclaman la presencia del novelista. Curiosamente, Carpentier hace mención de dos figuras destacadas en el ámbito de las letras francesas, Léon-Paul Fargue y a Jean Paul Sastre, para ilustrar su idea de la necesidad de una estética barroca americana. El primero, un poeta y ensayista francés,

opponente del surrealismo y miembro del círculo de los poetas simbolistas, quien se destacó por la atmósfera de detalle que creó en su poesía. El segundo, con su noción de los contextos que implica una relación exhaustiva de los personajes con cuanto les rodea y con todo lo que está en relación pugnaz con ellos. Hay en Carpentier como en Sastre una obsesión por fijar en torno al personaje “el mundo de veinticinco mil cosas que rodean al hombre moderno” con un despliegue de detalles (López 113).

De tal manera la estética barroca que propone y desarrolla Carpentier en su narrativa (y que representa simbólicamente desintegrada en *El acoso*) está vinculada a su interés de la totalidad, como una tarea necesaria del escritor americano para fijar la novedad de Hispanoamérica.

El estilo barroco en la obra de Carpentier ha sido interpretado de maneras variadas. Por ejemplo, Julio Ortega menciona el mundo de los “objetos ideales” en sentido platónico, porque representan los valores trascendentes, aunque vienen más comúnmente en la forma de rasgos arquitectónicos, trabajos de arte, objetos decorativos, entre otros. Esencialmente éstos son material muerto, lo acumulado, la ratificación de la cultura de las generaciones pasadas. Ortega usa términos tales como “inventario de objetos prestigiosos” “prolijidad” “proliferación estática”, entre otros, para referirse a la acumulación de objetos en la narrativa de Carpentier (Müller-Bergh, “En torno al estilo” 205).

Müller-Bergh analiza el propósito de tal acumulación de objetos advertida por Ortega en la obra de Carpentier, y sugiere que el opresivo peso de los objetos, sirve como alegoría de la experiencia de alienación de los personajes: “los objetos no son parte de ningún realismo social en los trabajos de Carpentier; éstos son reliquias de un pasado

congelado en el tiempo, deshumanizado por la virtud de su monumentalidad” (“En torno al estilo” 207). Por su parte, Edmundo Desnoes advierte una especie de necrofilia en la narrativa de Carpentier:

Carpentier es un mago que revive grabados, polvos, ruinas, paisajes profanados. Tiene algo de brujo que pegando sus labios a la boca exangüe de un cadáver, resucita lo que ya había dejado atrás el tiempo.... Los personajes sin embargo están en segundo plano con respecto al paisaje, los edificios, los objetos, los trajes, los acontecimientos históricos. La novela está construida como un gran escenario natural donde las figuras tienen la misma proporción diminuta del hombre en la pintura china. (259-300)

Steve Wakefield sugiere que Carpentier sigue la estética barroca para devolverle la mirada a la medusa.²³ En su estudio sobre la función del barroco en la obra de Carpentier, critica la distinción axiomática que el escritor hace de lo barroco por oposición a lo clásico. Carpentier halla en lo que denomina lo clásico la presencia de los espacios vacíos, sin ornamentación; mientras encuentra lo barroco caracterizado por el horror al vacío, a la superficie desnuda y a la armonía lineal geométrica. A Wakefield le sorprende, entre otros aspectos, que Carpentier defina el barroco por oposición a lo clásico y que, en su lugar, no hubiese expresado una diferenciación entre el barroco y el romanticismo, asuntos tan fundamentales en la poética del escritor. En todo caso, las deficiencias teóricas que encuentra en Carpentier lo llevan a afirmar que el punto de vista superficial que Carpentier muestra tener sobre el barroco llevó al fracaso su poética (10-11).

La relectura de la obra de Carpentier que la crítica del post-Boom ha realizado, ha contribuido considerablemente en la nueva manera de leer su obra y en el reconocimiento de su posición seminal como fundador del carácter autónomo de la literatura hispanoamericana.²⁴ No obstante, en lo relativo a *El Acoso* parece haberse agotado el estudio de sus significados, sin advertir dos asuntos: primero, el gran impacto que esta novela corta tuvo en los años 60; segundo, el lugar primordial que tiene en las letras hispanas, gracias a la anticipada revisión crítica de la modernidad, antes de que esta empresa de explorar narrativamente la identidad hispanoamericana en relación con la Historia fuera advertida como el objetivo de la llamada novela del Boom.

Dos críticos del Post-Boom que han interpretado con agudeza la subjetividad en la narrativa del Boom, y el rol de Carpentier como figura fundadora en el empeño de explorar narrativamente la identidad hispanoamericana en relación con la Historia, son Carlos Alonso y Roberto González Echevarría.

Carlos Alonso explora, dentro de la estructura del mito desarrollada por Levi-Strauss, los significados de tal búsqueda, que pretende fusionar identidad e Historia, para explicar los paradigmas de la narrativa del Boom. Concluye que la esencia de la experiencia de la modernidad en Hispanoamérica, registrada por la narrativa del Boom, ha sido la afirmación de su especificidad.²⁵ La pregunta por la identidad cultural puede interpretarse en sí misma como un mito cultural de fundación en la que Carpentier fue uno de sus oficiantes. A través de este mito sobre la crisis cultural permanente, los intelectuales hispanoamericanos hallaron paradójicamente una narrativa de la identidad cultural. La indagación constante sobre este mito de la definición cultural y su frustrada teleología, dejó su sello impreso en la tradición narrativa de Hispanoamérica. Desde esta

perspectiva, la novela del Boom no fue opuesta a la novela de la tierra. Por el contrario, hay una continuidad entre ambas que sólo empezó a comprenderse a partir de la perspectiva ofrecida por el post-Boom²⁶ (12-15).

La afirmación de una identidad Hispanoamericana que, como lo expresa Alonso, redundó en una colección de formulaciones estereotípicas y convencionales que caracterizaron la poética del Boom, fue liderada por Alejo Carpentier y tuvo como máximo realizador a García Márquez. En tal sentido el escritor cubano-Suizo ha sido considerado por la crítica del Post-Boom como uno de los fundadores de una poética que expresa la literatura hispanoamericana y al mismo tiempo uno de sus precursores y el principal promotor del Boom,²⁷ así como parte integrante de éste con la publicación de *El siglo de las luces* (1962).

Las llamadas contradicciones que constantemente señaló la crítica del Boom para invalidar el liderazgo de Carpentier en el proyecto de fusionar identidad e Historia, fueron estudiadas por Roberto González Echevarría (*Myth and Archive. A Theory of Latin American Narrative*). Este crítico cubano hace una valoración de la obra de Carpentier en el contexto de la literatura universal, en términos de las contradicciones presentes en la obra crítica y narrativa del escritor, y de las transformaciones de su obra narrativa.

Aunque se trata de un agudo estudio, no concuerdo con este crítico cuando habla de contradicciones. En este orden de la discusión, yo prefiero llamar discrepancias, en lugar de contradicciones, a las divergencias vistas en la comparación entre su obra crítica y narrativa. Pues, en principio, y como lo he propuesto en el apartado dos del capítulo segundo al tratar de la representación y la subjetividad, la ideología tanto de la novela

como de la novela corta a pesar de su brevedad, no logra unificar los diferentes niveles narrativos, puntos de vista, estilos y voces, entre otros procedimientos que representan la subjetividad narrativamente. Desde este punto de vista resulta inútil interpretar mediante un principio de equivalencia, las declaraciones de un escritor dadas en entrevistas y discursos en el plano socio-cultural y la manera como el escritor explora sus intereses temáticos y sociales narrativamente. Es evidente que son dos formas diferentes de la representación de la subjetividad, y que la validez de la narrativa deviene de que ésta es una forma de la representación de la subjetividad en su estatus problemático y siempre reflexivo.

De R. González me interesa subrayar su acierto al afirmar que la obsesión de Carpentier por la Historia se vincula con los siglos XVIII y XIX, siglos constantemente presentes en su obra narrativa (28), e integrados en *El acoso*. Con la independencia de las naciones hispanoamericanas, el siglo XVIII fue para Hispanoamérica una continua presencia en un esfuerzo por hacer de éste parte de la herencia cultural. Los trabajos de Carpentier se refieren constantemente a ese segundo nacimiento que es una revisión acerca de la posibilidad de una literatura hispanoamericana. Esta revisión encaró el dilema del doble espacio ficcional: el de la tradición europea y el reelaborado por los escritores hispanoamericanos (28).

En efecto, el dilema de la doble identidad por la pertenencia a una doble cultura, implica un dilema lingüístico y cultural. González E. encuentra que las “contradicciones” de Carpentier son resultado del doble sentimiento de otredad que dice caracterizar a la literatura hispanoamericana: el primero, dado por la lengua, en cuanto ésta es para cualquier escritor un instrumento extraño y paradójico, un código dado con el cual debe

laborar; el segundo, dado por el sentido de pertenencia a un doble espacio cultural: el europeo y el hispanoamericano.²⁸ Esa doble meta-alienación de los escritores hispanoamericanos, cara a cara con la lengua y con la tradición literaria, caracterizó la literatura hispanoamericana del Boom.²⁹ En este contexto es que R. González subraya su gran interés en las obras de Carpentier, ya que según este crítico, conocer la trayectoria de Carpentier es conocer la problemática de la moderna literatura hispanoamericana (29), afirmación que comparto plenamente.

Nacida de la modernidad, la literatura hispanoamericana parece ser condenada al engaño de la novedad para exponer la novedad (R. González 30). En efecto, la novedad es otro de los asuntos que subyace a la poética del Boom. Como lo he expresado reiterativamente, el tema de la novedad e independencia de la literatura hispanoamericana como expresión de la modernidad se revisa en *El acoso* a través del tema del arte y el artista en el contexto de La Habana.

En este contexto de la doble alineación del escritor frente a la lengua y a la tradición cultural, Carpentier, de acento francés, de nacionalidad suiza y habiendo vivido más de veinte años en Francia, no pudo fácilmente satisfacer sus deseos de aceptar su pertenencia cultural al continente mestizo, ni el carácter único e independiente de la nueva literatura hispanoamericana (R. González 30), y en este asunto radican las bases de las divergencias que se examinan en su obra narrativa y, de manera focalizada, en *El acoso*. Divergencias en las que la crítica del Boom hurgó para cuestionar a Carpentier la falta de respuestas coherentes al dilema de la identidad, como si el sustrato pedagógico de la novela corta diera respuestas directas y conclusivas.

R. González encontró que la literatura ha sido el modo de la reflexión crítica en Hispanoamérica, especialmente del mundo post-colonial, y que esta actitud es evidente en los trabajos de Carpentier:

What I mean by critical reflection here is not merely an examination of literature, criticism, sociological reality, or political evolution, but a meditation on the why and the how of such criticism.... Latin American literature makes lack of a body of original, independent critical reflection, but Latin American Literature is in itself a rich source of criticism at the highest levels. (*The voice of the master* 124-5)

En el contexto de esta reflexión destaca a Carpentier entre el grupo de los críticos de la tradición (tanto como Borges, Lezama, Vallejo, Guillén, Neruda, García Márquez, entre los principales), de la que el mismo Carpentier fue uno de sus gestores. No obstante, como lo he tratado en el segundo capítulo de esta disertación, al hablar de la representación de la subjetividad en la narración, la literatura es un modo de reflexión crítica por excelencia, y esta cualidad no es propia de la literatura hispanoamericana; tampoco de la obra de Carpentier en particular.

Es en este contexto que me interesa destacar en el marco de esta disertación, el rol de la novela corta, particularmente de *El acoso*, en el proceso crítico de las búsquedas de Carpentier y de la mentalidad del Boom. Precisamente por la manera particular en que esta forma breve representa la subjetividad, ni Carpentier, ni la crítica pudieron ignorar las paradojas de tal mentalidad.

Un asunto que merece ser subrayado es el empeño de los escritores y la crítica del Boom en hallar una relación mimética entre la subjetividad representada en esta novela

corta y la del escritor. No obstante, la representación de la subjetividad en la narración sucede de forma indirecta y diversa, y, en tanto proceso narrativo, es un error interpretar sus posibles significados de manera congelada; es decir, como un resultado. *El acoso* por las condiciones de su brevedad expone más abiertamente las divergencias de la subjetividad representadas narrativamente con marcados rasgos autobiográficos de Carpentier. En virtud de su bien logrado efecto de impresión, esta novela corta tuvo una amplia y polémica revisión crítica en el periodo del Boom, como mostraré en el apartado tercero de este capítulo.

En síntesis, Alejo Carpentier y García Márquez se consagraron como las figuras destacadas en el empeño de explorar la identidad hispanoamericana en relación con la Historia. No obstante mientras la figura de García Márquez fue celebrada y llenó plenamente las expectativas de la novela del Boom, la figura de Carpentier fue muy cuestionada en Hispanoamérica, tanto por los escritores, como por la crítica. Si bien la estética de lo barroco-americano fue criticada severamente, no sucedió del mismo modo con el concepto de lo real-maravilloso que en 1949 Carpentier expuso y desarrolló en *El reino de este mundo*.³⁰

Carpentier es una figura seminal de la modernidad. Esta época se caracterizó por el cuestionamiento sobre la identidad cultural y la búsqueda del vínculo entre ésta y la producción literaria. Interesados en el hallazgo de una tradición literaria hispanoamericana, Carpentier y, con él, los escritores del Boom concibieron la identidad cultural como un sistema metafórico en el que la sociedad y la geografía estaban vinculadas. El deseo de Carpentier de inaugurar la literatura hispanoamericana fue una empresa épica tan abarcadora, que creyó que solamente podía ser llevada a cabo por la

novela barroca o total. No obstante, esta ideología basada en el vínculo entre lo humano y lo natural comienza a ser inquirida a través del tópico de la ciudad de manera focalizada en *El acoso*. Esta novela corta cumplió un rol fundamental en el proceso del cuestionamiento de tal mentalidad. *El acoso* es la novela corta canónica de Hispanoamérica porque representa narrativamente las paradojas de esta búsqueda que emprendió la novela total, crítica que, inclusive, interroga la identidad de Carpentier como artista, aunque inmersa en un marco mayor y desarrollada a través del tópico de la ciudad, como trataré en el apartado siguiente.

En síntesis, *El Acoso* forma parte del periodo en el cual el escritor cubano-suizo desarrolla en su ficción la indagación sobre el artista en general y el escritor en particular en relación con lo que Carpentier denomino los contextos de la realidad socio-cultural. R. González habla de éste como un tercer momento en la obra de Carpentier, que iniciaría aproximadamente en 1949, con su retorno a Cuba. Éste es, según su opinión, el momento sartriano que incluye *Los pasos perdidos* y *El acoso* “en el que la historia política contemporánea y la alineación del escritor corroen el supuesto vínculo entre el artista y su obra” (*Alejo Carpentier: El peregrino en su patria* 240). Como se advertirá en el análisis del complejo temático y las estrategias narrativas para advertir cómo se representa la subjetividad en la narración, esta afirmación no se sostiene.³¹

En el siguiente apartado trataré sobre la interpretación crítica contemporánea que se hizo de los posibles significados de *El acoso* en torno al tema en mención. Si bien no hay duda de que la crítica contemporánea ha hecho inteligentes interpretaciones del complejo temático de *El acoso*, se encuentra una falta de claridad sobre la manera de relacionar la interpretación de los posibles significados de la obra y la subjetividad de

Carpentier. Como lo he reiterado en este capítulo, aún en la crítica contemporánea, se tiende a establecer un principio de equivalencia entre la subjetividad que se advierte en la narración y la del escritor, como se verá en la parte siguiente.

Opiniones críticas sobre *El Acoso* y efecto de impresión en el lector contemporáneo

A continuación presentaré algunas opiniones de críticos contemporáneos que han hecho una interpretación lúcida sobre la representación narrativa de *El acoso*. Mi propósito es mostrar que una lectura avisada de los significados que no considere la interpretación de *El acoso* desde la perspectiva de la novela corta, no provee elementos de juicio suficientes para catalogar su valor literario como forma narrativa canónica de la novela corta moderna.

La obra de Carpentier influyó a los escritores más jóvenes en dos direcciones: la primera, con su concepto de lo real-maravilloso, cuya expresión de la identidad cultural fue la principal preocupación³² (expresión que caracterizó la narrativa del Boom). La segunda, con el tema de la ciudad, que Carpentier desarrolló a través de La Habana, como símbolo de la paradójica visión de la identidad y la modernidad en Hispanoamérica. Este tema permitió a los escritores más jóvenes, tal es el caso del escritor cubano Severo Sarduy en su novela corta *Gestos* (1963), continuar con la revisión de la modernidad en Hispanoamérica y, en consecuencia, con la desmitificación de la retórica de la identidad (aspecto que desarrolla la narrativa postmoderna).³³

En efecto, en sus indagaciones sobre la identidad cultural, Carpentier comienza en su narrativa el proceso crítico sobre la modernidad en Hispanoamérica con el tema de la ciudad. Este asunto que ya se advierte en *Los pasos perdidos*, se hace más visible en

El acoso. Este tema es también tratado en *El siglo de las luces* (1962), pero por tratarse de una novela, la implicación de la subjetividad de Carpentier no está comprometida en el forjamiento de la subjetividad de un personaje en particular, sino disuelta en la subjetividad de los diferentes personajes, voces y niveles narrativos.³⁴

R. González advierte en *Alejo Carpentier: El peregrino en su patria* que el exilio fue uno de los tópicos más comúnmente usados por los escritores hispanoamericanos para emprender el análisis de la tradición moderna, por su capacidad para esclarecer en el proceso de separación y de retorno lo que significa para el exiliado pertenecer a un lugar.

Dice R. González que la actitud crítica de la tradición moderna comienza a hacerse visible en Carpentier con su retorno a Cuba en 1939: “This dilemma is very visible in a set of articles Carpentier wrote in 1939, upon his return to Cuba after eleven years in France. The articles are suggestively entitled “La Habana vista por un turista cubano.” (128) En efecto, en “La habana vista por un turista cubano” Carpentier descubre lo que antes pasaba inadvertido para él, desde un doble punto de vista: el del turista que lee la ciudad desde la perspectiva de la curiosidad y la novedad, y el del lugareño que nombra lo que le es familiar, según experimenta su sentido de pertenencia:

“Ahora, turista en mi propia tierra, aprendo a considerar La Habana con un respeto ajeno a todo sentimiento íntimo y personal de cariño. Me maravillo ante su multiplicidad, ante la diversidad de gente que la puebla, ante su pintoresquismo de buena ley. *Y por asociación de imágenes me divierto en hallar analogías con rincones de Europa que habían retenido mi atención.* Porque si bien La Habana tiene una fisonomía, un color, una atmósfera inconfundibles, nos ofrece a veces, al doblar una esquina,... desconcertantes evocaciones de las poblaciones

remotas... Cádiz, Almería,... Niza, Valencia, tienen sorprendentes embajadas en nuestra ciudad.... *Confieso que esta vez La Habana me ha revelado cosas que yo no había visto o no había sabido ver hace once años.*” (Conferencias 244-5)

El proceso de lectura de La Habana que Carpentier hace en este artículo responde a su necesidad de reintegrarse en el espacio-tiempo de “acá”. La analogía es el elemento integrador de los referentes del ambiente pintoresco de La Habana a los de la cultura europea, su espacio natal. En esa doble perspectiva que señala su paradójico sentimiento de pertenencia a un espacio-tiempo doble radica el principal dilema de Carpentier, que problematiza en *Los pasos perdidos*³⁵ y que desarrolla en *El acoso* en el tópico de la ciudad, sobre lo cual hablaré más adelante.

De tal modo, el interrogante sobre su propia identidad incluye el dilema de la doble pertenencia cultural. Sus viajes a Cuba y París fueron signos ambivalentes de fuga y de retorno. Tal sentimiento de peregrino-lugareño en sus dos patrias es persistente en sus escritos. Además es sabido que Carpentier nació en Lausana, Suiza, y que en consecuencia, silenció toda su vida su verdadero lugar de origen.

Tal dilema que comienza a hacerse notorio en *Los pasos perdidos*, es evidente en *El acoso*. R. González encuentra que esa tensión que se observa en sus crónicas es una constante en *El acoso*. El crítico cubano también es atrapado por el efecto de realidad que produce la novela corta, cuando advierte que en *El acoso* hay una síntesis polifónica de las búsquedas y contradicciones del artista latinoamericano de los años 50, que forman parte de las marcas auto-referenciales de su autor. En efecto, R. González encuentra una analogía entre la subjetividad fragmentada de la novela y los rasgos biográficos de Carpentier: “[esta novela] opera a partir de los terrores de la autorreferencialidad, la

reificación y fragmentación del ser de los elementos autobiográficos: un personaje estudia música, el otro arquitectura, y el contexto histórico es el contexto de Carpentier” (*Alejo Carpentier: El peregrino en su patria* 50).

Como lo he señalado en el capítulo segundo, es propio de la novela corta que la personalidad del escritor aparezca comprometida en la representación de la subjetividad narrativa. Merced a esta característica que se relaciona con el efecto de impresión, es común que los lectores, aun los más avisados, interpreten el forjamiento de la subjetividad en la ficción como análoga a la del escritor. Como se examinará en el capítulo cuarto, *Memoria* también ha sido leída como una novela con marcados rasgos auto-autorreferenciales. Las menciones directas a Barranquilla han influido en la lectura que se ha hecho de *Memoria* como parte de las memorias del escritor colombiano.

Dos ejemplos de las marcas autobiográficas de Carpentier en *El acoso* son las siguientes:

Ésta reconstruye un contexto histórico-político de la juventud de Carpentier: el periodo de la dictadura de Gerardo Machado y la frustrada revolución de los años 30 en Cuba, asunto en el que Carpentier estuvo implicado políticamente y que lo obligó a abandonar el país. En palabras de Carpentier: “Esta [novela] se desarrolla en la sala de un auditorio de La Habana durante 46 minutos, tiempo que dura la ejecución de la Sinfonía Heroica de Beethoven. Ésta transcurre en un recinto cerrado” (López 48). Para Carpentier fue de sumo interés subrayar las alusiones a ese momento histórico vivido por él y la impresión que éste causó en él, hasta el punto de llevarlo a registrar tal acontecimiento en su novela corta:

“En efecto, por allá por el año 1941 o 1942, en un teatro de nuestra universidad se presentó la tragedia de Esquilo *Las Coéforas*. En aquellos días me interesaban mucho los problemas relacionados con la sincronización musical, con el posible enlace de la voz humana con la música y con el posible acompañamiento de ciertas acciones dramáticas de determinadas obras que respondieran a su carácter, por esas misteriosas afinidades que suelen surgir entre dos obras de arte.... Al pie de la majestuosa columnata que servía de escenario a las representaciones, llegamos al momento de la muerte de Clitemnestra cuando de repente se oyeron unos disparos y apareció un hombre muerto.... Me impresionó profundamente aquel día el que una tragedia real se inscribiera dentro de una tragedia literaria. Fue germinando la idea de una tragedia metida en una tragedia, de enlazarla con ciertos episodios de la vida política caótica posteriores a la caída de Machado. Y surgió en mí la idea del relato, cuya primera edición se hizo en Buenos Aires, la segunda en México y actualmente está traducida a más de quince idiomas. (López 140-142)

También la arquitectura habanera que impresionó tanto a Carpentier en su retorno a Cuba es parte del contexto cultural latinoamericano en el que Carpentier representa la alegoría del artista de los años 50 y del texto artístico.

Precisamente, en su estudio sobre los interiores y exteriores en *El acoso* Carmen Vásquez hace una interpretación de la desintegración de las formas arquitectónicas con las que el acosado intenta entrar en contacto. Para esta autora, fijar la fisonomía de La Habana fue uno de los propósitos de Carpentier en su novela. Las referencias a la arquitectura aluden a la pérdida del modelo original bajo una serie de imitaciones,

falsificaciones y restauraciones. El estado de abandono en que se encuentra cada uno de estos lugares muestra el progresivo derrumbamiento de épocas pretéritas y el ideal romántico transformado en ruinas. Los interiores se van semejando a la calle, en la medida que se va presentando un progresivo derrumbamiento de sus muros, inclusive de carácter simbólico, como sucede en el caso de la Iglesia, de donde el personaje es expulsado por el sacerdote (“La Habana: Exteriores e interiores en *El acoso* de Carpentier” 99-106).

Lo que no advierte Carmen Vásquez es que la arquitectura desvela la fragmentación de la identidad del personaje y viceversa. Ésta, erguida en otro tiempo, se desploma como el acosado, forjándose como su doble, y subrayando su fragmentación. La focalización que hace el personaje en su desplazamiento por La Habana muestra la visión opuesta de esta ciudad percibida por Carpentier en “La Habana vista por un turista cubano”: las aparentes transformaciones históricas son en realidad derrumbamientos históricos, señalados en las ruinas arquitectónicas. Los distintos apelativos que el narrador le asigna al acosado, según el lugar por el que se desplaza en la búsqueda de refugio, corresponden con su estado interior que transmuta en antítesis: de libertado a emplazado, pasando por diferentes metamorfosis, tales como el penitente, el arrodillado, el arrojado, el sentenciado, el hombre. Todos estos apelativos muestran una subjetividad fragmentada y al traidor en su imposibilidad de unir los fragmentos que componen su experiencia.

A pesar de la evidente fragmentación del personaje y de uno de sus dobles (la ciudad), de acuerdo con la interpretación de Carmen Vásquez no hay distinción entre el acosado y la arquitectura. Todo se funde: la ciudad hostil, sus antiguas edificaciones en

ruinas y el destino trágico del acosado. Carmen Vázquez encuentra una explicación histórica de esta desintegración: todo se convierte en la representación del caos, de asfixia, de violencia. La lectura de la ciudad en *El acoso* la lleva a concluir que *esta novela* se propone hacer más claro el caos social y político que la dictadura de Machado representó para Carpentier (99-106).

Juicio histórico similar al de Carmen Vázquez, es el expuesto por Kurt Schnelle, quien sostiene que: “En [*El acoso*] se refleja la época que rodeó a la caída de la dictadura de Machado, las luchas desatadas, la inseguridad en el pensamiento político e histórico, las contradicciones intelectuales, todo ello fomentado por una deformada conciencia histórica, por las diferentes formas de vida entre el campo y la ciudad y por las disímiles agrupaciones políticas sin claro horizonte” (96-7). Schnelle advierte que aunque Carpentier estaba interesado en la función de la literatura como medio de fomentar una clara conciencia histórica, no obstante *El acoso* representa una de las contradicciones de Carpentier en su búsqueda como artista: según él, esta novela fue escrita para un público culto, como lo muestra su alto nivel de complejidad compositiva y la acusada integración de hipertextos de la cultura europea. Según la perspectiva de este crítico, el elitismo literario de Carpentier traiciona su ideal social como artista (106). Como puede observarse, en la conclusión a la que llega Schnelle hay una interpretación analógica de la subjetividad representada en la obra y la figura pública de Carpentier.

En realidad, como embajador de la literatura hispanoamericana, los juicios dados por Carpentier, especialmente después de la Revolución Cubana, fueron seguidos muy de cerca por la crítica.³⁶ En respuesta al pregón que lo señalaba como anti-americanista en sus novelas, el escritor expresó declaraciones como la siguiente: “Sencillamente los

temas y los paisajes americanos están vírgenes. Hay que tomar nuestras cosas, nuestros hombres y proyectarlos en los acontecimientos universales para que el escenario americano deje de ser una cosa exótica. Creo que la etapa tipicista pasó para dar paso a los grandes problemas del hombre” (Leante 48)

Lindsay Townsend subraya que el rol del arte en la sociedad y la responsabilidad ética del artista tienen un papel de vital importancia para Carpentier. En este contexto presenta un estudio sobre la función de la Sinfonía Heroica que enmarca los últimos minutos de vida del acosado. Según esta autora, aunque el motivo de la heroicidad permite comparar a Napoleón con el Acosado como héroes románticos que traicionan su ideal, el primero, movido por la tentación del poder absoluto y el segundo por los ideales fallidos de una abortada revolución, advierte que la sinfonía de Beethoven muestra una inconsistencia entre dos mundos, el europeo y el latinoamericano completamente irreconciliables en sus diferencias (304-309).

La representación del triunfo con el que termina el cuarto movimiento no solamente ironiza las condiciones degradadas en que muere el acosado. La tercera sinfonía tampoco es una auténtica reflexión de la violencia y las guerras sangrientas que llevaron a Napoleón al poder. En este sentido, la obra de Beethoven traiciona la realidad de la historia, del mismo modo que Napoleón traiciona el ideal romántico de la libertad y el acosado traiciona su ideal como artista y como revolucionario. De acuerdo con esta lectura *El acoso* es una alegoría de la traición de los ideales del artista que, como Carpentier, pretende una comprensión de la Historia y una orientación de la sociedad, en la medida en que la música y la arquitectura permanecen como un objeto impasible y

extraño, o conocido pero insuficiente para posibilitar la comprensión de los conflictos políticos y sociales (Townsend 304-309)

Siguiendo esta misma perspectiva de asimetría entre arte y artista en *El acoso*, Eduardo González coloca al acosado entre dos órdenes: el del arte y el terror. El propio concepto de orden resulta ambiguo en el relato. De un lado el terror, en el otro el arte y la liturgia, en el centro, viéndolos negar cualquier simetría está el acosado (132).

Steven Boldy, por su parte, considera que el modelo de la música (segunda profesión de Carpentier) y el de la arquitectura (la profesión de su padre) son usados en *El acoso* para ordenar, dar sentido a la experiencia y a la información. De acuerdo con este autor, Carpentier usa la música y la arquitectura como un comentario meta-textual en un proceso de significados creado por la relación entre los opuestos. Boldy encuentra que hay permeabilidad entre los distintos discursos usualmente percibidos como contradictorios: arte, sexo y religión. De tal modo, la repetición del motivo del renacimiento al final de la sinfonía sugiere el deseo de Carpentier de establecer el diálogo entre la cultura que heredó e importó y la inestabilidad de la historia de los años 30 y 40 en Cuba. El final de la Heroica sugiere para este crítico una voluntad de reestablecer el significado y sentido de la historia para promover un futuro nacional (612-622).

Es evidente que esa transposición de textos de diferentes géneros a través de los personajes genera significados menos directos y mayor complejidad temática. Pero en el marco de la novela corta tal complejo temático con eje en el personaje tiene en *El acoso* también otro propósito constructivo, asunto que trataré en el siguiente apartado. Pues como se verá, Carpentier usa la hipertextualidad siempre que quiere hacer mención a la

identidad cultural del Caribe aparentemente interactuando con los modelos europeos, pero en realidad en constante conflicto con éstos.

Más allá de toda lectura sobre la obra de Carpentier, me interesa subrayar que si bien es cierto que la construcción alegórica del personaje lo priva de toda singularidad, ya que es reducido a un modelo, transformado en un arquetipo, como lo expresa R. González; sin embargo ésta es un recurso que Carpentier usa para vincular las circunstancias del ser latinoamericano con las circunstancias del ser universal, y también para vincular las circunstancias históricas experimentadas por él con la representación narrativa de la subjetividad en la ficción. Este recurso alegórico tiene en *El acoso* el propósito de distanciar la ficción de la realidad. De otra parte, merced a la estructura repetitiva de la novela corta, el paralelismo entre los “arquetipos” americanos y los arquetipos europeos, funciona como elemento desmitificador de los símbolos de Occidente, como se verá en detalle en el apartado siguiente. Tal sucede en el caso de Napoleón y Beethoven, que aparecen como traidores del ideal romántico que ambas figuras representan para el romanticismo francés. Como resultado de tal desmitificación del mito romántico europeo, las bases de la identidad hispanoamericana basadas en la transculturación que el escritor desea mostrar como herencia española y francesa trastabillan y se desploman en *El acoso*. Pero Carpentier se propone experimentar en esta novela corta con los condicionamientos sociales (los contextos) que cercan a los personajes, los encierran, los limitan, para reflexionar sobre las posibles causas de tal inconsistencia entre los dos mundos, como lo hiciera ya Balzac, entre otros, con Madame Bovary.

No obstante la observación anterior, la perspectiva crítica de la novela, tan aguda en el análisis de los significados, no puede salir del marco interpretativo que de ésta hiciera la crítica del Boom. En tal sentido, de acuerdo con las opiniones antes presentadas, en *El acoso* el mismo Carpentier pareciera traicionar su ideal como embajador de la transculturación que tanto divulga en sus declaraciones posteriores a la Revolución Cubana, cuando afirma que:

Añadimos la cultura francesa a nuestra cultura hispano-greco-mediterránea. Andando el tiempo fuimos más o menos colonizados por Inglaterra y Norte América. Eso nos llevó a aprender el inglés y a conocer, en el idioma original, literaturas importantes: Hemingway y Faulkner se nos hicieron comensales conocidos antes de ser conocidos en Francia.... El conocimiento de todo ello nos dio una visión del mundo más amplia que la que tienen en general ciertos intelectuales europeos. Mal uso hemos hecho en muchos casos de ese vasto enfoque –asimilación- de culturas en el cual han querido hallar algunos una prueba del subdesarrollo intelectual, parejo al económico. Pero entender, conocer, no es equivalente a dejarse colonizar. (*Conferencias* 33)

Es también evidente, que siendo un embajador de la literatura hispanoamericana en el continente europeo y una figura fundadora de la retórica de la identidad hispanoamericana con la publicación de *El reino de este mundo*, Carpentier escribiera *El acoso* para un público culto y particularmente para los artistas. Luego, vista desde la perspectiva de la novela corta, ésta obra resulta más un examen sobre el riesgo que el artista corre al hacer un “mal uso” de tal visión del mundo transcultural, merced a la

incomprensión de la misma, o a la ceguera interpretativa; es decir, a la ceguera intelectual.

En suma, lo que se advierte como una contradicción entre lo que declara Carpentier y lo que narra en sus novelas, resulta en su novela corta más que un dilema, un examen de su constante preocupación por la formación del artista latinoamericano. En *El acoso* Carpentier orienta y dirige los pasos de sus personajes de acuerdo con un riguroso programa de traición y degradación. Sin embargo este aspecto que fue visto negativamente por la crítica, e interpretado como excesivo control de los personajes hasta el punto de dejarlos sin voluntad, es en *El acoso* un intento de reconstruir a través de un caso particular, las circunstancias del artista en relación su contexto. El caso particular ha sido visto por la crítica más aguda como una alegoría, cuando en realidad lo que provoca el forjamiento de la subjetividad del personaje es un efecto ejemplarizante.

De tal modo, la reconstrucción de una experiencia vivida por Carpentier en La Habana resulta una puesta en situación del padecimiento del acosado directamente a los ojos del juicio del lector. Y, en efecto, el juicio ético surge irremediabilmente en la lectura de *El acoso*, como se puede apreciar en cada una de las aproximaciones críticas que sobre el tema del arte y el artista he reseñado en las páginas anteriores.

Leída implícitamente desde la perspectiva de la novela, como lo hizo la crítica en general que se centró en su interpretación, puede afirmarse que aunque la sinfonía Heroica sirve como un contrapunto moral a la serie de traiciones que conforman la trama, su final no señala hacia un providencial esquema de la historia; más bien advierte sobre las incongruencias de una fallida identidad que no logra integrar las manifestaciones culturales europeas en el contexto de la cultura popular del Caribe. Pero

vista desde el punto de vista de la novela corta, la sinfonía Heroica puede ser leída como el marco narrativo. Por consiguiente, su final puede ser interpretado como un llamado a la formación del artista, a su voluntad creadora, a la función del artista en la sociedad y a la necesidad de lograr y afirmar un conocimiento universal, tanto como a su desarrollo de la capacidad para ver, juzgar y actuar en los procesos sociales.

Desde esta perspectiva de Carpentier como vocero del papel del artista en la sociedad, se advierte que solamente el elitismo intelectual del escritor puede llevar a la gran literatura hispanoamericana: un elitismo que él representa y del que es su modelo. En 1961, en pleno auge de la Revolución Cubana, Carpentier retoma y subraya el discurso elitista de la transculturación, cuando observa que: “Somos un producto de varias culturas, dominamos varias lenguas y respondemos a distintos procesos legítimos de transculturación” (Conferencias 34).

Desde luego, si el vínculo entre la subjetividad que forja la novela corta y la del escritor se relacionara por analogía, es decir, mediante un principio de equivalencia, desde el punto de vista político *El acoso* presenta una revisión de la Cuba prerrevolucionaria de los años 30, con la mirada puesta en los años 50, periodo en el que Carpentier escribió esta novela. Pero como se ha observado siguiendo el complejo temático, en esta novela corta Carpentier continúa focalizadamente la revisión temática sobre la identidad a través del tópico de la ciudad. Este tópico toma la forma de una reflexión sobre el artista en la sociedad contemporánea, en relación con su contexto político, histórico y cultural inmediato, mediato y remoto. Como consecuencia, el tema de la identidad se revisa en términos de una indagación más amplia acerca de la cultura y la Historia. Como en *Los pasos perdidos*, pero de forma condensada y focalizada, la

alineación del artista en la sociedad contemporánea es un tema capital en *El acoso*. Este tópico romántico de la alienación del artista que es deseo de unidad y de totalidad, muestra en esta novela la imposibilidad del hallazgo romántico o del encuentro con lo absoluto.

El deseo de lo absoluto se representa en la búsqueda de Dios como el ordenador del universo y el dador de sentido. Es esta búsqueda la acción última y axial del acosado. En tal sentido, *El acoso* trasgrede la aspiración al absoluto de la novela total. El último recurso del acosado en la búsqueda de totalidad y redención sucede paralelamente a su lectura musical de la Sinfonía Heroica. No obstante su incapacidad para comprender el marco de su búsqueda lo emplaza en su propia incapacidad. Carpentier ratifica al respecto que:

La importancia de Dios es tal vez el elemento dominante donde muchos solo vieron una divagación superflua. No se encuentra a Dios en una hora. La iglesia no es un simple lugar de asilo. Por otra parte, la búsqueda desesperada de Dios en última instancia es muy conforme al carácter hispánico y mediterráneo... En lo que se refiere a mis terroristas cubanos, a pesar de todas sus fanfarronadas y de considerarse duros, llevaban una medalla de la Virgen en el cuello y un San Cristóbal en sus automóviles” (López 143-44).

Esta búsqueda de redención en los últimos momentos de la existencia del emplazado ha sido interpretada existencialmente como una indagación general sobre la condición humana³⁷ que según R. González transforma al acosado en un modelo.

No obstante, el acosado y su doble, el taquillero, son un antimodelo de lo que debe ser el artista contemporáneo latinoamericano, con lo cual Carpentier supera el

periodo sartreano, al que –según R. González– pertenece *El acoso*. De modo que en esta novela corta el escritor cubano-suizo propone un giro en la mirada al continente europeo e insta al lector a releer atentamente los paradigmas del romanticismo francés; paradigma en el que los escritores del Boom, de los que Carpentier fuera figura fundadora, fundamentaron el segundo nacimiento de la literatura hispanoamericana.

En tal sentido, Carpentier construye el personaje en varias direcciones y por paralelismo. Por ejemplo, al relacionar al acosado con la condición de Orestes, lo integra semánticamente al motivo del ciclo de venganzas, ordenador de la épica y la tragedia griegas; por paralelismo del acosado con la condición del taquillero, el personaje representa la alienada situación del artista latinoamericano, y ambos en su relación con la prostituta, representan la vocación marginal del arte hispanoamericano. El taquillero y el acosado comparten el mismo contexto espacio temporal de La Habana de los años 50. Tal contexto se relaciona por paralelismo con el contexto socio-cultural de Napoleón y Beethoven, con quienes también el acosado y el taquillero guardan una relación analógica, respectivamente. En este contacto entre varios mundos hay un contrapunto narrativo constante basado en el dilemático motivo del héroe trágico y del heroísmo romántico. De tal modo la conjunción de los signos culturales europeos en el contexto de La Habana orientan al lector hacia el final trágico del agonista.

Desde la perspectiva de la narrativa breve y en relación con el final trágico, Alexis Márquez hace un interesante análisis del laberinto como elemento recurrente en *El acoso*. El laberinto aparece de dos formas: la primera, corresponde al *fatum*, que dirige los pasos del personaje como si éste estuviese dentro de un laberinto. En el caso del acosado, no importa cuál sea su desplazamiento por la ciudad, su lugar de destino está

predeterminado. La segunda forma es la estructura laberíntica que resulta del desplazamiento del personaje que, se sabe, es dirigido por un *fatum*. “Ambas manifestaciones se imbrican y entrecruzan, y responden a un mismo criterio, a una misma visión del mundo y de la vida...” (*Lo barroco y lo real-maravilloso* 341).

Márquez sugiere que la estructura laberíntica cumple un fin específico en *El acoso*: por ser esta novela una narración breve que supone igualmente un breve tiempo de lectura, el lector puede tener en mente la trama en su conjunto, y ser fácilmente afectado por la sensación de esa estructura cercada por una secuencia de pasos marcados, en el que el acosado se mueve inútilmente de un lado a otro por diversos caminos, que conducen sin remedio a su emplazamiento.³⁸ Desde esta perspectiva, el dinamismo en *El acoso* está dado por la marcha y la contramarcha o, en otras palabras, la acción del personaje está dada por el avance y el retroceso sobre sus pasos, tal como sucede en un laberinto y *En los pasos perdidos*. Y cada uno de sus movimientos está controlado por un fatalismo, cuyos designios éste no tiene ni la voluntad ni la capacidad de cambiar (342).

No obstante, por el carácter reflexivo y pedagógico de la novela corta, esa fatalidad no resulta una perspectiva existencialista; la situación del acosado es el resultado de ciertos condicionamientos político-sociales y sus efectos en una vida mal enfocada o mal vivida. Como en la tragedia, aunque el lector acompaña al personaje en su padecimiento, esa experiencia catártica está distanciada o mediada por el juicio reflexivo que resulta de su capacidad de lectura e interpretación. Pues si bien el personaje se encuentra en un laberinto, y el lector también es emplazado, es su función encontrar la salida, seguir los indicios, atar los cabos sueltos, reconstruir la subjetividad

que parece fragmentada al infinito, pero que en realidad está limitada por el marco interpretativo.

En la narración el juicio reflexivo no es dado explícitamente; un narrador en tercera persona, guía al lector en la organización de la información que el personaje expresa en su monólogo interior, pero no interviene en la formación de un juicio concluyente y cerrado. Esta manera particular en que se representa la subjetividad narrativamente invalida la afirmación de R. González según la cual *El acoso* pertenece a la etapa sartriana de Carpentier (*Alejo Carpentier* 240).³⁹ La sensación de angustia, náusea y desamparo que forja como conciencia el acosado, no es ni la condición del lector, ni tampoco la condición de Carpentier.

Complejo temático y procedimientos narrativos: representación de la subjetividad en *El acoso*:

La historia de *El Acoso* se ubica geográfica e históricamente en un espacio y tiempo de La Habana, alrededor de 1933, época del gobierno del general Gerardo Machado. Ésta se basa en un hecho real que sucedió hacia el final de la dictadura en La Habana de los años 40. Sobre el contexto real en el que Carpentier tuvo la idea de escribir esta novela, cuenta que hacia 1941 o 1942 se estaba representando en la Universidad de La Habana *Las Coéforas*, y en el momento de la muerte de Clitemnestra se oyeron unos disparos y apareció un hombre muerto que resultó ser un terrorista. Por la impresión que le causó a Carpentier tal coincidencia, fue creciendo en él la idea de escribir sobre “una tragedia metida en una tragedia” y de enlazarla con algunos episodios de la caótica vida política en el periodo de la caída de Machado (López 140-142).

El Acoso consta de tres capítulos, y el evento principal consiste en el acoso y asesinato de un terrorista por traicionar a sus compañeros. La historia transcurre durante la ejecución de la Sinfonía Heroica en el espacio de una sala de conciertos, aproximadamente en 46 minutos, tiempo que duraría la ejecución de la Tercera sinfonía de Beethoven siguiendo el tempo determinado por el compositor.

En esta novela corta el tiempo de la historia difiere de la expansión temporal de la narración. La historia se basa en cuatro eventos: el hombre acosado entra al teatro cuando el concierto está a punto de empezar, paga con un billete al taquillero sin esperar el cambio, se queda sentado en la sala durante el concierto para escabullirse de sus perseguidores –mientras el taquillero abandona el teatro en busca de la prostituta Estrella y pretende usar tal billete para pagar por sus favores sexuales. Al final del concierto es liquidado por sus verdugos al prenderse las luces del teatro –en el momento en que el taquillero regresa a la sala de conciertos después de haber sido rechazado por la prostituta. Éste acusa al muerto de haber pagado el boleto con un billete falso. Aunque la duración de la historia toma alrededor de 46 minutos, el lector experimenta una temporalidad en expansión, tiempo en el que es informado del pasado del personaje, de la causa de su persecución, de su padecimiento, del vínculo entre éste y los demás personajes de la novela: el taquillero, Estrella, la anciana (y sus dos perseguidores).

Carpentier resume la estructura de *El acoso* de la siguiente manera:

Construí la novela en tres tiempos de la forma siguiente: primer movimiento, expositivo, con tres temas: el del taquillero, el del acosado y el de la ramera Estrella; segundo tiempo: tres variaciones que desarrollan los temas expuestos, y el tercer tiempo o coda, de ritmo vivo, es una recapitulación de los temas

principales. Esto le da a *El acoso* una estructuración que puede resultar interesante, y que creo que es un experimento de construcción formal que podría utilizarse de mil maneras en otros libros. (López 143)

Los tres movimientos de los que habla Carpentier corresponden con las tres partes de la novela, organizadas en tres capítulos. En el primer capítulo hay tres temas cada uno de los cuales presenta a los tres personajes axiales: el acosado, el taquillero y Estrella. El segundo capítulo corresponde al desarrollo retrospectivo de la historia del acosado, con intercalaciones del presente de la narración, y está contado en once secuencias; el tercero, corresponde a la conclusión, y recapitula la historia del acosado y del taquillero en dos secuencias.

El primer capítulo y el tercero conforman una unidad cronológica y semántica de la historia: el tiempo de la historia dura tanto cuanto dura la ejecución de la sinfonía Heroica; no obstante, el retroceso temporal del segundo capítulo narra los acontecimientos previos al presente del acosado e incluye algunos datos de su pasado inmediato (lo que hizo en los 120 segundos anteriores al comienzo de la historia), mediato (las dos semanas anteriores a los hechos narrados en la primera y tercera parte), y remoto (la relación con su nodriza negra, referencias a su pueblo natal, a su padre que es sastre, a su comienzo como estudiante de arquitectura en La Habana, y a su transformación de revolucionario en terrorista y de terrorista en asesino a sueldo).

El interés de Carpentier en experimentar con la construcción formal siguiendo un procedimiento que pudiese servir de modelo para escribir otras novelas, dio como resultado la escritura de *El acoso*. Según sus declaraciones, esta novela corta respondió a su consciente propósito de hacer una narración con una enorme economía de medios

dentro de una rigurosa unidad de tiempo (López Lemus 142). Los personajes activos son solamente tres: el acosado, el taquillero y Estrella, la prostituta. La vieja agonizante que vive en un inquilinato habanero es parte del flash back, pero al comienzo de la historia ya está muerta. Carpentier considera que el taquillero y el acosado pueden ser interpretados en sentido borgesiano como la misma persona. En realidad esta repetición forma parte de la estructura repetitiva propia de la novela corta. Recuérdese que ya expliqué al hablar de la ciudad desintegrada, que ésta es un personaje y puede ser interpretada como otro doble del acosado en su derrumbamiento. De tal modo el laberinto exterior del que habla Márquez, resulta siendo una proyección del laberinto interior que cerca al personaje en su incapacidad para escapar a los condicionamientos socio-culturales que lo cercan desde su llegada a La Habana.

La preocupación de Carpentier por el tiempo como elemento temático y técnico ya se había manifestado en *Los pasos perdidos* y en *Guerra del tiempo*⁴⁰, volumen al que, como ya lo mencioné, integró *El acoso* en su segunda publicación, porque la primera edición de esta novela había dejado a Carpentier inconforme. Pero es evidente que hay cierta incomodidad e inseguridad en la falta de claridad de Carpentier para ubicar esta novela corta en el lugar que ocupa en su obra. Sin duda el tiempo como procedimiento narrativo es un factor que da unidad a la edición de *Guerra del tiempo*.

La experimentación de Carpentier con el tiempo en el cuento y la novela corta, es un aspecto del que la crítica en general no se ha ocupado.⁴¹ R. González, por ejemplo, considera que es un error estudiar *El acoso* a la luz de *Guerra del tiempo*, y en su lugar propone su estudio en relación con *Los pasos perdidos*, basado en la temática de la alienación del artista y la ciudad. No obstante, el tiempo en tanto marco narrativo da

unidad semántica a las narraciones cortas de Carpentier. Pero esta relación no es un principio excluyente; es decir, también *El acoso* guarda cierta coherencia narrativa con *Los pasos perdidos*, como lo expresa R. González. Para este crítico, la vida del acosado en la ciudad es la continuación de la vivencia del personaje de *Los pasos perdidos* en su retorno a la ciudad. También subraya el hecho de que los protagonistas permanecen sin nombre (*Myth and Archive* 191).

Sobre el estudio del tiempo como estrategia narrativa en *El acoso*, cabe mencionar a Márquez, quien advierte que aunque la temática sobre el tiempo es admirablemente manejada por Carpentier en muchas de sus novelas, sus experimentos en la línea narrativa se realizan exclusivamente en sus cuentos y en algunas novelas cortas, mientras en las novelas extensas se mantiene un tipo de narración lineal (Lo barroco 430). Aunque la afirmación anterior es acertada, Márquez no llega a explicar el propósito de esta experimentación narrativa en la línea temporal de *El acoso*.

El acoso sigue una narración de línea quebrada o en zig-zag caracterizada porque la acción no sigue una línea recta hacia adelante ni hacia atrás; ésta se basa en la técnica del flash-back, pero se desarrolla alternativamente en planos temporales que corresponden a diferentes momentos del pasado, en una especie de contrapunto con el presente (Márquez 430-31).

Sobre qué tipo de experimentación temporal se propuso hacer Carpentier de manera consciente en *El acoso*, el mismo autor lo explica de la siguiente manera:

Poco a poco fui pensando que podía hacer una novela en la que el tiempo de lectura concordara con el tiempo de la acción, y el tiempo de la acción, a su vez, con una unidad de medida, con algo que por sus limitaciones de tiempo pudiera

darle al lector la idea de que la acción transcurre entre tales y tales minutos. Se me ocurrió que durante la ejecución de la Sinfonía [H]eroica en el teatro –entonces llamado Auditórium y hoy teatro Amadeo Roldán- podía inscribirse la tragedia, dentro de las Coéforas. Por lo tanto *El acoso*, que es una novela que se puede leer en tres horas, transcurre dentro del tiempo de duración de una correcta ejecución de la Sinfonía heroica de Beethoven, unos cincuenta y tantos minutos [en realidad son cuarenta y seis]. (López 142)

Desde esta perspectiva, temáticamente *El acoso* es una tragedia dentro de otra tragedia, y al menos desde el punto de vista formal Carpentier consideró el tiempo de lectura dentro de los términos de la brevedad y, en consecuencia, parte de su propósito al escribir esta novela fue regular desde ésta el tiempo de lectura. Es sabido que el interés de los escritores en regular el tiempo de lectura en las formas breves viene de un general interés de producir el efecto de impresión en el lector, tanto en el plano sensible como en el intelectual.

Detengámonos en los procedimientos que regulan el ritmo de lectura de cada capítulo. En el primero, la puesta en escena de los tres personajes (el acosado, el taquillero y Estrella) ocurre *in media res*, recurso muy común en la novela moderna. No obstante los eventos que suceden en este primer capítulo corresponden al clímax de *El acoso*. Esta estrategia capta inmediatamente la atención del lector en la historia, porque crea una tensión narrativa y lo empuja hacia delante en la lectura. De tal modo el lector puede seguir una progresión rápida de los eventos, porque éstos contienen implícitamente una extensa referencia temporal que es omitida. Sumada a la estrategia anterior, el reducido número de eventos de la historia (cuatro en total) y de los personajes (tres

activos y la anciana muerta) contribuye a dinamizar la progresión narrativa por el efecto de acortamiento de la historia. Del mismo modo, la manera como aparece el acosado en escena es sorprendentemente rápida: el lector lo retiene por algunos indicios dados a través de la focalización que de éste hace el taquillero: un billete, una apariencia descuidada y una prisa que no da espera, llevan al taquillero a la conjetura de que se trata de un intelectual. Con mayor rapidez se cuelan los verdugos en la sala: el lector es informado sobre dos personajes que un segundo antes de cerrarse la última puerta y empezar el concierto se precipitan indebidamente en la sala oscura, inmediatamente después del hombre del billete.

El clímax se prolonga con la apertura del conflicto en dos direcciones que al final convergen nuevamente en la sala de conciertos: la del acosado que se precipita en la sala de conciertos y la del taquillero que abandona el teatro. El lector es informado de que el taquillero es un estudiante de música y se ha preparado durante dos semanas estudiando para escuchar el concierto que acaba de empezar. Sin embargo el deseo sexual lo lleva a claudicar: el estudiante abandona su ideal de escuchar en vivo la Sinfonía Heroica una vez cierra el libro sobre la biografía de Beethoven. Luego, entre el taquillero y su desplazamiento por la ciudad, que es un desandar los pasos del acosado en busca del apaciguamiento sexual en casa de la prostituta, se interpone el paréntesis con la expiación del acosado en la sala de conciertos:

... ese latido que me abre a codazos; ese vientre en borbollones, ese corazón que se me suspende, arriba, traspasándome como una aguja fría... aspiro a espasmos; no basta la boca, no basta la nariz, el aire me viene a sorbos cortos, me llena, se queda, me ahoga, para irse luego a boconadas secas, dejándome apretado,

plegado, vacío... dominar ese sollozo en seco; respirar luego, pensándolo; apretar sobre el aire quedado...]apretar ahora; más lento: uno, dos, uno dos, uno, dos...
 Vuelve el martilleo; lato hacia los costados, hacia abajo; por todas las venas; golpeo lo que me sostiene; late conmigo el suelo; late el espaldar... el latido debe sentirse en la fila entera.... (*El acoso* 19)

El máximo grado de tensión narrativa del primer capítulo sucede en este monólogo de expiación y arrepentimiento del acosado. La función de este procedimiento es mantener al lector atento, porque además de crear una pausa entre la evocación de la experiencia erótica que el estudiante de música tuvo en su primera adolescencia, y su llegada al refugio de Estrella, introduce el máximo nivel de tensión de la novela. De tal modo, la pausa que según los narratólogos imprime un ritmo lento a la narración y dilata el desarrollo de la historia, particularmente en *El acoso* cumple una doble función: demorar el ansioso encuentro erótico del taquillero y la prostituta, y llevar el ritmo en *crecendo* hasta el máximo nivel de tensión narrativa con el monólogo interior del emplazado. Con este monólogo, el personaje, exhausto y aterrorizado por la muerte que lo encierra, comienza su proceso de expiación y arrepentimiento, petrificado entre su pasado que ve frente a su silla en la nuca con marcas de acné y el futuro que siente a sus espaldas en los ojos atentos de sus verdugos.

El monólogo coincide con el tiempo presente del lector, y éste se ve avocado a leer sin pausa y a compadecer con el acosado la asfixiante experiencia del emplazamiento. De otra parte, el fluir de conciencia sucede al ritmo de la primera parte de la Sinfonía Heroica que aumenta el estado de tensión del personaje, paralelamente a la audición que éste hace del concierto. El capítulo termina con el regreso del músico a la

sala de conciertos, luego de sufrir el rechazo de la prostituta por el billete supuestamente falso, que éste recibiera del acosado, y con el que pretende pagar los favores de Estrella. Esta situación continúa cronológicamente en el tercer capítulo. En éste se recobra la línea narrativa expuesta en el primer capítulo, y el lector es informado de que faltan aproximadamente 9 minutos para que termine el concierto. Con esta información el lector avisado advierte que en la historia han transcurrido sólo 37 minutos al final del capítulo primero.

El capítulo segundo es un contrapunto entre el flash back y el tiempo presente de la narración. El flash back acelera y desacelera la velocidad de la narración mediante el resumen-comentario que hace el narrador en tercera persona sobre la carrera subversiva del acosado. En contrapunto, la reflexión del personaje a través de su monólogo interior da un *tempo* lento a la narración.

El resumen-comentario del narrador crea el doble efecto de rapidez y lentitud en dos sentidos. El efecto de rapidez y condensación sucede con el resumen del pasado del personaje y con la información sobre su condición presente, paralelamente a la información sobre el panorama político-social de Cuba; la situación se va narrando con un acompañamiento visual de los pasos del acosado en su desplazamiento por los edificios y las calles de la ciudad, como si se tratara de una cámara que lo sigue en su huida; de este modo se focaliza paralelamente la metamorfosis de la ciudad y la del personaje. El efecto de lentitud sucede al dilatarse el momento del desenlace mediante la información del pasado del acosado.

En resumen, el lector es informado en el segundo capítulo sobre los acontecimientos que transformaron al personaje de provinciano en ciudadano, de estudiante

en revolucionario, de revolucionario en terrorista, de terrorista en torturador, y de verdugo en acosado, su estado presente; éstos se corresponden con los eventos históricos que han transformado el espíritu de la ciudad, reflejado en el estado de sus edificios. No obstante esta información no se construye en orden cronológico sino en “zig-zag”, como bien lo anotó Márquez; es decir, las referencias a situaciones más lejanas y más cercanas al momento presente del personaje vienen a su mente en el monólogo, según los estímulos que le produce ya la sinfonía que escucha, ya alguien del público, en tanto relaciona tales estímulos con su experiencia íntima de su situación de emplazado.

Sin embargo, el narrador en tercera persona interviene para guiar al lector en la integración de la información fragmentada, y su voz organiza los eventos y los indicios del acosado cronológicamente; y en ocasiones los explica como sucede con la nuca marcada de acné, que en el monólogo del primer capítulo produce tanto pánico al acosado y lo lleva a anticipar su muerte y consecuentemente a arrepentirse de sus acciones violentas. Adviértase cómo interviene el narrador para explicar este indicio:

‘Bien muerto el perro.’ Pero aquella noche, sin embargo, le había sido necesario beber hasta aturdirse y caer atontado en la cama de Estrella, para olvidar la nuca marcada de acné que había estado ahí, al cabo de su arma –Poco después, al saber de alguien favorecido por esa muerte, le habían asaltado dudas, pronto acalladas por los que a su alrededor manejaban diestramente las Palabras que todo lo justificaban. (*El acoso* 149)

Gracias a tales intervenciones del narrador, la línea narrativa se hace más comprensible, pero el lector debe estar atento para integrar los indicios y darle sentido a la historia. De igual modo, las transformaciones del acosado en su huida suceden

paralelamente a su búsqueda de refugio, y no sólo son indicios de su condición presente; también son elementos que van dando progresión a la historia y aumentan el nivel de tensión narrativa, a la vez que proveen información sobre los contextos cubanos. El comentario que el narrador ofrece sobre estos rápidos cambios, da dinamismo a la narración; en contraste, el segundo monólogo del personaje en su intento de expiar sus culpas y encontrar a Dios, le imprimen un ritmo más lento a la narración.

Por otra parte, mediante la intercalación del monólogo interior y la narración en tercera persona, se crea un diálogo entre las dos voces: la del narrador y la del personaje. Desde el punto de vista del complejo temático de la obra, con la narración en tercera persona la perspectiva interior del personaje se abre hacia otros motivos que integran el estado actual, emocional y psíquico del personaje con su pasado. Así, se presenta al lector una información para ser juzgada al menos desde esas dos perspectivas. De tal modo el conflicto del acosado deja de ser un asunto personal y se convierte en un conflicto general en diferentes niveles de generalización que abarcan la situación política de Cuba en los años 40, la situación de los intelectuales y artistas en relación con la condición política, social y cultural, y el dilema ético de la acción, en un plano más general: el de la tragedia. La importancia de este último tópico es subrayada en el epígrafe del capítulo segundo, que reza: “Aunque encubras estas cosas en tu corazón, yo sé que de todas te has acordado. Job 10:13” (*El acoso* 105).

Pero lo más interesante de la voz del narrador, es que su propósito último no es juzgar directamente las acciones del acosado. Su intervención es de carácter didáctico; su función consiste en ayudar al lector a armar los fragmentos de la historia del personaje, a la vez que ayudarle a unir este fragmento (la historia total del acosado y sus

dobles) a la historia de Occidente en términos de la integración a una semántica universal. Para lograr su propósito integrador, el complejo de motivos abarca el mayor número posible de contextos, posibles de ser integrados al motivo central: la traición. De tal modo la situación presente del acosado y su experiencia pasada se intersectan con personajes históricos y literarios de Occidente, y sus particulares situaciones.

Aunque la trama tan complicada podría dar origen a un relato confuso y difícil de leer, hay un narrador en tercera persona que tiene como función ayudar al lector a reconstruir los fragmentos y armar la historia del acosado hasta el momento de su emplazamiento. Esta función didáctica del narrador en tercera persona provee elementos de juicio explicativos, aunque no directos; pues en ocasiones usa la ironía y de esta manera crea diferentes niveles interpretativos. En suma, la narración ofrece indicios y claves para componer los fragmentos, pero la ideología de esta novela corta no puede totalizarlos. Por otra parte el marco temporal está definido por la Sinfonía Heroica. De tal manera se consigue construir la tragedia de un personaje en una la sala de conciertos, con una perfecta unidad de tiempo, espacio y acción, con lo que se consigue el efecto de drama, es decir, una especie de lance patético que afecta al lector emocional e intelectualmente.

Edelweis Serra destaca también el gran acierto en las estrategias narrativas de la novela, específicamente en lo referente a la gradación en el desarrollo climático y el efecto que ésta producen en el lector. A propósito comenta:

A medida que transcurre la ejecución de la melodía, el acosado participa gradualmente del acontecimiento musical en sus distintos movimientos y de grado en grado se suscitan en su alma emociones correspondientes. *La gradación*

está presente asimismo en la segunda parte de la novela donde asistimos a la descripción de una parábola climática desde la situación del amparado en el mirador, hasta la del acosado, fugitivo, hostigado y finalmente emplazado, constituyéndose en un verdadero campo semántico. Podemos de otra parte considerar la segunda parte una figura de suspensión... que mantiene en suspenso al lector a lo largo de 68 páginas cubiertas por 13 secuencias. (167)

Andrés Sorel resalta el virtuosismo narrativo de Carpentier para construir el clima de tensión constante en *El acoso* y el efecto que éste produce en el lector:

... En algunos momentos la angustia se apodera del lector a través de la visión apretada, concisa, de una Habana entregada al crimen y la corrupción, donde los atentados y los fusilamientos están presentes en todo momento.... Los párrafos son monolíticos, cerrados. El virtuosismo de la expresión alcanza sus momentos culminantes en el monólogo interno que nos muestra la desesperación, el terror de la víctima.... (86-87)

Las anteriores observaciones críticas evidencian el impacto de las estrategias narrativas para prolongar los elementos climáticos en combinación con el suspenso y crear un efecto catártico de duración prolongada en el lector. No hay duda que Carpentier escribió esta novela con sus ojos puestos en el lector, y específicamente en un lector informado. No en vano, la lectura está siempre presente en los personajes de *El acoso*. Cabe agregar que la prueba del efecto en el lector informado yace no solamente en los juicios de la crítica que se ha centrado en el estudio de la estructura narrativa, tal como la mencioné en líneas anteriores; también es prueba, la abundante y variada reflexión crítica de la que esta novela corta ha sido objeto, y el hecho de que aunque

aparentemente fue opacada por la publicación de *El siglo de las luces* y recibió duros juicios, ha sido objeto de un sinnúmero de estudios, traducciones y publicaciones.

En síntesis, las estrategias narrativas en *El acoso* tienen como particular propósito afectar al lector e inducirlo a la reflexión ética de los móviles de las acciones de los personajes. Carpentier logra su propósito manteniendo la tensión narrativa paralelamente al efecto de expansión de la narración, y creando un verdadero complejo temático en torno al dilema de los personajes. El efecto de expansión se construye en la narración a base del contrapunto entre la voz del personaje y su doble, y la voz del narrador. La voz del narrador contextualiza la situación del empleado y del taquillero en el marco de La Habana de los años 30 en relación con otros contextos culturales más universales que alcanzan otras épocas de la cultura europea.

Carpentier abogó durante su carrera de escritor por las innovaciones técnicas. Y en efecto, las innovaciones técnicas que el escritor cubano-suizo aportó se dieron en su narrativa corta. *Guerra del tiempo* fue su contribución en los años 50 a la exploración de la forma narrativa basada en el concepto del tiempo. En efecto, en cada una de estas narraciones Carpentier explora el tiempo novelesco de una forma particular. Y como bien es sabido *El acoso* fue integrado a este volumen, después de su primera publicación como un ejemplar independiente. Así, en su novela corta se interesó por experimentar con el tiempo narrativo en relación con el tiempo de lectura estableciendo como marco narrativo-temporal la tercera sinfonía de Beethoven.

El desplazamiento del acosado por la ciudad en busca de asilo, es otro elemento que acelera el ritmo narrativo en este capítulo. La peripecia se multiplica en su búsqueda, y aunque el incremento del número de obstáculos desacelera la narración a la vez que

crea el efecto de expansión temporal de la historia, imprime una particular serie de exigencias rítmicas que aceleran el ritmo de lectura paralelamente al ritmo respiratorio del personaje: el lector acompaña al personaje en su huida, pero ese acompañamiento es de carácter reflexivo. El lector también es emplazado, pero en su caso por la tensión de la narración sobre las dos últimas horas de padecimiento del acosado. La lectura se torna extenuante, y sin embargo el alto nivel de tensión narrativa asegura cierto nivel de constancia del lector.

Sobre el capítulo segundo dice Serra que “es en rigor el comienzo de la aventura del acosado, dispuesta como figura de suspensión con su especial tratamiento temporal-espacial, y confiere a la obra toda su fascinación formal” (168). En efecto, no obstante las innumerables variaciones en el tempo narrativo, o en la mayor o menor velocidad narrativa, el capítulo segundo constituye una pausa reflexiva de la historia; y la historia sucede en el primer y tercer capítulo.

Mientras los capítulos primero y tercero contienen respectivamente el desarrollo y el desenlace de los acontecimientos, el capítulo segundo tiene al menos una doble finalidad: de una parte, crear el efecto de expansión de la novela. No en vano éste es el capítulo más extenso y abarca referencias temporales al pasado: aproximadamente tres años respecto del presente de la historia; de otra parte, presentar la información necesaria para entender los móviles de carácter político, social y cultural que explican la condición presente del personaje y la condición existencial implícita en tal situación. En este capítulo también, sucede el vínculo entre los motivos que conforman el complejo temático. En este capítulo se explica el intento de forjar la subjetividad del personaje de forma fallida.

El tercer capítulo es la coda de la novela. Éste consta de dos apartados desplegados en cinco páginas, y espacial y cronológicamente es el más breve. En éste concluye la acción presentada en las tres secuencias del primer capítulo: una que narra lo relativo al acosado y la otra que narra lo relativo al taquillero. Secuencias que figurativamente dibujan direcciones opuestas cuyo punto de referencia es la casa de la prostituta Estrella.

En tal sentido en el capítulo tercero se recobra la línea narrativa expuesta en el primer capítulo. En este capítulo también se completa la información que clarifica algunos de los indicios presentados en el primer capítulo. Estos indicios, entre otros, trascienden su función de meras estrategias narrativas; es decir, no sólo son usados para atar los cabos sueltos y aclarar el principio causal de la historia, como lo subrayó la crítica, también se integran al significado simbólico de la obra.

La novela termina con el paralelismo de las dos secuencias narrativas (la del taquillero y la del acosado): el taquillero reabre el libro que cerrara para abandonar la sala de conciertos, y el lector se entera que se trata de *Beethoven, las grandes épocas creadoras*. El emplazado evoca nuevamente el cuello marcado de acné, y con esta repetición de su observación hecha en el primer monólogo, reafirma y anticipa su cercano y rotundo final. La creación del acosado y sus dobles, el taquillero y la ciudad, está magistralmente lograda en esta novela corta. Éste es un claro ejemplo de cómo la técnica narrativa se usa con un cierto propósito constructivo para producir al mismo tiempo que el efecto de intensidad y expansión el significado.

Con la aclaración de que el billete presumiblemente falso no lo es, se da fin a la novela: “Uno menos”, dijo el policía recién llamado, empujando el cadáver con el pie.

“Además pasaba billetes falsos”, dijo el taquillero, mostrando el billete del general con los ojos dormidos. “Démelo, – dijo el policía viendo que era bueno –: se hará constar en el acta” (170). No es coincidencia que la novela termine con una trasgresión de la acción ética, realizada por quien en la esfera social representa la ley, y que el billete tenga el símbolo del general. Y precisamente el billete ha sido el móvil de las acciones de los personajes y por tanto el móvil de la historia: merced al billete se lleva a cabo cada acto de traición, a saber: el acosado traiciona a su antiguo compañero de universidad y de partido, Estrella traiciona al acosado, y el taquillero traiciona su ideal como músico y a su igual (al acosado después de muerto), al acusarlo de pagar con billetes falsos.

En suma, el epígrafe que encabeza el capítulo y el final de la novela reafirman, entre otros ejemplos, que uno de los principales propósitos de Carpentier fue presentar una reflexión sobre las acciones de los personajes dentro del contexto cubano, pero proyectado en un plano más universal. Como he señalado en el apartado anterior, la crítica en general ha estudiado los diferentes motivos de los personajes de la novela corta y ha observado contradicciones entre el desarrollo del complejo temático y el programa poético de Carpentier; contradicciones que se refieren a su propósito de liderar una literatura hispanoamericana propiamente dicha y de convocar a los escritores hispanoamericanos a comprometerse con tal presupuesto. Pero una vez que el desarrollo temático sea visto desde los presupuestos de la novela corta, puede advertirse otra perspectiva de los mismos: la vocación marginal de las letras traiciona los ideales de la modernidad. En consecuencia, es el elitismo cultural el que permite llevar a cabo el programa poético del Boom.

El complejo temático es otro de los aspectos más interesantes de esta novela. Carpentier logra mantener el centro de atención en una materia singular (el acoso del empleado) en el contexto de muchos motivos aliados mediante asociaciones múltiples. Serra habla del complejo temático de *El acoso* en términos de una red temática completamente integrada a las estrategias narrativas. En ésta red de asociaciones semánticas la integración de los diferentes motivos al complejo temático sucede mediante figuras narrativas de las cuales cabe mencionar el paralelismo, la antítesis y el simbolismo (Serra 170).

Detengámonos en algunos ejemplos para observar cómo interactúan estas figuras narrativas en la integración de los motivos. Carpentier vincula a la narración textos europeos de diferente índole (antiguo testamento, la tragedia Electra de Sófocles, la biografía de Beethoven, la figura histórica de Napoleón, el gótico). Pero tal asimilación de motivos contiene de antemano el significado simbólico que estos signos representan en el lexicón europeo. Por ejemplo, el significado de Job dentro de la doctrina existencialista adoptada por Kierkegaard o dentro del cristianismo, se integra a la voz del narrador y a la expiación del acosado, en el contexto político e histórico de Hispanoamérica. La reflexión sobre la implicación ética de la acción trágica se integra por paralelismo a la reflexión sobre las acciones del acosado –acciones que son el principio causal de su condición presente– y también a la doctrina cristiana. El motivo de la traición relaciona como figuras opuestas a Napoleón y Beethoven, personajes históricos que representan el romanticismo europeo, y a la vez estas figuras se relacionan por paralelismo y oposición con el acosado y el estudiante de música, respectivamente.

Como puede observarse por el ejemplo anterior, en esta novela hay una densidad de contenidos que crea el efecto de totalidad condensada, que procede por acumulación de motivos. Y esta acumulación se logra merced a la integración de inter-textos de distinta índole a la narración. De modo que la integración de textos de diferentes épocas y géneros en esta novela corta no son simples alardes de erudición, como muchos críticos lo expresaron. Estos responden a su necesidad de integrar en el examen de la subjetividad el continente mestizo dentro del lexicón occidental, pero no como lo afirma Desnoes, “a su concepción totalista, orgánica, integradora, del mundo y de la cultura”. (435) Pues es de advertirse que Carpentier no fue un escritor ingenuo, y él mismo reconoce que los contextos tanto del lado de allá como del lado de acá, son el primer obstáculo para llevar a cabo tal integración transculturadora que tanto buscó y promulgó. Justamente ésta pareciera ser la tesis de su novela corta: si en *Los pasos perdidos* es el artista moderno el que fracasa en su intento de integrarse con el mundo natural; en *El acoso* es el artista en su medio natural el que fracasa en su intento de integración al mundo moderno que representa la ciudad.

De este modo el lector es envuelto en un amplio marco de experiencia que trasciende los contextos cubanos e hispanoamericanos, al mismo tiempo que es implicado en la reflexión cuyo límite traspasa la mera circunstancia particular del acosado y del taquillero, y por tanto, va mas allá de la circunstancias cubana e hispanoamericana. El tema de la traición es inquirido en la narración con elementos de juicio que trascienden el hecho político particular que podría caracterizar una época y un lugar (el machadato en los años 30 en Cuba). De tal modo la narración abarca los elementos de juicio sobre la condición humana. En este sentido Carpentier construye *El acoso* con innumerables

referencias a las diferentes manifestaciones culturales ya mencionadas con un propósito abiertamente dialógico de examinar los paradigmas culturales que él se propuso integrar en su propósito totalizador. En otras palabras, lo que ha sido llamado fragmentación en *El acoso* es simplemente el análisis narrativo de tales paradigmas que forman un todo aparente en la obsesión totalizadora del Boom. En novelas posteriores de Carpentier parece sin embargo que su propósito integrador toma otras direcciones, como bien lo hizo notar Desnoes cuando estudia el objetivo de los anacronismos en las obras de Carpentier, tan criticados por los historiadores: “[En sus obras] se entrecruzan referencias de diferentes épocas, inclusive de nuestro tiempo como el descenso del hombre a la luna, una premonición: la revolución cubana. El fin, lograr una expresión total y no parcial ni fragmentaria del hombre y la humanidad” (435).

De los motivos que se extienden alrededor del tema resultan asociaciones temáticas que extienden la materia temática de la historia y crean el efecto de expansión. La traición, como ya lo mencioné, es el móvil de la acción, y en tal sentido es el motivo constante al que se integran otras unidades de significado: traición a los compañeros por delación, traición a la vieja nodriza, traición de los ideales, traición de Estrella. Como consecuencia de la traición, se desencadenan un sinnúmero de motivos: deseo de venganza, conciencia de culpa y deseo de espiarla, hambre, humillación y muerte; búsqueda de Dios y propósito religioso de purificación revelado a través de la música.

Al mismo tiempo, la traición se vincula a una serie de motivos que permiten al lector construir paulatinamente los elementos de juicio para juzgar la situación del personaje: el heroísmo romántico, el falso heroísmo, los nobles ideales, la traición de éstos, la desilusión, el fracaso, la marginación, el aislamiento, son, entre otros, motivos

que caracterizan a los personajes, según éstos se van relacionando entre sí y se vinculan con las diferentes esferas de la cultura cubana y europea tales como la música, la arquitectura, la literatura.

Se encuentra así que el complejo temático en esta novela corta está pensado para un lector informado, y propone, entre otras, una reflexión de carácter ético sobre el artista y el arte, en el marco de los contextos hispanoamericanos y europeos. Merced a los rasgos autobiográficos de Carpentier implicados en esta novela corta, la condición de Carpentier como artista y como escritor de esta novela está implicada en el marco significativo de *El acoso*. Y es por eso que la crítica ha observado una serie de contradicciones entre las ideas de Carpentier y su ficción. Contradicciones que en realidad son dilemas, dudas propias del acto de representar narrativamente preocupaciones e intereses temáticos. Tal es el caso de Schnelle quien, como lo mencioné en páginas anteriores, señala una contradicción entre el interés de Carpentier en la función de la literatura como medio de fomentar una clara conciencia histórica y el hecho de que *El acoso* fue escrita para un público culto, por su alto nivel de complejidad compositiva y la “acusada integración de hipertextos” de la cultura europea (104-6).

Es evidente que *El acoso* requiere un tipo de lector informado y activo, capaz no sólo de reconocer los variados “hipo-textos” y sus significados de carácter dialógico. Pues como se advierte en el complejo temático en consonancia con las estrategias narrativas, hay un claro propósito de mover al lector a seguir una indagación dinámica de los temas que interesaron a Carpentier, dentro de los cuales el dilema ético del artista latinoamericano en la sociedad moderna es fundamental. No hay que olvidar que en su vida personal y en su posición axial como fundador de la moderna literatura

Hispanoamérica, Carpentier tuvo que encarar y liderar dicho dilema desde su particular posición como artista y su compromiso con la sociedad y con la Revolución Cubana.

Alberto Carlos es uno de los pocos críticos que ha reconocido que en *El acoso* a “Carpentier parece preocuparle sobre todo una ética de la acción; “no escribe para revelarnos la tragedia de la condición humana, sino para mostrarnos una vida mal vivida, desperdiciada, y por eso antiheroica” (383). No obstante, como lo he señalado en párrafos anteriores, la reflexión sobre la acción ética trasciende el plano personal del acosado y del taquillero al vincular el dilema de estos personajes no solamente con los contextos cubanos sino también con los de la cultura europea. Por otra parte, mientras la principal búsqueda del emplazado en la historia es encontrar a Dios y espiar sus culpas, otra de las intenciones del narrador en el flash back es poner a juicio del lector las motivaciones de carácter histórico, político y social que vinculan las acciones del personaje con los contextos. Sucede del mismo modo con la voz en tercera persona que acompaña el dilema del estudiante de música.

Salvo pocas excepciones, la crítica en general ha subrayado la dificultad de lectura que propone esta obra. Por ejemplo, R. González comenta que “*El acoso* juega el terror de la auto-referencialidad que se advierte en la fragmentación de la lectura que observa el lector. En ningún otro texto de Carpentier la lectura es compulsivamente presente: el taquillero lee la biografía de Beethoven y las ordenanzas de su trabajo. El acosado lee las inscripciones en los edificios, el libro de las oraciones, los libros de arquitectura, los periódicos recortados (*Myth and Archive* 98). Para R. González esa compulsiva fragmentación observada en los narradores hace de ésta la más inaccesible novela del autor.

Luego, en los 50 el interés de Carpentier por la temática de lo americano es visible en *Guerra el tiempo*. De hecho él destacó “Camino de Santiago” como el más destacado de la colección por cuanto logra integrar la visión de los mitos americanos a los del viejo mundo, y el espacio-tiempo americano al espacio-tiempo Europeo; no obstante silenció la temática de *El acoso*, y afirmó su falta de filiación con los otros relatos de la colección, a no ser por su claro propósito de experimentación con el tiempo. Sin embargo, específicamente en *El acoso* el tiempo no es solamente una estrategia narrativa. El tiempo mismo constituye el marco narrativo de esta novela corta, y en tanto marco narrativo está integrado a la temática americana en la forma musical de la Sinfonía heroica. A su vez la temporalidad de la novela está integrada a tres tópicos: el marco temporal auditivo, al heroísmo romántico; el marco teatral de la tragedia griega, al tópico de la venganza; el marco visual y espacial de la arquitectura cubana, al tópico de la ciudad. De tal manera el transcurrir temporal que encierra la situación del acosado es examinado en el contexto espacio-temporal americano y europeo.

A su vez, el marco temporal dado por la audición de la Sinfonía heroica es el artificio narrativo que pretende establecer un vínculo entre el tiempo narrativo de la novela corta y el tiempo del lector en el proceso de lectura, experimento que sería imposible de realizar en una novela. Como puede observarse, la manera de producir el efecto de impresión está dada por un sinnúmero de estrategias narrativas que sin embargo tienen implicaciones semánticas, y que Carpentier usa de manera brillante en esta novela corta.

Como lo he analizado en este capítulo, a Carpentier le preocupó consolidar un *set* de expectativas sobre la tradición hispanoamericana en el público lector latinoamericano

y europeo. No obstante en una lectura atenta de *El acoso* dentro del marco de la novela corta se advierte el propósito de examinar, dado un final trágico, las condiciones fallidas que pueden conducir al artista y al arte latinoamericano al fracaso. Luego, el haber enmarcado una tragedia dentro de una tragedia tiene además del propósito constructivo un propósito semántico: llevar a escena una situación trágica, en este caso, la situación de emplazamiento del acosado, para poner a consideración del lector los móviles de tal condición.

Obviamente su insistencia en la experimentación e innovación técnica fue influida por su contacto temprano con París en el momento más interesante de la *Nouveau roman*. Y aunque Carpentier afirmó su deseo de experimentación técnica en *Guerra del tiempo*, excluyó *El acoso* de su ciclo americano, en el que tanto él como la crítica contaron *El reino de este mundo*, *Los pasos perdidos* y *El siglo de las luces*. Sin embargo, considerada desde la perspectiva de la novela corta, esta novela examina esa temática, partiendo de una situación de fracaso del arte latinoamericano en su imposibilidad de integrar el lexicón europeo al americano. En otras palabras, esta novela corta presenta un examen de la perspectiva del “ciclo americano”, asunto que desconcertó a la crítica de la modernidad, acostumbrada a leer la literatura como un proceso coherente de validación de un programa poético carente de discusión y por tanto no contradictorio y/o paradójico.

Por otra parte, así como fue merced al machadato que Carpentier huyó de Cuba en los años 20, en los años treinta huyó de Europa y regresó a Cuba merced a la mentalidad nazi que se incubaba en Occidente. Es obvio advertir que Carpentier, como cualquier otro libre pensador rechazara los sistemas totalitarios. Desde este punto de vista Carpentier no traicionó su función como escritor, ni su narrativa es una traición a los

postulados de su poética. En *El acoso* el escritor cubano-suizo partió de un final trágico dado para inquirir sobre los condicionamientos sociales, políticos y culturales que pueden resultar en fracaso del artista y del arte hispanoamericano.

De tal modo esta novela corta es un examen del *set* de expectativas que los escritores hispanoamericanos, liderados entre otros por Carpentier, emprendieron en su obsesiva búsqueda de la identidad hispanoamericana. Luego, Carpentier no tiene un propósito integrador en esta novela corta. Su interés en la totalidad se expresa narrativamente en el examen sobre las condiciones de su imposibilidad, dadas ciertas circunstancias sociales, políticas y culturales. Es por esta razón que la fragmentación en esta novela corta es evidente: la historia está hecha de datos fragmentados, como sucede en cualquier historia. La diferencia es que en *El acoso* el escritor no quiere crear una apariencia de totalidad, sino todo lo contrario. Por esta razón, esta novela corta es la cara oculta de la novela total. En lugar de un todo, ésta representa como las aporías de Zenón la fragmentación del todo en lo múltiple. El artista se representa en su incapacidad de crear la obra total.

En suma, Carpentier no se traiciona así mismo como artista en *El acoso*; contrariamente, y como lo anotó Rimmon-Kennan al hablar de la narración y la subjetividad, la narrativa es una forma de la representación de la subjetividad que ofrece una mirada a los temas que están en consideración y los pone a dialogar en la escena de la ficción. Carpentier sigue la epistemología propuesta por él, según la cual la novela es una forma de conocimiento y la pone en práctica en *El acoso*. El conocimiento que provee el examen de la subjetividad en esta novela corta es dilemático, es decir, un examen dinámico, no directo y focalizado en el proceso, no en el resultado. Pues como

se mencionó, el objetivo de Carpentier en *El acoso* no es crear un final sorpresivo. Y este aspecto fue notado por la crítica, pero de modo negativo: como excesivo control de los personajes y rigurosidad en su programa narrativo, de traición y degradación. Pero como se trató en el capítulo segundo, el final sorpresivo es más una característica del cuento. En la novela corta, y en particular en *El acoso*, la tensión narrativa se construye en ascenso y sólo descansa en la conclusión. Todo en la novela corta tiene como fin afectar al lector en virtud del efecto de impresión y, en consecuencia, incitarlo a seguir leyendo hasta el punto final.

La totalidad del efecto de impresión en *El acoso* es resultado del ejercicio interpretativo del lector. El narrador provee cierta guía para procesar la información que la narración provee, pero el acto de dar significado a lo representado es labor del lector. De esta forma el sustrato pedagógico que señalé como característico de la novela corta, no es un camino iluminado por la voz de los diferentes narradores. En otros términos, la crítica del Boom consideró *El acoso* como un acto fallido del escritor, justamente porque leyó esta novela como un resultado, con un significado cerrado, concluyente. Pero como bien lo planteó Carpentier de forma no directa en su novela corta, la narración misma desestabiliza la representación de la retórica de la identidad con eje en el artista y el arte.

Es obvio entonces advertir que Carpentier haya pensado en establecer un vínculo particular entre esta novela corta y un lector informado y comprometido con los cambios sociales. De otra parte, este objetivo no contradice de ninguna manera su interés y su liderazgo en promover la transculturación como una tarea necesaria al escritor americano para fijar la novedad de Hispanoamérica. Si hay que fijar la novedad atendiendo a nuestra perspectiva transculturadora, la premisa esta abierta a todo escritor: ¿Qué es lo

novedoso?, ¿Cómo se integran el lado de acá (el lexicón americano) con el lado de allá (el lexicón europeo)?, ¿Es el modelo europeo un arquetipo carente de contradicciones?

Mirar la verdad profunda de Hispanoamérica es un acto dinámico que resulta paradójico. Al confrontar los mitos de América con los mitos universales, se examina el modelo. El examen narrativo es siempre un proceso en el que se desvela una dimensión paradójica del arquetipo universal y su vinculación con los personajes americanos; en otras palabras, examinar su programa poético fue la respuesta de Carpentier en *El acoso*. Pero el resultado de tal comparación es el elemento abierto al juicio pedagógico del lector. En otras palabras, los condicionamientos del final trágico del acosado son expuestos narrativamente al juicio ético del lector. El fracaso de los personajes en su rol de artistas advierte sobre las complejas semejanzas y diferencias que subyacen a la perspectiva totalizadora de América en Occidente. Integrar implica conocer, comprender, asimilar y comunicar, pero ese proceso no puede ser presentado como un todo coherente en la narrativa. Narrar es inquirir desde las diferentes perspectivas que resultan en el proceso de contar o de representar la subjetividad; en tal proceso la narración desestabiliza la representación que ella misma construye.

De tal modo en lugar de presentar una poética de lo americano, *El acoso* marca el desarrollo de una revisión sobre las condiciones de la posibilidad o de la imposibilidad de una literatura hispanoamericana. El dilema del doble espacio ficcional dado por el doble sentido de pertenencia es confrontado e inquirido doblemente en *El acoso* en el problemático asunto del heroísmo romántico. De tal suerte, la relación analógica funciona como elemento desmitificador de los símbolos de Occidente. Como resultado de tal desmitificación del mito romántico europeo, las bases de la identidad

hispanoamericana basadas en la transculturación de herencia española y francesa trastabillan y se muestran desplomadas en la arquitectura de *El acoso*. Pero como ya se analizó, esta arquitectura en ruinas es parte de los contextos que cercan a los personajes, los encierran, los limitan. El examen de las condiciones de tal inconsistencia entre los dos mundos es uno de los objetivos axiales en esta novela corta.

Por otra parte, la responsabilidad de los escritores en la sociedad y los propósitos del arte como medio de instaurar la cultura hispanoamericana en el contexto mundial son temas presentes en el examen de la subjetividad del artista contemporáneo en *El acoso*. Si la observación anterior se interpretara desde la perspectiva de la novela, en *El acoso* el mismo Carpentier pareciera traicionar su ideal como embajador de la transculturación. Pero vista desde el punto de vista de la novela corta, la reconstrucción del final trágico del acosado resulta una puesta en situación de su padecimiento, directamente a los ojos del juicio del lector. Y, en efecto, el juicio ético surge irremediabilmente en la lectura de *El acoso*. Y tal juicio abarca asuntos como la formación del artista, su función en la sociedad y la necesidad de lograr y afirmar un conocimiento universal, tanto como el desarrollo de la capacidad para ver, comprender, juzgar y actuar en los procesos sociales.

Desde esta perspectiva de Carpentier como un vocero del papel del artista en la sociedad, se advierte que solamente el elitismo intelectual del escritor puede llevar a la gran literatura hispanoamericana: un elitismo que él representa y del que es su modelo. La vocación marginal de las letras, simbolizada en Estrella y en su espacio prostibulario, es el núcleo que lleva a la traición del arte y del artista. En 1961, en pleno auge de la Revolución Cubana, Carpentier retoma y subraya el discurso elitista de la transculturación, cuando observa que: “Somos un producto de varias culturas,

dominamos varias lenguas y respondemos a distintos procesos legítimos de transculturaación” (*Conferencias* 33).

Para terminar, la noción de totalidad que persigue Carpentier en la gran novela hispanoamericana, cuando promueve la novela épica, también es examinada en *El acoso*. Ésta significa para el escritor cubano-suizo el restablecimiento del mayor número posible de relaciones para mostrar la vida integral de cualquier acontecimiento. Todo evento, cualquiera que sea, está integrado a un núcleo de circunstancias, ya sea de la vida colectiva, urbana o rural, cultural, política, entre otras. Estos diferentes planos se integran formando una condensada conexión de datos que son los contextos de la realidad. En *El acoso* tales conexiones existen pero con el propósito de ser examinadas. De una parte, en la narración los textos de la cultura europea pertenecientes a diferentes épocas están conectados, pero al mismo tiempo los personajes, que son el eje de los significados en la novela corta, no pueden integrar tales contextos europeos a su vida inmediata. Y en esto consiste, en términos generales las condiciones del final trágico de esta novela corta. Esta difícil labor integradora termina siendo una función del lector.

Como lo he expresado para la novela corta en general, los móviles de la narración en esta forma breve están dados en función de un personaje y sus dobles con eje en su desenlace. *El acoso* no es la excepción. En esta obra los contextos son puestos al examen del lector, en términos de una serie de circunstancias que se oponen al desarrollo del personaje en sentido ético y explican su final trágico. Pero como la narración presenta tales móviles de manera no directa y siempre paradójica, el sustrato pedagógico de la novela corta es dado en forma de dilema, como un proceso y no como una sentencia directa y cerrada. Este es precisamente el elemento que hace tan valiosa esta novela. *El*

acoso en tanto canon de la novela corta hispanoamericana representa un modo de acceso, un canal, una apertura a los modos de representación de la retórica de la identidad que desarrolló el Boom y pone en escena las posibilidades de duda que esta retórica representa.

En este contexto del examen de la totalidad, en *El acoso* dichos condicionamientos que componen la circunstancia de los personajes son presentados para ser juzgados por el lector desde diferentes puntos de vista, en su acto de lectura. Es un hecho que la lectura y sobre todo la interpretación de signos que hacen los personajes está obsesivamente presente en *El acoso*. Tales puntos de vista interpretativos incluyen la perspectiva occidental sobre los símbolos de occidente; por ejemplo, la de Romain Rolland, el autor del libro que lee el taquillero sobre la vida de Beethoven, y la lectura e interpretación que de éste hace el taquillero en el contexto cubano.

Otro ejemplo de la reiterativa actitud lectora de los personajes, es la que el acosado hace en sus diferentes estados de emplazamiento de la Sinfonía Heroica: lectura que está determinada por su ignorancia relativa a la música. También la que hace el narrador en tercera persona cuya voz lee los signos de cada personaje y colabora en la explicación de los contextos en que la historia de estos personajes sucede, entre otras lecturas.

Sobre la cultura musical del taquillero hay dos referencias indirectas. Se sabe que existían para entonces dos versiones del libro de Rolland: una reducida y otra completa editada en varios volúmenes. El taquillero está leyendo la versión completa, y en palabras de Carpentier, el tema de donde están tomadas textualmente las frases en itálica en *El acoso* es del primer volumen, titulado *De la Heroica a la Appassionata* (López 140).

Otro indicio sobre la formación musical o al menos sobre el interés musical del taquillero viene de la alusión directa a Félix Weingartner, quien hizo una muy buena versión grabada de la Heroica, en palabras de Carpentier (López 140).

Sobre la ignorancia musical del acosado, Carpentier nos dice:

[Él] es totalmente ignorante en materia musical. Por eso explica sus impresiones con términos totalmente ajenos a una terminología exacta. Describe lo que oye por meras sensaciones. Como no conoce los instrumentos habla de “volutas de cobre” cuando quiere evocar las “trompas”. Cuando recuerda haber escuchado un tema de la Heroica semejante a una marcha de cazadores (el trío de *scherzo*), piensa en una película documental francesa sobre la fiesta de San Humberto, patrón de los cazadores, en la que había visto tocar instrumentos con parecida sonoridad... La marcha fúnebre le hace pensar en el entierro de un veterano de la guerra de la Independencia en *Sancti Spiritus*, porque en tal ocasión se tocaba alguna música en compás lento. (López 145)

Es interesante advertir en las diferentes maneras de presentar la narración, la variedad de puntos de vista con los que se enfrenta el lector para juzgar las circunstancias de los personajes y establecer un juicio sobre estos, ya sea un juicio de valor, un juicio moral o ético, entre otros. En efecto, el juicio ético del lector es estimulado por la manera como se presentan los acontecimientos en la narración haciendo referencia a circunstancias diversas, ya de carácter político, ya social y cultural, muy cercanas al lector: por ejemplo, los regímenes totalitarios y sus devastadores resultados, hecho éste muy cercano a la zona de contacto político-social de lector latinoamericano.

Por otra parte, como ya indiqué, el narrador en tercera persona interviene para guiar al lector en la integración de la información fragmentada. Sin embargo, la ironía es otro elemento que caracteriza la voz del narrador al referir los móviles de las acciones de los personajes. Nótese el ejemplo siguiente: “Todo había sido justo, heroico, sublime en el comienzo: las casas que estallaban en la noche; los Dignatarios acribillados en las avenidas.... Eran los tiempos de la ejecución deslumbrante, cumplida por un emisario de sonrisa implacable. Toda la culpa no era suya. Era obra de la época, de la contingencia, de la ilusión heroica” (*El acoso* 140).

La interpretación de la voz del narrador y su punto de vista sobre la situación de los personajes se hace más paradójica merced a la ironía. En efecto, la voz del narrador en tercera persona se torna desestabilizadora de su propia voz, de la voz de los personajes y del significado romántico de la sinfonía heroica. Como indiqué, su propósito último no es juzgar directamente las acciones del acosado sino desestabilizar el sojuzgamiento lineal de las condiciones de la traición. De otra parte, también su intervención es de carácter didáctico; en tal sentido su función es también ayudar al lector a armar los fragmentos de la historia de los personajes, y ayudarle a vincular este fragmento (la historia total del acosado y sus dobles) a la historia de Occidente en términos de la integración a un contexto más universal. Pero como apunté, la intersección de los personajes hispanoamericanos y sus particulares situaciones con los personajes históricos y literarios de Occidente, desestabiliza el significado que Napoleón y Beethoven representan en el lexicón de occidente. En tal sentido, el mito del heroísmo romántico es obviamente desmantelado.

Para terminar, el artificio de esta novela corta alcanza su máximo propósito constructivo en términos de la intensidad y la expansión narrativa en el capítulo segundo, que es una pausa reflexiva, dispuesta como figura de suspensión con su especial tratamiento temporal-espacial. El capítulo segundo tiene al menos una doble finalidad: de una parte, crear el efecto de expansión de la novela y de otra parte, presentar la información necesaria, en términos de los elementos de juicio sobre los móviles históricos, políticos, sociales, culturales, entre otros, que explican la condición presente del personaje y la condición existencial implícita en tal situación.

El lector acompaña al personaje en su huida, arrepentimiento y juicio, pero ese acompañamiento es de carácter reflexivo. Él también es emplazado, pero en su caso por la tensión de la narración sobre las dos últimas horas de padecimiento del acosado. La lectura se torna extenuante, y sin embargo el alto nivel de tensión narrativa asegura cierto nivel de constancia del lector.

En suma, la lectura desde la perspectiva de la novela que la crítica ha realizado de *El acoso*, considera que Carpentier trató de seguir su programa poético, cuyo propósito fue “universalizar” la narrativa hispanoamericana. En tal sentido se señaló constantemente que tal propósito en esta novela corta resultó en un completo fracaso. Vista desde la perspectiva de la novela corta, *El acoso* presenta un examen del programa poético de Carpentier, con el propósito de mostrar pedagógicamente dada una situación trágica, cuáles pueden ser los móviles que llevan a ese resultado en la búsqueda de la expresión americana de la modernidad. O en otras palabras, cuál puede ser el camino que lleva a la traición del arte y la literatura latinoamericanos.

Notas

¹ Comenta Raymond Williams que el momento simbólico en el que la ideología de la revolución cubana y la política del Boom estuvieron abiertamente unidas sucedió en 1962, en la conferencia de literatura en Concepción, Chile, donde Carlos Fuentes declaró que los intelectuales debían unirse y apoyar la Revolución Cubana. Nunca un escritor había declarado públicamente su postura política *The Twentieth-Century Spanish American Novel* (Austin: University of Texas Press, 2003)126. Este hecho explica que varias de las novelas publicadas en Cuba en los 60 estuvieron a favor de manera directa o indirectamente con la Revolución Cubana, y se propusieron entender y justificar el curso que la Historia había tomado.

² Este fue un programa de ayuda social de EE. UU. para América Latina, efectuado en los años 60 y creado durante el gobierno de J. F. Kennedy para contrarrestar los brotes de la revolución cubana en América Latina.

³ “In 1968 La Unión de Escritores y Artistas de América (UNEAC) presented awards to a play by Anton Arrufat and to the collection of poems by Heberto Padilla. Both works were considered counterrevolutionary, and Padilla was subsequently arrested on March 20, 1971. He was not released until April 27, 1971. His arrested began a long debate throughout Latin America on intellectual freedom and the failures of the Cuban regime.” José Donoso, *The Boom in Spanish American Literature: A Personal History*, trans. Gregory Kolovakos (New York: Columbia University, 1977) 49.

⁴Al respecto, Donoso afirma: “I think that if the Boom had nearly complete unity in anything [...] it was in the faith in the cause of the Cuban Revolution; Think that the

disillusionment produced by the Padilla case destroyed that faith and destroyed the unity of the Boom” (*The Boom in Spanish American Literature* 50).

⁵ A quiénes incluir en el Boom, fue ampliamente debatido. La mayor parte de las novelas fueron publicadas en La Habana, México, Buenos Aires, Montevideo o Santiago, ciudades con casas editoriales de renombre y centros de innovación cultural. En esa época La Habana era uno de los principales centros culturales, con el grupo de *Orígenes y Lunes de Revolución*, fundada por Carpentier, Lezama Lima, Arenas y Sarduy.

Randolph Pope, “The Spanish American novel,” eds. Roberto González Echevarría and Enrique Pupo-Walker, *The Cambridge History of Latin American Literature*, vol. 2 (New York: Cambridge University Press, 1996) 227. La mayoría de escritores de este periodo fueron conocidos internacionalmente, no solo porque gran parte de ellos estaba en el exilio, sino también porque sus obras eran de sumo interés.

⁶ La mayor guía en el debate fueron: José Donoso, *The Boom in Spanish American Literatura*, y Emir Rodríguez Monegal. “La nueva novela de Latinoamérica.” Comp. Aura Ocampo, *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*. (México: UNAM, 1973) 24-37.

⁷ Entre las novelas cortas que tuvieron amplia acogida crítica y fueron consideradas parte del Boom, se destacan *El perseguidor* (1958) de Julio Cortazar, *El coronel no tiene quien le escriba* (1958) de Gabriel García Márquez, *Aura* (1962) de Carlos Fuentes y *Los cachorros* (1967) de Mario Vargas Llosa. La literatura crítica que se encuentra sobre estas novelas es abundante; no obstante, más allá de las innumerables interpretaciones de sus posibles significados, hay una ausencia de análisis desde el marco de la novela corta. Inclusive, algunas fueron consideradas cuentos, como sucedió con *El perseguidor*

(publicada por primera vez en 1959, dentro del volumen de *Las armas secretas*, y *La cándida Eréndira y su abuela desalmada* (1972).

⁸ A propósito del nativismo Carpentier dice de su novela *Ecue-Yamba*: “Escribí una novela publicada en Madrid en 1932, en pleno auge del nativismo europeo. Pues bien, al cabo de 20 años de publicarla, de investigaciones de las realidades sincréticas de Cuba, me di cuenta de que todo lo hondo, lo verdadero, lo universal había permanecido fuera del alcance de mi observación. *Literatura y conciencia política en América Latina* (Leante, “Confesiones sencillas de un escritor barroco” 17).

⁹ En los años 60 declaró sobre su epistemología de la novela: “The Spanish picaresque, born unwittingly from the comical nucleus of *Lazarillo de Tormes* and continued until the premonitory autobiography of Torres Villarroel, fulfilled its true novelistic function, which is to violate constantly the naïve principle of being a story destined to cause ‘aesthetic pleasure to its readers’, to become instead an instrument of analysis, a way of knowing epochs and men; a way of knowing that goes beyond, in many cases, the author’s intentions” Alejo Carpentier, *Conferencias*, vol.14 (México: Siglo Veintiuno Editores 1991) 7.

¹⁰ Alejo Carpentier, *Guerra del tiempo* (México: Compañía General de Ediciones, 1958). El volumen contiene “*El camino de Santiago*”, “*Viaje a la semilla*”, “*Semejante a la noche*” y *El acoso*.

¹¹ La primera edición de *El acoso* fue publicada en Buenos Aires, por la Editorial Losada en 1956.

¹² Según Carpentier, su ciclo americano incluye *El reino de este mundo*, *Los pasos perdidos* y *El siglo de las luces*. Consúltese Virgilio López Lemus, *Entrevistas: Alejo Carpentier* (La Habana: Letras Cubanas, 1985) 53.

¹³ Carpentier escribió “Camino de Santiago” al terminar *El acoso*. El tema se desarrolla en Flandes, España y Cuba. Es una especie de relato circular que regresa al punto de partida con una visión de mitos americanos, algunos de los cuales están vigentes. Este relato es considerado por él una novela corta y el más importante de la colección porque hay una visión de los mitos americanos integrados a los del Viejo mundo, en un espacio americano (La Habana). Este espacio es paralelo al espacio Europeo representado en Flandes y España (López Lemus *Entrevistas* 53,137-8).

¹⁴ Alejo Carpentier, *El acoso* (Buenos Aires: Losada, 1956). Esta novela corta está traducida a más de quince idiomas, según las propias declaraciones de Carpentier, en López Lemus Virgilio, comp. *Entrevistas: Alejo Carpentier* (La Habana: Letras Cubanas, 1985) 142.

¹⁵ El primer planteamiento del Carpentier sobre el tiempo se encuentra en su cuento “Viaje a la semilla”, escrito en 1944.

¹⁶ De acuerdo con Alexis Márquez *En Los pasos perdidos* hay un esquema metafísico de la posibilidad de viajar el hombre en el tiempo, remontándose en un pasado hacia sus propios orígenes. Este tiene un antecedente en Joseph Conrad, *El corazón de las tinieblas*. “Este navegó por ríos africanos, que le arrancan una reflexión: remontar aquel río, regresar a los más tempranos orígenes del mundo, cuando la vegetación se agolpaba sobre la tierra y los grandes árboles eran los reyes” *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier* (México: Siglo XXI, 1982) 406.

¹⁷ En 1956 la edición española de *Los pasos perdidos*, estaba agotada, la quinta edición norteamericana, canadiense e inglesa estaban agotadas en noviembre del 56. La edición francesa ganó el premio al Mejor Libro Extranjero del Año en 1956. Se hicieron ediciones sueca, finlandesa, danesa, alemana, italiana y yugoeslava (Virgilio López Lemus, *Entrevistas* 51).

¹⁸ En 1962 Carpentier habla sobre su exilio en Francia “En el año 1927 cayeron varios presos cuando se publicó nuestro Manifiesto [del grupo minorista], un documento político tan importante que ahora acaba de ser reeditado” (López Lemus 63). Carpentier se marchó en 1927 y regresó en 1939, 12 años después, y se quedó hasta 1945. Luego se fue a Venezuela a organizar una estación de radio, vivió 14 años en ese país. Allí escribió *El siglo de las luces* y sus novelas anteriores, y el volumen de *Guerra del tiempo* (63).

¹⁹ Émile Henriot acuñó el calificativo de *Nouveau roman* en un artículo publicado en el diario francés Le Monde en mayo 22 de 1957. Usó esta acepción para describir ciertos escritores que experimentaron con un estilo diferente en cada novela y pretendían crear un nuevo estilo cada vez (López Lemus 67).

²⁰ En Francia la *nouveau roman* (nueva novela) respondía a la búsqueda cronológica de la teoría bergsoniana, en la que el tiempo se toma como duración real en términos fundamentalmente cualitativos, no cuantitativos. “La pretensión más radical de la novela objetiva o *nouveau roman* es la supresión del tiempo como elemento estructural... Pero la unidad espacio-tiempo no logra quebrarse; simplemente ésta trata de invertir el impase a un plano oculto, pero sobre el cual sigue ejerciendo su acción en los seres y las cosas. El resultado es que el espacio adquiere mayor pertinencia y comienza a verse como

prolongación de los objetos mismos. Tal prolongación de los objetos le da a la narración un carácter de continuidad temporal. Lo que en realidad se busca es una especie de unidimensionalización del tiempo, una aventura a través de lo temporal, para reducir las tres dimensiones (pasado, presente y futuro) a una sola: el presente” (Alexis Márquez, *Lo barroco* 413-14).

²¹ Cesar Leante fue el primero en referirse a Carpentier como un escritor barroco, en el título de una entrevista suya hecha al escritor cubano y titulada “Confesiones sencillas de un escritor barroco”, publicada primeramente en Cuba en 1964. Esta entrevista fue reeditada en *Alejo Carpentier*, ed. Helmy F Giacomani (New York: Las Américas, 1970) 11-31.

²² El objeto vive, se contempla, se deja sopesar. Pero la prosa que le da vida y consistencia, peso y medida, es una prosa... forzosamente barroca, como toda prosa que ciñe el detalle... lo colorea, lo destaca para darle relieve y definirlo.... Ahora, los novelistas hispanoamericanos tenemos que nombrarlo todo. Todo lo que nos define, envuelve y circunda: todo lo que opera con energía de contexto.... Nuestros árboles se tienen que hacer universales, por la operación de palabras cabales Alejo Carpentier, *Conferencias* (La Habana: Siglo XXI, 1991) 40.

²³ Steve Weakfield, *Carpentier's Barroco Fiction: Returning Medusa's Gaze*, (Woodbridge: Tamesis, 2004) se basó para su estudio principalmente en las crónicas completas que Carpentier escribió sobre el barroco, aunque su crítica de las deficiencias teóricas que dice mostrar Carpentier están basadas en la conferencia titulada: “Lo barroco y lo real maravilloso”, que el escritor dictó en 1975 en el Ateneo de Caracas. Según el criterio de Weakfield, fuera de una apreciación completa de sus crónicas no puede

intentarse un entendimiento de la relación de Carpentier con el barroco y de la función a la que el barroco sirvió en su ficción.

²⁴ Por ejemplo, R. Pope señala a Carpentier como uno de los principales autores en la lista (en la que incluye a Asturias y Borges) de esa nueva forma de reescribir la tradición (“The Spanish American novel” 229); Alexis Márquez lo destaca como el iniciador de la nueva narrativa hispanoamericana (“Alejo Carpentier y la renovación de la novela latinoamericana” 23); Raymond Souza lo reconoce como divulgador y gestor del éxito internacional de la novela cubana en *Major Cuban Novelists: Innovation and Tradition* (Missouri: University of Missouri, 1976). Virgilio López observa que “A finales de los 50, [Carpentier] era el más exitoso novelista cubano, y sus obras ganaron una reputación internacional.... Ayudó a preparar el camino de los novelistas como Cabrera Infante, Lezama Lima y Severo Sarduy estableciendo una tradición de excelencia” (López, *Entrevistas* 51); José Donoso, reconoce a Carpentier como uno de los pilares que impulsó a la generación del Boom y acepta la influencia de éste en Fuentes (*The Boom in Spanish American Literatura* 49).

²⁵ Al respecto Carlos Alonso afirma que: “In this respect, the Latin American case is analogous to that of other traditional communities faced with the difficulties represented by their participation in an epoch of increasing industrialization. The earliest manifestation of these developments was the wave of successive nationalisms that characterized nineteenth-century political history; its most recent avatars are the widespread nationalist movements of the post-colonial period” *The Spanish American Regional Novel: Modernity and Autochthony* (New York: Cambridge University, 1990) 32-33.

²⁶ Sostiene Carlos Alonso que muchas de las novelas del Boom estuvieron inmersas en la exploración de la identidad hispanoamericana y su representación literaria. Cien años de soledad ofreció, por ejemplo, un punto de vista microcósmico de la historia de Latino América a través de la familia Buendía. Ésta también propuso el realismo mágico como una categoría privilegiada para la aprehensión y el entendimiento de la realidad. Rayuela fue también una polémica meditación sobre la identidad desde dos escenarios de ambos lados del atlántico (*The Spanish American Regional Novel* 42).

²⁷ Para mencionar algunos de los críticos que subrayan a Carpentier como fundador o iniciador de la literatura hispanoamericana, Carlos Alonso, *The Spanish American regional Novel*; González Echevarría, *Myth and Archive. A theory of Latin American Narrative* (New York: Cambridge University Press, 1990); Alexis Márquez, *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier* (México: Siglo XXI, 1982), entre muchos otros.

²⁸ González Echeverría considera que con la observación de la doble meta-alienación del escritor hispanoamericano frente a la lengua y al espacio cultural, se modifica la noción según la cual la identidad podría ser hallada en un nivel ideal en el que el sistema de respuestas dará una solución satisfactoria a las preguntas (*Myth and Archive* 32).

²⁹ González Echevarría sustenta la doble meta-alienación de la literatura hispanoamericana en las ideas de Edmundo O'Gorman, quien demostró que el descubrimiento de América fue un redescubrimiento, la revelación de un mundo ya conjurado por la imaginación europea. El nuevo continente se convierte nuevamente en el mundo utópico que los europeos pueden visitar (*Myth and Archive* 26).

³⁰ Carpentier creó en esta novela el contexto espacio-temporal diferenciador de la cultura hispanoamericana y emprendió el objetivo de integrar sus mitos a la categoría histórica. Nuestros mitos, dice Carpentier “deben ser confrontados con los grandes mitos universales. Debemos mirar la verdad profunda de nuestras cosas.” Del mismo modo el personaje enteramente latinoamericano debe poseer al mismo tiempo la dimensión de arquetipo universal (Edmundo Desnoes, “El siglo de las luces,” ed. Helmy F. Giacomán, *Homenaje a Alejo Carpentier* (New York: Las Américas, 1970) 299-300.

³¹ Los ejes fundamentales del existencialismo sartreano son: la existencia precede a la esencia; el ser no se conoce por medio de la razón objetiva, sino por la subjetiva porque la existencia no se puede objetivar en conceptos; la esencia del ser humano es la libertad porque está condenado a elegir, en la acción, sus propios valores y, por último, el mundo es incierto y precario, lo que recuerda las tesis de Werner Heisenberg —ley de la incertidumbre— y la de Louis de Broglie —ley de la probabilidad. Si la existencia precede a la esencia —al revés de Descartes— lógicamente el ser sólo se revela en la subjetividad, la conciencia, la existencia humana. Y esta no es otra cosa que angustia, náusea y desamparo. Carlos Sandoval, “Existencialismo Sartriano,” *El Diario de Hoy* 26 May 2005 <www.elsalvador.com/noticias/2005/05/23/editorial/edi3.asp>.

³² Para Souza hay una tradición literaria y por lo tanto una notoria influencia de Alejo Carpentier en los escritores más jóvenes. “His works are narration of the fantastic within the context of reality, artistic creations that attempt to unravel the contradictory paradoxes of existence.” (38) *El mundo alucinante* (1969) de Reinaldo Arenas y *El reino de este mundo* (1949) presentan una entre dos generaciones literarias y son una sutil

expresión de las aspiraciones de la sociedad cubana Raymond D. Souza, *Major Cuban Novelists: Innovation and Tradition* (Missouri: University of Missouri, 1976) 26.

³³ Sobre la influencia de Carpentier en Sarduy, y particularmente de *El acoso* en *Gestos*, consúltese a González Echevarría, *La ruta de Severo Sarduy* (Hanover: Ediciones del Norte, 1987).

³⁴ *El siglo de las luces* presenta un análisis del paso de la ilustración al romanticismo, lo cual es un examen sobre los orígenes de la modernidad hispanoamericana.

³⁵ Dice Muller-Bergh que "... [En] 'El camino de Santiago' y *El siglo de las luces* recrean el tema del artista en su tiempo en la figura del protagonista, remozando los antiguos mitos de Sísifo, Prometeo y Ulises.... Únicamente el artista no puede escapar de su época porque debe encarar su tiempo, dominándolo por medio de la composición o la obra de arte. Así Carpentier concluye que el problema fundamental del compositor como artista es la obligación de vivir en su medio ambiente y asumir la responsabilidad que le impone la profesión" Klaus Muller-Bergh, "Reflexiones sobre los mitos en Alejo Carpentier," *Homenaje a Alejo Carpentier*, ed. Helmy F Giacomani (New York: Las Américas, 1970)

280. Por su parte González E. al referirse al simbolismo romántico de *Los pasos perdidos* advierte que "El fracasado intento de matrimonio del protagonista con Rosario, su inhabilidad para unirse con él, una vez éste ha alcanzado el Valle "where Time Had Stopped", es la más clara formulación del fracaso del protagonista de reintegrarse al simbolismo romántico que la novela moviliza (*Myth and Archive* 166).

³⁶ Por ejemplo, Harss and Dohman consideran que Carpentier muestra en sus novelas una actitud ambivalente hacia la revolución. Consúltese Harss, Luis, and Barbara Doman,

eds. In *to the Mainstream: Conversation with Latin-American Writers* (New York: Harper & Row Publishers, 1966) 66-7. Del mismo modo, Souza afirma que “The presence of contradictory position toward revolution in the novel is due to the interpenetration of subjective and objective views” Raymond D Souza, *Major Cuban Novelists: Innovation and Tradition* (Missouri: University of Missouri, 1976) 50.

³⁷ Comenta Souza que “Carpentier searches for the absolute without falling into the trap of offering absolute certainties, for he is aware that human existence will always be tempered by limitations” (*Major Cuban Novelists* 52).

³⁸ Márquez analiza los lugares por donde se desplaza el acosado y las razones por las que regresa sobre sus pasos. Cada lugar de llegada es un paso en falso que da la sensación de espacio laberíntico: la azotea de la vieja casa (vuelta sobre sus pasos, porque había vivido allí antes). Huye por la muerte de la anciana y los asistentes al velorio; la casa de estrella (vuelta sobre sus pasos, porque la había visitado muchas veces). Huye por la presencia del taxista y del policía por el billete falso; la casa del poderoso (la casa ha sido demolida y debe reemprender la huida); la iglesia (la religión tuvo significado para él de niño y adolescente y es un desertor del catolicismo). Huye por que el sacerdote lo rechaza); intento de volver a la casa de la azotea. Se encuentra en el camino con el Becario. Se refugia en un café por la lluvia. Huye porque tropieza con sus perseguidores. Irrupción en el teatro como única escapatoria. El personaje se siente atrapado y busca afanosamente una salida (*Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier* 341-2).

³⁹ A continuación presento una explicación, lo más general y sencilla, sobre el existencialismo sartriano: “No es fácil exponer el pensamiento sartriano. Se trata de una "obra incalificable", como dice Francis Jeanson, ya que su autor es filósofo, catedrático,

cuentista, novelista, dramaturgo, crítico, cineasta, polemista, conferenciante, orador y político. Los ejes fundamentales de su filosofía son: la existencia precede a la esencia; el ser no se conoce por medio de la razón objetiva, sino por la subjetiva porque la existencia no se puede objetivar en conceptos; la esencia del ser humano es la libertad porque está condenado a elegir, en la acción, sus propios valores y, por último, el mundo es incierto y precario, lo que recuerda las tesis de Werner Heisenberg —ley de la incertidumbre— y la de Louis de Broglie —ley de la probabilidad. Si la existencia precede a la esencia —al revés de Descartes— lógicamente el ser sólo se revela en la subjetividad, la conciencia, la existencia humana. Y esta no es otra cosa que angustia, náusea y desamparo. Sartre define el ser, empleando el método fenomenológico, como "ser-en-sí" y "ser-para-sí. Aquél es el de los fenómenos naturales, rígido y macizo. Éste, el de la conciencia, contingente y contradictoria. Consúltese Carlos Sandoval, “Existencialismo Sartriano,” *El Diario de Hoy* 26 May 2005 <www.elsalvador.com/noticias/2005/05/23/editorial/edi3.asp>.

⁴⁰ *Guerra del tiempo* fue publicado por primera vez en 1958. Este volumen incluyó de acuerdo con la aprobación de Carpentier: “Viaje a la semilla”, “El camino de Santiago”, “Semejante a la noche” y *El acoso*. Por su parte, tres de los trabajos recopilados en esta edición habían sido publicados separadamente en diferentes épocas: “Viaje a la semilla”, en 1944; “Semejante a la noche”, en 1952, y de *El acoso*, un extracto en 1954. La Habana y la novela completa en 1956, en Buenos Aires (López Lemus, *Entrevistas* 136-37).

⁴¹ A partir de los años 70, causó gran interés el estudio de *El acoso* desde el punto de vista estructural. Entre los aspectos que fueron más observados por la crítica estructuralista cabe mencionar los siguientes: a) sobre la relación de la sinfonía Heroica

y la estructura de la novela. Emil Volek, “Análisis del sistema de estructuras musicales e interpretación de *El acoso*, de Alejo Carpentier,” *Homenaje a Alejo Carpentier*, ed. Helmy Giacomani (New York: Las Américas, 1970) 387-438; Helmy Giacomani, “The Use of Music in Literature: ‘El acoso’ by Alejo Carpentier and ‘Symphony No. 3 (Eroica)’ by Beethoven,” *Studies in Short Fiction* 8:1 (1971): 1003-11; Jesús Benítez Villalba: “La revolución traicionada: Carpentier y Beethoven; *El acoso* y la Sinfonía Heroica, Eva Valcárcel. *Hispanoamérica en sus Textos* (La Coruña, Universidad de Coruña, 1993); b) sobre el contexto histórico, Modesto Sánchez, “El fondo histórico de *El acoso*: Época heroica y época del Botín,” *Revista Iberoamericana* 41:92 (1975): 397-422; c) sobre el personaje, entre otros, Alberto Carlos, “El anti-héroe en *El acoso*,” *Cuadernos Americanos Nueva Época* 168 (1970):193-204; d) sobre los motivos, Silvia Soto-Duggan, “*El acoso*: análisis de motivos y correlatos,” *Cuadernos Americanos* (1978): 158-164; e) sobre la intertextualidad, Steven Boldy, “Making Sense in Carpentier’s *El acoso*,” *The Modern Language Review* 85:3 (1990): 612-622.

IV

Representación y subjetividad en *Memoria de mis putas tristes*

Memoria de mis putas tristes (2004) consta de cinco capítulos y el evento principal es la historia de un anciano apodado Mustio Collado, periodista y profesor de gramática jubilado, quien celebra su nonagésimo cumpleaños regalándose una noche de amor con una adolescente virgen a quien él rebautiza Delgadina. Pero el loco amor se convierte en buen amor, y el anciano decide para alivio de su conciencia escribir la historia de su buen amor rescatada de entre las miserias de su vida extraviada. La historia de Mustio comienza el 29 de Agosto de 1960, fecha de su nonagésimo cumpleaños y termina el 29 de agosto de 1961, el día de sus 91 años.

Este capítulo consta de siete apartados. En el primero presento las opiniones críticas sobre *Memoria* y el efecto de impresión en el lector contemporáneo. En el segundo, tercero y cuarto apartado presento un análisis del sustrato pedagógico de *Memoria* considerando su filiación con el género memoria(s) y con la novela confesional, y sus vínculos con la intertextualidad y con la re-escritura, respectivamente. El propósito es revisar la valoración moral, ética y literaria de la que han sido objeto tanto *Memoria* como Gabriel García Márquez y analizar las diferentes posiciones de la subjetividad que esta novela corta revisa. Como resultado de tal análisis, en los apartados quinto y sexto exploro el significado alegórico del complejo temático atendiendo a los procedimientos narrativos que caracterizan *Memoria*. En el apartado séptimo, hago una aproximación a los posibles propósitos de la representación y la subjetividad en esta novela corta.

Opiniones críticas sobre *Memoria* y efecto de impresión en el lector contemporáneo

Memoria fue publicada por primera vez en el 2004 por Random House Mondadori en New York para EE.UU. y España, en coedición simultánea con varias casas editoriales para América Latina.¹ La reacción de la crítica fue inmediata, tratándose del premio Nóbel, quien hacía 10 años que no publicaba una novela. Llamó la atención que luego de publicar el primer tomo de sus memorias *Vivir para contarlo*,² apareciera su última novela corta con el título de *Memoria*, en singular. También llamó la atención que el objeto directo de tal memoria fuera sus “putas tristes”, cuando nosotros, sus lectores, esperábamos la segunda parte de sus memorias. Éstas debían empezar, siguiendo el estricto orden cronológico, con la respuesta de amor de su única y actual esposa, Mercedes Barcha, a la propuesta de Gabo (durante su primera semana en Ginebra por los años cincuenta) de quedarse como exiliado voluntario en Europa, si la indiferencia de Mercedes no se trocaba en amor.

Publicada 37 años después de *Cien años de soledad*, *Memoria de mis putas tristes* ha sido motivo de innumerables reseñas críticas. Una vez publicada, la reacción de los medios masivos de comunicación fue inmediata. Y como es de esperarse, la poca distancia que medió entre la publicación de ésta y su valoración crítica influyó en los juicios de valor inmediatos de los que fue objeto. Juicios de valor que en síntesis defienden o menosprecian su valor literario por comparación con *Cien años de Soledad*. Para mencionar algunos ejemplos, Alexis Márquez se lamenta: “Con esta novela ya ha ocurrido lo que ocurre siempre con las [novelas] de García Márquez: la odiosa comparación con *Cien años de soledad*, para llegar a la torpe conclusión de que el genial novelista colombiano no ha logrado superar su obra maestra” (“Las putas tristes”).

Por su parte, la Casa editorial Random House Mondadori anunció la publicación de la primera edición en lengua española de *Memoria de mis putas tristes*, que tuvo un tiraje de un millón de ejemplares, valiéndose del juicio de autoridad de la figura canónica que representa el autor de *Cien años de soledad*: “Tal es el interés que sigue despertando aquel novelista colombiano que alteró el estilo narrativo en la literatura de su lengua –y la de otras– con *Cien años de soledad*.” (Marco “*Memoria*”) De tal modo la reseña de Mondadori es un buen ejemplo del comentario más completo, general e inmediato, del que esta novela corta fue objeto, con el propósito persuasivo de llegar a un público amplio.

Joaquín Marco presenta el argumento de *Memoria de mis putas tristes* y subraya muy sutilmente la coincidencia en la edad de los dos autores, la del autor real (Gabo nació un mes de agosto y para entonces tenía 80 años) y la del personaje narrador, un periodista viejo que en un mes de agosto desea festejar su nonagésimo cumpleaños con una adolescente virgen. Reza el comentario:

Sabemos cuán trascendental resulta para el Nóbel colombiano la frase inicial de su novela. Y, de hecho, esta misma resume perfectamente el objetivo del relato. Sin embargo, el lector interesado no debe pasar por alto la cita inicial del también Nóbel japonés de 1968, Yasunari Kawabata (1899-1972) con la que se abre el libro. No es la primera vez que García Márquez alude a aquella inolvidable novela, *La casa de las bellas durmientes*, publicada en 1961³ (*Memoria*)

La fuente inmediata referida en el epígrafe⁴ de *Memoria de mis putas tristes*, y que en efecto corresponde a un fragmento de *La casa de las bellas durmientes*, del escritor japonés, despertó el comentario literario más constante de las reseñas editoriales y

académicas. No faltaron las comparaciones entre las dos novelas para resaltar las diferencias tanto de carácter moral, como cultural y existencial:

En la japonesa, los ricos ancianos que duermen junto a las adolescentes por una noche no pueden tocarlas, dado el rígido reglamento que rige la casa. La contemplación es pasiva y se aleja de cualquier pasión, salvo la reflexión sobre la vejez y la admiración de la belleza de los jóvenes cuerpos. Resulta más próxima al budismo que a la exaltación romántica, caribeña, apasionada. (Marco, *Memoria*)

La reseña de Marcos, una de las más extensas, ejemplifica el constante llamado de atención que la opinión crítica hizo de las coincidencias entre Mustio Collado, el personaje- narrador y autor implícito de *Memoria*, y García Márquez. Éstas siguen refiriéndose sutilmente, cuando se menciona la imprecisión del escenario donde se desarrolla la novela y la época, por ejemplo: “deducimos que es la ciudad de Barranquilla, en el estuario del río Magdalena, población próxima a Cartagena de Indias, donde el autor realizó sus primeros escauceos periodísticos, donde alternó con algunos de sus amigos más fieles; uno de ellos mencionado en el texto y descubrió la literatura contemporánea” (*Memoria*). Se refieren también algunas “precisiones históricas” como una marca usual del estilo del Nóbel. También la filiación literaria de Delgadina (el nombre con que Mustio Collado bautiza a la adolescente dormida) con un romance tradicional español, y la pertenencia de esta novela corta al género de la confesión son mencionadas ligeramente en la nota final.

Sin embargo, Marco dedica la mayor parte del comentario a referir la historia de *Memoria* mediante la enumeración de anécdotas llamativas: la primera experiencia del púber Mustio Collado con una prostituta y el comienzo de su condición de frecuentador

de burdeles, afición que define su soltería; el libro de cuentas de la cifra de mujeres con las que tuvo encuentros sexuales, que supera los quinientos registros y que abandona en su apaciguadora edad senil, mucho antes de conocer a Delgadina.

En esta reseña, como en todas las demás, se advierte la falta de un juicio literario elaborado y la falta de criterio para establecer el valor literario de esta novela corta. De modo que, cuando el lector se asoma al balance final de la mayor parte de los comentarios críticos sobre *Memoria* se encuentra con frases como la siguiente:

Habrán quienes le superen en otras facetas del arte, pero no hay palabra que sobre. La precisión con la que utiliza el léxico, la modulación de su prosa y sus rasgos chispeantes no tienen parangón. Su prosa sentenciosa y el adjetivo sorprendente son poéticos. No desdeña el barroco y se mece en él con las músicas más dispares, las que escucha, aprecia y aquí menciona (Marco, *Memoria*).

En suma, en los comentarios que favorecen *Memoria* salta a la vista una empatía con el tema, con el estilo narrativo de Gabo y con la figura de autoridad del Nóbel colombiano.⁵ Sin embargo hay una ausencia de perspectiva crítica desde la novela corta.

Otro aspecto que conviene destacar es que al igual que *El acoso*, *Memoria* ha sido considerada una novela menor y de poco valor literario,⁶ pero a diferencia de *El acoso*, que se perfiló como una novela de difícil lectura por su técnica narrativa compleja, *Memoria* ha sido tildada de escaso valor literario por su falta de novedad en la técnica narrativa que no propone ningún recurso nuevo, pero de muy sabrosa narración; es decir, entretenida, y por lo tanto con un alto registro de ventas, hasta el punto de ser denominada un *best seller* por quienes no la favorecieron en sus comentarios. Las reseñas más condescendientes moralmente con el tema de la novela, refieren el

argumento y bautizan *Memoria* como una novela de amor. No obstante, como ya mencioné, aunque subrayan su valor literario menor respecto de *Cien años de soledad* y su simplicidad técnica, destacan el valor heroico tanto del personaje nonagenario al encontrar el amor imposible paradójicamente en un prostíbulo, como el del premio Nóbel por atreverse a escribir sin tapujos sobre un tema que espeluzna a los moralistas y a las feministas, entre otros, como se advertirá en la página siguiente a propósito de Alessandra Luiselli y Gisela Heffes.

A tal propósito y como comenté en páginas anteriores, merced a las coincidencias que la crítica desprevenida encuentra entre las memorias que García Márquez refiere en *Vivir para contarlo* y la *Memoria* de Mustio Collado, coincidencias que, como ya anoté, incluyen el hecho de que esta novela corta fue publicada después del primer volumen de *Vivir para contarlo*, se tiende a leer *Memoria* como parte de las memorias de Gabo. Ejemplos de semejante tendencia se encuentran en afirmaciones como la de Alexis Márquez cuando anota: “Se mencionan varias putas relacionadas con el protagonista, y no es nada aventurado ni indiscreto decir que tales referencias son evidentemente autobiográficas” (“Las putas tristes”). Tal tendencia ha llevado a la celebración o al repudio de la personalidad histórica de Gabriel García Márquez, sin sospechar que aunque el principal interés de la novela corta es precisamente el examen de la subjetividad, la representación de la subjetividad no es un asunto de mimesis. La representación de la subjetividad en la narración se realiza de forma indirecta y paradójica, y la ideología de la novela corta no puede unificar los variados significados. La subjetividad se revisa a sí misma en el proceso de representarse, y en tal proceso

muestra sus paradojas. De tal modo la narración participa de forma abierta en los procesos de significación e interpretación de los hechos sociales y culturales.

Sin embargo, el paralelismo directo entre la figura del escritor y la del personaje también se advierte en el implacable juicio feminista de Alessandra Luiselli, quien se confabula con Gisela Heffes⁷ cuando ésta llama la atención de la crítica académica sobre su complicidad en la construcción de García Márquez como un clásico. Luiselli se propone hacer en *Memoria* la deconstrucción de la figura canónica de Gabo y demostrar que la firma de García Márquez lleva implícita su discursividad pedófila y pederasta e incestuosa:

Debe considerarse... que la discursividad pedófila de García Márquez, por más literaria que sea su filiación, no debe continuar siendo soslayada del análisis relativo a sus obras. Así como tampoco debe continuar siendo aceptable el discurrir sólo en torno a la belleza o complejidad de las imágenes real-maravillosas que surcan las mentes de las niñas violadas al interior de esa narrativa, mientras se ignoran las condiciones sociales que profundamente afectan al ser femenino, y que de manera inexorable conducen no sólo a la docilidad, sino a la condonación de quienes imponen el sometimiento al estupro. (“Los demonios”)

El título de esta novela corta fue también motivo de escándalo periodístico y político. Tal es el caso de Irán, país donde es frecuente la censura. Allí, como era de esperarse, la reedición y la lectura de la novela fueron prohibidas:

El traductor tuvo la precaución de evitar la palabra *putas*. La sustituyó por “bellas”. Tal vez eso despistó al censor. Pero el éxito en Irán de la versión en farsí de *Memoria*... se ha convertido en su condena. Después de que la primera tirada casi se

agotara en tres semanas, el Ministerio de Cultura prohibió su reedición. Como resultado de tal descuido, el censor fue despedido y se anunciaron medidas contra el editor. ‘La prohibición va a convertir esa novela... en un éxito de ventas; es una magnífica publicidad’, aseguró a este diario un hispanista. ‘A partir de ahora subirá el precio y tendremos que comprarla en la trastienda de las librerías, pero no va a desaparecer’ (*Terra*, “Irán prohíbe *Memorias*”).⁸

La prohibición de la reedición de *Memoria* en Irán provocó reacciones negativas hacia la novela corta de García Márquez en otras latitudes. Por ejemplo, en Colombia, su patria natal, Gabo no escapó al juicio moral de quienes coincidieron en afirmar su equivocación al escribir sobre un tema tan escabroso, de quien se esperaba a sus 80 años una síntesis sobre su obra total.⁹ Como era de esperarse, por ser vista desde la perspectiva de la novela, no se advirtió que *Memoria* es una síntesis de la poética de Gabo y, en consecuencia, una síntesis de la poética del Boom a través de la revisión del tema del prostíbulo y la prostituta. Y si el título despertó tal escándalo político en Irán, en Colombia se escuchó la voz de desaprobación de algunos críticos desconcertados con la novela, quienes esperaban del escritor de 80 años una reflexión sublime *cuasi* póstuma –se sabe que Gabo padece de un cáncer linfático desde hace varios años. Tal es el enjuiciamiento que hace su coterránea Luisa Margarita Henao quien esperaba la versión criolla de *Memorias de Adriano cuando* afirma que “[el] autor desperdicia una oportunidad inmejorable para hacerle un tributo a la vejez ahora que le está sucediendo a él [...] era el momento de hacer un balance, no de recrearse en una aventura oscura y en la que se utiliza la inocencia para satisfacerse” (*Terra*, “Irán prohíbe *Memorias*”).

Por su parte, Alessandra Luiselli llega al extremo de enterrar a García Márquez, y no solamente como escritor y por cuenta de sus acusaciones sobre la afición del Nóbel a la pederastia y a la paidofilia. Luiselli se atreve a llamar *Memoria* “el epitafio” de García Márquez, cuando anota:

Leer la obra que, hoy por hoy, se instaure como el epitafio del premio Nóbel de literatura 1982 implica... examinar al interior de una obra literaria lo que el gran filósofo del lenguaje Michael Foucault ha descrito en su *Historia de la sexualidad* como: ‘toda esa atención charlatana con la que hacemos ruido en torno a la sexualidad desde hace dos o tres siglos.’ (“Los demonios”)

No obstante, muy a pesar de los juicios moralistas y *cuasi* legales que acusan y entierran al Nóbel por cuenta de su novela corta, tratándose del autor de *Cien años de soledad* y en virtud de la figura canónica que García Márquez representa en las letras hispanoamericanas y mundiales, el interés en la lectura de esta novela corta fue inmediato; pero no a causa de la censura en Irán, que sucedió en noviembre del 2007, tres años después de su primera publicación en el ámbito hispano, europeo y norteamericano.

También la recepción crítica fue absorbida y dirigida por el campo periodístico, cuya efectividad publicitaria silenció toda reacción negativa e inmediata en el ámbito académico. Este asunto es de sumo interés en el contexto de esta disertación, si se tiene en cuenta el contexto socio-cultural tan diferente en el que *El acoso* y *Memoria* se publicaron.

El acoso (1956) fue escrita dentro del contexto del pre-boom, para un lector de clase media, no solamente informado, sino también implicado o al menos interesado en los asuntos de la identidad y en el rol del arte y el artista latinoamericano en el contexto

europeo. Esta novela corta no tuvo una amplia acogida ni en el panorama de las letras hispanoamericanas, ni mucho menos en el ámbito de los medios masivos de comunicación, particularmente por la experimentación técnica novedosa que hizo de ésta una obra narrativa de difícil lectura. Como analicé en la primera parte del capítulo tres, se consideró que por la técnica narrativa tan compleja y por el desarrollo del tema, esta novela corta contradecía el programa social y cultural del Boom, y la ideología de tendencia izquierdista de Carpentier.

Por su parte, *Memoria* no tiene aparentemente más filiación con el Boom que haber sido escrita por una de sus máximas figuras, pero por su título, por su temática, por el personaje que ilustra la historia en el contexto del medio periodístico, por el lenguaje y la simplicidad narrativa, y fundamentalmente por el alto índice de expectativas que siempre se crea alrededor de García Márquez, tuvo una amplia recepción tanto en el contexto universal de las letras como en el contexto inmediato de la cultura popular, y se integró fácilmente al mundo totalizante de los medios masivos de comunicación gracias a la divulgación que de *Memoria* se hizo en Internet.

Es un hecho que la recepción de esta novela corta es un asunto de sumo interés dentro de los estudios culturales. Y el contacto efectivo de *Memoria* con el medio social y cultural del mundo y, por lo tanto, su efecto polémico en este ámbito es uno de sus grandes logros; pues cumple a cabalidad con el propósito último de la novela corta: producir el efecto de impresión en el lector y participar de tal modo en la negociación de los procesos de re-significación y re-interpretación de la sociedad y la cultura. Pues como mencioné en el capítulo segundo de esta disertación al hablar del sustrato pedagógico de la novela corta desde sus albores, uno de los aspectos que la caracterizan

es su capacidad de aproximación a la zona de contacto social y cultural del lector; es decir, su capacidad para afectar y estimular su potencial de enjuiciamiento.

Luego, desde la perspectiva del efecto de impresión en el lector *Memoria* cumple exitosamente con los propósitos de la novela corta. Las estrategias narrativas para cumplir con el propósito pedagógico de afectar y estimular el juicio del lector son innovadoras y efectivas también. Para mencionar sólo un ejemplo, la fecha que se incluye después del punto final de la novela: “Mayo de 2004” parece corresponder a la fecha en la que Gabo terminó de escribirla y no a la de Mustio Collado, quien celebra su nonagésimo primer cumpleaños a finales de los años cincuenta (*Memoria de mis putas tristes* 109). Detalles como éste han sido tildados por la crítica como imprecisiones históricas, pero son en realidad estrategias que a simple vista tienen como finalidad exponer e implicar la subjetividad de García Márquez en *Memoria* y vincular el tiempo narrativo de *Memoria* con el tiempo del lector actual, y la época que Mustio refiere y escribe en su memoria con la zona de contacto socio-cultural del siglo XXI. De modo que, dentro de la narración, tales contextos socio-culturales están implícitamente en contacto con los lectores desde mediados del siglo XX hasta los del siglo XXI. Este asunto señala la implícita integración de diferentes formas de lectura, y sobre ello reflexionaré en el último apartado del capítulo. Como puede observarse, de acuerdo con los propósitos de la novela corta, *Memoria* es otro logro narrativo del escritor colombiano.

No es coincidencia que la censura por la que pasan los textos sentimentales de Mustio Collado, el personaje y narrador de *Memoria* suceda con *Memoria* nuevamente en el siglo XXI; sólo que esta vez la censura alcanzó el panorama político, ante los ojos

atónitos de aprobación o desaprobación de la opinión pública mundial. Pero del mismo modo que los textos sentimentales de Mustio traspasan todas las barreras de la censura por la aclamación que despiertan en sus lectores, *Memoria* también se impone ante los medios masivos de comunicación. Y a diferencia de Mustio Collado, que es “un cabo de raza sin méritos ni brillo, que no tendría nada que legar a los sobrevivientes de no haber sido... por la memoria de su grande amor” (12), García Márquez es una figura canónica en las letras mundiales, y más allá de toda censura, la escritura de Gabo tiene el rótulo de su fama y una amplia demanda de lectores a lo largo y ancho de los cinco continentes.

Sobre el tema de *Memoria* la crítica ha señalado ligeramente que ésta es una novela de amor, aunque el título y las circunstancias narrativas indiquen todo lo contrario: el lugar donde sucede el enamoramiento es un prostíbulo, la musa inspiradora del sentimiento es una prostituta virgen que siempre duerme mientras es visitada en el burdel por el enamorado; el personaje que padece de enamoramiento es un anciano nonagenario, y entre la pareja de enamorados median 76 años de diferencia.

Como puede advertirse en tales observaciones sobre la historia, salta a la vista que entre los elementos temáticos de esta novela corta media siempre una paradoja. Este asunto es un indicio de la imposibilidad de leer esta novela literalmente, aunque la historia parezca tan simple y la narración sea lineal y sin ningún lucimiento; es decir, sin ninguna novedad aparente en las técnicas narrativas, tal como examinaré más adelante al tratar de *Memoria* desde la perspectiva de la novela corta.

De otra parte, y merced a las paradojas temáticas señaladas dos párrafos atrás, es posible mantener una discusión sin límite si se sigue la idea leída en la mayoría de los comentarios críticos de *Memoria*, que señalan que ésta es una novela de amor. El mismo

autor liberó la novela de esta interpretación fácil cuando evitó la palabra amor en el título, como no lo hizo en *El amor en los tiempos del cólera* (1985) y en *Del amor y otros demonios* (1994). Ambas novelas pertenecen al periodo en que Gabo intentó escribir por primera vez esta novela corta con un resultado fallido, como bien lo anota Heriberto Fiorillo:

Empezó a escribirla a principios de los años ochenta, pero entonces sintió que ni el tono ni el estilo ni el carácter de los personajes eran adecuados. Le resultaban tan inverosímiles como la mayoría de las sesenta historias que había escrito sobre latinoamericanos en Europa y que terminaron en la caneca. Después reescribió algunas y las publicó como *Doce cuentos peregrinos*, pero aquella novela sobre el anciano que recuerda amores extraviados quedó en veremos. (15)

En efecto, la declaración de García Márquez sobre el periodo en que por primera vez intentó escribir esta novela ha sido muy divulgada en los medios culturales, por ejemplo por Fiorillo cuando señala: “[...] Rodrigo, uno de sus hijos, le recomendó volver a leer *Los sufrimientos del joven Werther*. El escritor obedeció esperanzado, pero no logró superar la lectura de la octava carta en el libro de Goethe. El otro, Gonzalo, le dijo: espera unos cuantos años y lo averiguarás por tu propia experiencia” (16). Los detalles que acompañan declaraciones como la anterior mediaron en los comentarios críticos inmediatamente posteriores a la publicación de *Memoria*. De modo que esta novela fue recibida también como el resultado del interés de García Márquez, manifiesto desde los años 80, en escribir una historia de amor en la edad senil.

En suma, todo indica, que la aparente poca distancia que media entre Gabo y Mustio Collado parece haber sido uno de los propósitos de esta novela corta, y el efecto

de impresión que *Memoria* ha causado en todo tipo de lectores ha permitido advertir los resultados de tal efecto en su interpretación. Pues la subjetividad de Gabo aparenta estar muy poco distanciada de la del personaje.

Sustrato pedagógico de *Memoria* y su filiación con el género memoria(s)

Entre las escasas lecturas en las que prima una mirada más aguda sobre *Memoria*, cabe mencionar la del también premio Nóbel sudafricano John Maxwell Coetzee.¹⁰ El escritor encuentra un claro paralelismo entre *El amor en los tiempos del Cólera* y *Memoria*, libros publicados con casi veinte años de diferencia.¹¹ El Nóbel sudafricano sugiere que en *Memoria* García Márquez intenta escribir una nueva versión de Florentino Ariza y América Vicuña, la adolescente que se suicida por amor, luego que el anciano abandona sus amores clandestinos para vivir en eterna copula con la viuda, Fermina Daza. Esta nueva versión (*Memoria*) compensaría la dificultad que el autor advierte en García Márquez para manejar de forma adecuada la historia de Florentino y América, episodio que desde el punto de vista ético es realmente polémico y moralmente demasiado inquietante.

En el paralelismo de las dos novelas, Coetzee encuentra una similitud en el carácter de Florentino Ariza y Mustio Collado. Y en efecto, las similitudes entre los dos personajes saltan a la vista. Ambos son solterones, de carácter melancólico y hábitos mezquinos; apocados, feos, tímidos y anacrónicos; ambos están seducidos por la escritura sentimental como resultado de su estado de enamoramiento y son frequentadores de prostíbulos y contadores de sus conquistas, de las que llevan el registro por escrito, al

estilo de Don Juan. Entre otras similitudes en el carácter vale agregar que en ambos sucede un cambio de fortuna hacia el final de sus vidas.

La observación de Coetzee sobre las similitudes me llevó inmediatamente a pensar en lo que más llama mi atención: las diferencias entre los dos personajes y su respectiva historia con adolescentes. Y, en efecto, la diferencia no sólo radica en la dirección que toma el cambio de fortuna por la elección que uno y otro personaje hacen en su edad senil; sino también en la historia de enamoramiento que se narra en cada novela: se sabe que Florentino encuentra su primer y único amor en la adolescencia y que luego de ser rechazado por su Fermina, espera pacientemente durante cincuenta y un años, nueve meses y 4 días la viudez de su enamorada, cuando ella tiene 72 años y él 76; Mustio vive sin conocer el amor hasta el agosto de sus 90 años, cuando decide celebrar su nonagésimo cumpleaños con una adolescente virgen en el prostíbulo de Rosa Cabarcas. Y es justamente advertir esta diferencia en la historia la que me lleva a subrayar la interesante suposición de Coetzee, según la cual *Memoria* es la reescritura del “fallido” episodio de las relaciones de florentino con Ángela Vicuña, a quien abandona a sus 14 años para dedicarse por entero al amor de su vida, la viuda de Juvenal Urbino.

Y este propósito de corregir una historia moralmente fallida entre un anciano y una adolescente se desarrolla en *Memoria*, de acuerdo con Coetzee, mediante la confesión.¹² Como se recordará, la confesión es un subgénero de las memorias que fue cultivado por San Agustín en sus *Confesiones*,¹³ y que en la tradición cristiana tiene un marcado propósito didáctico. Este asunto es de suma importancia a la hora de advertir las diferentes interpretaciones de carácter moral que suscita la lectura de la historia que

Mustio narra en *Memoria*. Vale destacar a propósito de la afirmación de Coetzee, que al hacer un examen de la subjetividad desde la perspectiva de la novela corta, el propósito del nonagenario no es confesar la historia de su gran amor, lo cual implicaría de antemano y sin ambigüedades la aceptación de la inmoralidad de la historia. El propósito del anciano es eternizarla. Y es este claro propósito del narrador el que ha suscitado toda suerte de juicios negativos en contra de García Márquez.

El título *Memoria* vincula abiertamente la narración de Mustio al género de la memoria. Como se sabe ésta es una recolección de las experiencias tempranas de un escritor que envuelven lugares, personas y eventos fuera de lo común. La memoria suele ser confundida con la autobiografía, pero en realidad es diferente. Pues mientras la autobiografía hace énfasis en los eventos que suceden a quien los escribe, en la memoria el énfasis es puesto en experiencias que envuelven a otras personas relacionadas con quien escribe (*Oxford Dictionary* 202). *Memoria* es una mezcla de autobiografía y memoria novelada. Es decir, un tipo de narración (memoria y/o biografía) que pretende ser verdadera. En este sentido sigue la tradición de la novela moderna del siglo XVIII dentro de las que se destacan *Moll Flanders* (1722) de Daniel Defoe y *Memoirs of a Lady of Pleasure* (1748-9) que son pseudo biográficas y en las que el autor real, a diferencia de García Márquez en *Memoria*, pretende estar distanciado de su personaje, por el simple hecho de que éste es del género femenino, al menos en los ejemplos mencionados (*Oxford Dictionary* 202). Esta hibridez de géneros da mayor complejidad interpretativa al sustrato pedagógico de *Memoria* y la libera de los juicios directos que implican la subjetividad de García Márquez de manera directa en la memoria-biografía –confesión – de Mustio.

En *Memoria*, para Mustio su inclinación sentimental hacia Delgadina es un hecho memorable. No obstante, la *Memoria* no se refiere solamente a su historia sentimental a propósito de Delgadina, sino a la de “sus putas tristes”, con lo cual se subraya otra paradoja respecto de qué es lo memorable: su “conversión” (a la que yo prefiero llamar cambio de fortuna), su falaz relación de amor con la joven durmiente, su idealización del amor, la transformación idealizada de una prostituta en virgen, o viceversa, la triste y miserable situación de las prostitutas, entre otras. De hecho Mustio se refiere a su historia como a “... esta memoria de mi grande amor” (*Memoria* 12). En suma, el tono de *Memoria*, que lleva a Coetzee a catalogarla dentro del género confesional, es otro elemento paradójico que el escritor colombiano escogió magistralmente para narrar el tema moralmente inquietante de esta novela corta, y que agrega complejidad al sustrato pedagógico.¹⁴

Por ahora baste comentar que mientras en la confesión de tradición cristiana, y siguiendo el modelo de San Agustín, el confesor tiene como propósito tanto alabar la justicia y la misericordia de Dios por los bienes que recibe y por los males de los que lo libera y exime, así como también levantar hacia Dios el espíritu y el corazón de los lectores, no sucede del mismo modo en las confesiones de Mustio Collado, a no ser que sea irónicamente, como puede advertirse en el siguiente pasaje: “Llevaba años de santa paz con mi cuerpo, dedicado a la relectura errática de mis clásicos y a mis programas privados de música culta, pero el deseo de aquel día fue tan apremiante que me pareció un recado de Dios” (*Memoria* 16-17).

Es evidente que la *Memoria* de Mustio tampoco tiene como propósito la confesión secular, pues el objetivo de ésta es por lo menos obtener un perdón judicial, como sucede

en la novela picaresca. En efecto, el propósito de Mustio Collado no es confesar sino narrar una historia memorable; esto es, una historia digna de ser contada para legar a sus sobrevivientes (*Memoria* 12). De igual manera, el efecto en los lectores, como ya he referido en páginas anteriores, es de índole diversa: la *Memoria* no obra de la misma manera en los lectores de Mustio que en los de García Márquez. Para los lectores de Mustio, éste es un sabio, “maestro del amor”, un modelo para el mundo; para los de García Márquez, Gabo ya no es el genial escritor de *Cien años*. Si acaso es un escritor osado, porque se atreve a escribir sobre una relación pedófila (Ibarburu, “García Márquez”), o simplemente un escritor decadente de discursividad abiertamente pedófila (Luiselli, “Los demonios”).

En suma, Mustio Collado narra la historia de su vida mal enfocada y mal vivida, desde su experiencia en conflicto con su vejez, pero no solamente a causa de su avanzada edad. Su llamada “conversión” es un elemento polémico que le ha valido al escritor colombiano toda suerte de reprobaciones. En suma, los elementos paradójicos que conforman la historia de la “conversión” del nonagenario y que provienen de su propia voz no pueden hacer efecto en un sólo sentido, ni en él ni en los lectores, de manera que obren en ellos del mismo modo que en el renovado anciano, como lo demanda la confesión.

Al respecto, Coetzee advierte que hay un grado de incompatibilidad constitutiva entre la narrativa de la conversión y esta novela, pero la explica como una natural evolución del género. Advierte que la novela moderna hace hincapié en el carácter más que en el alma e intenta mostrar sin grandes sobresaltos la manera como el personaje recorre su camino de principio a fin. Las observaciones del Nóbel surafricano no aclaran

la naturaleza de *Memoria* que, aunque guarda cierto tono confesional, como ya observé, es una mezcla de biografía, memoria y memoria novelada también. Esta consideración impone mayor complejidad al grado de veracidad de los puntos de vista y mayor ambigüedad a la posición del Yo que expresa lo narrado. Este asunto es otro elemento de juicio que apoya el grado de complejidad de *Memoria* y subraya la velada interpretación de que ha sido objeto el sustrato pedagógico desde la perspectiva de la novela.

En resumen, lo memorable depende de la lectura que se haga de *Memoria*. Como ya se advirtió, algunos lectores coinciden con Mustio en que lo memorable es la “memoria de su grande amor”; para muchos otros, lo memorable es lo que hay de reprochable, o más aun, lo que hay de repudiable en tal memoria, como mostré en páginas anteriores. En este contexto, si aceptáramos con Coetzee que *Memoria* es la corrección del “fallido” episodio de Florentino Ariza con Ángela Vicuña, *Memoria* sería nuevamente una corrección fallida.

Como he anotado en el segundo capítulo de esta disertación al tratar de la representación y la subjetividad, el sustrato pedagógico de la novela corta se cuestiona a sí mismo en el acto de la representación. Pues el interés de la novela corta es examinar la(s) posición(es) del Yo con eje en el personaje. Con tal propósito el complejo temático se focaliza en la reflexión más que en la acción; de modo que la narración da acceso a las diversas posiciones de la subjetividad de forma condensada y focalizada. Por ser representada en la narración de manera dinámica y siempre indirecta y no congruente, la subjetividad problematiza el sustrato pedagógico de la novela corta, por lo cual éste se torna paradójico y la ideología de la novela corta no puede totalizar ni unificar todas las

diferentes posiciones que lo conforman. De allí que también el conocimiento de lo que tal sustrato provee es dinámico y divergente

De tal suerte, en el *set* de preocupaciones temáticas de *Memoria* media una paradoja, como indiqué en la página 192. Tal *set* temático es enjuiciado por el sujeto de la narración, en este caso por Mustio, pero su enjuiciamiento es dinámico, no congruente. La narración de su historia de extravíos y de su transformación es una interpretación que Mustio hace de lo que para él es memorable. Al escribir su memoria-biografía-confesión, Mustio revisa su deslucida vida; es decir, la interpreta. Y este acto de escritura es un cuestionamiento de su mal vivida existencia con el propósito de darle un significado existencial a su experiencia actual. Es el significado que para Mustio tiene la historia de su “grande amor” o Delgadina el elemento sometido a la duda en esta novela corta. En otros términos, Delgadina es el elemento que procura el cambio de perspectiva de Mustio, y el cambio de perspectiva es también sometido a discusión. Luego, es más adecuado afirmar que *Memoria* es una revisión de un *set* temático, a propósito de la narración de una historia de amor en la edad senil, y no una historia de amor, ni mucho menos una corrección moral del episodio de Florentino y Ángela, como sugiere Coetzee.

Si hay en Mustio una transformación moral ésta no es dada en sentido recto; adviértase que confesar lleva implícito un sentimiento de culpabilidad que parece no haber en *Memoria*. En su lugar hay un tono de sinceridad que en la Confesión secular es dudoso, si se tiene en cuenta que el propósito de quien se confiesa es persuadir a quienes lo escuchan de la sinceridad de lo expresado. De modo que lo pedagógico de esta novela corta es de otra índole, en esencia paradójica, y como bien lo observa Coetzee:

,...El mensaje que transmiten [las confesiones de Mustio] no es de ningún modo que deberíamos renunciar a los deseos carnales. El dios que él ignoró toda su vida es en realidad el dios por cuya gracia se salvan los viles, pero es al mismo tiempo un dios de amor, que puede lanzar a un ex pecador a la búsqueda del "amor loco" con una virgen... y luego infundirle reverencia y terror cuando pone la vista por primera vez en su presa. (Ibarburu, "García Márquez")

En vista de que la novela corta centra la trama en un personaje que experimenta una situación en conflicto, es evidente que la reflexión se focaliza en su carácter; aunque en ocasiones un narrador diferente al personaje interviene en el examen de la misma, como sucede en *El acoso*. En *Memoria* es la propia voz del personaje la que predomina en el examen de su situación, con énfasis en su transformación sustancial. No obstante, ésta no es necesariamente de carácter moral cuando dice: "Hasta el día de hoy en que resuelvo contarme como soy por mi propia y libre voluntad, aunque sólo sea para alivio de mi conciencia" (*Memorias* 10).

La narración parece estar destinada en primer término a aliviar su alter ego. Con tal propósito Mustio crea un tono de sinceridad en la información que divulga en el espacio de su vida pública y en el de su vida privada, los dos escenarios de su historia, respectivamente. En el primero, Mustio narra la experiencia de su vejez con el propósito de hacer una glorificación de ésta, glorificación que es sincera y que resulta de su estado de enamoramiento; del mismo modo, sus notas sentimentales son una manifestación de su estado interior, redimido por el amor que cree sentir por Delgadina. En el segundo, y libre de los ojos del censor, refiere su *Memoria* de extravíos y redención vivida en un espacio marginal por excelencia: el prostíbulo; y como lo expresa él mismo: "... Soy un

cabo de raza sin méritos ni brillo, que no tendría nada que legar a sus sobrevivientes de no haber sido por los hechos que me dispongo a referir como pueda en esta memoria de mi grande amor” (12).

En suma, desde cualquier perspectiva que se ubique el observador, la posición del Yo en la narración de *Memoria* no es congruente. Por ejemplo, cuando cuenta sobre qué lo mueve a escribir esta memoria y de dónde proviene el título, no abandona la ironía como se observa en la siguiente cita: “Alguna vez pensé que aquellas cuentas de camas serían un buen sustento para una relación de las miserias de mi vida extraviada, y el título me cayó del cielo: *Memoria de mis putas tristes*” (18). También las reacciones de los lectores son diversas: ya de admiración y celebración, en el caso de los lectores de la columna periodística donde Mustio Collado publica por entregas fragmentos de sus notas sentimentales y sobre la edad senil; ya de acusación y censura, como ha sucedido con algunas lecturas de *Memoria*, del modo que lo he señalado en el apartado primero, al tratar de las opiniones críticas y el efecto de impresión que esta novela corta ha suscitado.

Como puede observarse y como analizaré más adelante al hablar del estudio intertextual de Alexandra Luiselli,¹⁵ al ser leída con los parámetros de la novela, la crítica no ha advertido que *Memoria* es más que una historia de amor pervertida. No obstante, vista desde la novela corta, *Memoria* es también una revisión condensada de la poética de García Márquez que, en términos generales, sintetiza el modelo de la poética del Boom, como analizaré en el último apartado de este capítulo.

Sobre la conversión del personaje, Coetzee considera que al interior de Mustio tiene lugar una revolución moral. Dice el autor: “[Mustio] enfrenta la mezquindad, la

bajeza y la obsesión de su vida pasada y la repudia. Se convierte en ‘otro.’ Es el amor lo que mueve el mundo, empieza a darse cuenta, no tanto el amor consumado como el amor en sus múltiples formas no correspondidas. Su columna del diario se transforma en un himno a los poderes del amor, y el público lector responde con elogios” (2). No obstante, en esta novela el asunto moral es paradójico y por lo tanto polémico.

Las experiencias que Mustio Collado dirige en *Memoria* no tienen nada de sublime, ni hay agudeza en las reconvenciones; paradójicamente, las reconvenciones tanto como el consuelo son dirigidas a Mustio por las prostitutas “graduadas” en sentido contrario a como lo manda la moral cristiana. También la claridad del espíritu que expresa Mustio hacia el final de la novela es resultado de las palabras con que la regenta del prostíbulo negocia el “eterno amor” del nonagenario con Delgadina, cuando le dice: “Es igual,... yo me hago cargo de la niña y después le dejo todo, lo tuyo y lo mío; no tengo a nadie más en este mundo. Mientras tanto, remodelemos tu cuarto con buenos servicios, aire acondicionado, y tus libros y tu música” (109).

En suma, en lugar de la sublimidad del tono confesional en el que media la oración en el diálogo entre el confesante y Dios, son las expresiones y el saber prostibularios los que median en el diálogo entre el anciano y su virgen. Contrariamente de lo que juzgan algunos críticos,¹⁶ puede afirmarse, entonces, que es un acierto que en *Memoria* el llamado tono confesional está filtrado por los iconos del melodrama de la cultura popular, que pueblan el espacio marginal por excelencia de la literatura y la cultura latinoamericana: el prostíbulo. En este lugar sucede, paradójicamente, la adoración o, mejor, la idolatría del anciano por la virgen de carne y hueso, la niña prostituta.

En resumen, el propósito pedagógico en *Memoria* no es mostrar al lector un camino a seguir. Este consiste en integrar el set temático representado en la narración en el dinámico espacio intersubjetivo que puebla los procesos de interpretación y significación: la zona de contacto socio-cultural del lector.

Por su parte Alessandra Luiselli en mención a la mentalidad pederasta y paidofílica que dice estar presente en las novelas clásicas de García Márquez y en *Memoria*, observa, siguiendo a Michael Foucault, que la confesión es el género que rige el discurso verdadero sobre el sexo, y en tal sentido concuerda con Coetzee al considerar *Memoria* como una confesión. En efecto, por tratarse de la expresión más íntima y sincera de las experiencias sexuales pasadas y presentes de un anciano, contadas desde la perspectiva de su senectud, este asunto hace pensar que *Memoria* pertenece al género de la confesión. No obstante, es diferente afirmar que hay un tono confesional en *Memorias*, como sucede en toda narración autobiográfica narrada en primera persona, en especial si se trata de un discurso sexual, a subrayar que ésta pertenece al género confesional.

Luiselli advierte como un desacierto el que haya un tono confesional en la novela corta del escritor colombiano, que es desde mi punto de vista uno de los aciertos narrativos de esta novela, como demostraré al hablar de *Memoria* desde la perspectiva de novela corta. Al respecto afirma que "... Y precisamente es la confesión de un comportamiento sexual, secreto y trasgresor, la discursividad que articula el eje narrativo en *Memorias de mis putas tristes*" ("Los demonios"). Además, Luiselli señala el discurso verdadero sobre las experiencias sexuales del anciano como un elemento en contra del valor ético y estético de esta novela corta, la cual lee, sin embargo, linealmente. De tal

modo Luiselli repudia el comportamiento sexual secreto y por tanto trasgresor que según ella articula el eje narrativo de *Memoria*. Lo que sigue a esta afirmación es simplemente su juicio de valor sobre el ambiente sórdido que envuelve “la discursividad confesional” del anciano. A tal propósito, Luiselli subraya como una incongruencia narrativa la mención que Mustio Collado hace de la música clásica, cuando en realidad, agrega, el nonagenario es movido por la “sordidez discursiva que acompaña a ciertos boleros” que Mustio pone como telón de fondo mientras vive o mientras escribe su *Memoria* (“Los demonios”). Sin embargo, ésta no es una incongruencia de la novela, sino parte del escenario de amor que recrea el nonagenario, propio del ambiente marginal en el que se desarrolla su experiencia sexual-sentimental, y es también una característica propia de la narrativa sentimental, de la cual esta novela corta forma parte.¹⁷ La narrativa sentimental se caracteriza porque “... reivindica el papel del sujeto, la subjetividad y los efectos en la literatura...” (A. González, “Viaje a la semilla del amor” 389). García Márquez ya había participado de la nueva narrativa sentimental con su tríptico de amor en sus tres novelas sucesivas. En éstas exploró el tema del amor y sus efectos, como bien lo examina A. González.¹⁸

Sustrato pedagógico e intertextualidad: *Memoria* y *La casa de las bellas durmientes*

Como consecuencia de su lectura en una sola dirección, en la que ficción y realidad pertenecen a una misma categoría, Luiselli estudia la intertextualidad de *Memoria*. En tal estudio, del que Gabriel García Márquez sale moralmente muy mal librado, hace, entre otros, un análisis comparativo entre ésta y *La casa de las bellas durmientes* (1961), novela corta ya aludida de Yasunari Kawabata, cuyo fragmento usa

García Márquez como epígrafe de *Memoria*.¹⁹ Luiselli opina que este relato breve pero “incomensurable en profundidad, [será] el que otorgue a las ficcionalizadas memorias del escritor colombiano tanto la estructura como los personajes necesarios para el desenvolvimiento de su historia” (*Espéculo*). Sin embargo, la autora afirma que García Márquez rinde un homenaje fallido al premio Nóbel japonés; pues mientras la novela corta de Kawabata está sólidamente fundamentada en la filosofía Zen, la del escritor colombiano carece de una base filosófica que soporte la degenerada experiencia vital del “decrépito” protagonista.²⁰

Luiselli encuentra en la novela corta de Kawabata una honda reflexión sobre la vejez en un estilo breve y profundo que la emparenta con el género poético japonés denominado *haiku*.²¹ La crítica en mención advierte que Kawabata toma el modelo literario para *Las bellas durmientes* del gran poeta Matsuo Bashó (1644-1694). En cambio, García Márquez pierde plenamente el sentido de la honda reflexión poética que vincula a los dos escritores japoneses. Luiselli llega a la conclusión de que la novela de Kawabata es una poética reflexión sobre la vejez y la fugacidad de la vida, acompañada por la percepción de la belleza del mundo natural y de la tristeza que se siente al experimentar su caducidad. Pero *Memoria* es fruto de la reiterada discursividad incestuosa y pedófila que acompaña la firma discursiva de García Márquez.²²

Después de dar una ojeada a las novelas destacadas de Gabo en las que, advierte, el tema de la pedofilia es recurrente²³, encuentra que el deterioro narrativo de García Márquez se evidencia al leer la intertextualidad de *Memoria* no solamente con *La casa de las bellas durmientes*, sino también la existente con sus novelas, particularmente con *El otoño del Patriarca* (“Los demonios”).²⁴ Según Luiselli el declive narrativo del escritor

colombiano se advierte no solamente en el presumible remedo de otros escritores, en este caso de Kawabata, sino también en su grotesco remedo de sí mismo, y su impotencia narrativa corre paralela a la impotencia sexual de Mustio Collado: “Los lectores atestiguan no sólo la desagradable impotencia del personaje sino la proveniente también de la charlatanería sexual que mencionó Foucault” (“Los demonios”). Siguiendo la interpretación de Foucault, la autora subraya que dicha charlatanería sexual es muestra del vacío espiritual en la que no sólo ha desembocado Occidente, sino García Márquez y la crítica que según ella sigue ciegamente la firma impresa de este escritor canónico.

Juicio opuesto al de Luiselli resulta el de Coetzee, cuando afirma que: “La *nouvelle* de Kawabata es un estudio de las actividades del eros en la mente de un sensualista intenso y consciente de sí, ... propenso a evocar imágenes de su pasado sexual, que no teme pensar en la posibilidad de que su atracción por las jóvenes pueda encubrir el deseo por sus propias hijas, o en que su obsesión por los pechos femeninos pueda originarse en recuerdos infantiles” (Ibarburu, “García Márquez). Coetzee encuentra que la paidofilia es también uno de los temas centrales en la novela del escritor japonés y el principal valor de *Memoria*. En efecto, reconoce que aunque carente del mérito narrativo que es evidente en otras novelas cortas del escritor colombiano, tales como *Crónica de una muerte anunciada*, *Memoria* “sin embargo, tiene un objetivo audaz: hablar en defensa del deseo de hombres mayores por chicas menores de edad, vale decir, hablar en defensa de la paidofilia, o por lo menos mostrar que la paidofilia no tiene por qué ser un callejón sin salida para el amante o la amada” (Ibarburu, “García Márquez).

En resumen, según el juicio de Coetzee, el acierto pedagógico de *Memoria* radica en su valentía para encarar la paidofilia como una posibilidad, y su mérito consiste en la capacidad conceptual empleada por García Márquez para disolver las diferencias entre erotismo y veneración a la virgen. Curiosamente, Coetzee encuentra, siguiendo el género confesional, que en Mustio ocurre una transformación moral y ésta sucede paralelamente a la mutación de su inclinación pasional por las prostitutas en sentimiento de veneración por Delgadina. El Nóbel surafricano establece una diferencia binaria entre uno y otro sentimiento, y califica al primero de malo, y al segundo de bueno, dando con su interpretación una solución simple al dilema moral que esta novela propone.

Otro aspecto de la interpretación del sustrato pedagógico de *Memoria*, que opone el juicio de Coetzee al de Luiselli es el relativo al análisis que éste hace de la intertextualidad entre esta novela corta y la de Kawabata. Obviamente Coetzee también advierte la influencia del Nóbel japonés en el tema de *Memoria*. De hecho García Márquez lo menciona abiertamente en el epígrafe. Advierte Coetzee que el escenario en el que ocurren los encuentros entre Eguchi con las bellas dormidas consta de una habitación con una cama y el cuerpo que duerme en ella. El anciano puede dentro de los límites que impone la regla yacer al lado de una mujer joven sin riesgo de ser humillado. Allí se advierte viejo, y con un rostro cuya fealdad lo acerca a la muerte. El resultado de estos encuentros le proporciona sentimientos de angustia, melancolía y remordimiento, pero nunca de plenitud o de felicidad.

La conclusión a la que llega Coetzee como resultado de su lectura intertextual es por supuesto muy diferente de la de Luiselli. Ella afirma las diferencias en las dos novelas como un mal remedo que el Nóbel colombiano hace del japonés y, en

consecuencia, ve en *Memoria* una traición moral del tema que desarrolla Kawabata, que según ella es una profunda reflexión sobre la vejez. Como es evidente, Coetzee encuentra que Eguchi y Mustio son completamente diferentes, y el resultado de sus diferencias influye en la manera como cada uno experimenta la historia de su senectud. Luego, Coetzee acierta cuando afirma que “Más que imitar a Kawabata García Márquez le responde.” Y agrega más adelante: “Es en lo que pasa en la cama en las respectivas casas secretas donde debe buscarse la verdadera distancia que separa a García Márquez de Kawabata” (Ibarburu, “García Márquez). Cabe agregar que las diferencias también hay que buscarlas en el carácter de los personajes y en su particular situación, en los móviles de su experiencia cuyo núcleo sucede en un espacio social marginal, y en los propósitos que dirigen a cada uno de los ancianos a experimentar sus respectivas historias con las jóvenes durmientes entre otras diferencias.

En efecto, tanto en *Memoria* como en *La casa de las bellas durmientes* cada historia representa a su personaje no sólo en su mayor o menor capacidad para reflexionar sobre la situación en conflicto según el punto de vista que cada uno tiene sobre su circunstancia particular; sino también en su capacidad para transformar su propia circunstancia. Eguchi es un hombre casado, con esposa e hijas, poseído en su vejez por la manía de visitar la casa de las bellas dormidas. Mustio es un solterón, que deja de frecuentar los prostíbulos a los 70 años de edad, pero vuelve al de Rosa Cabarcas. Su retorno es motivado inicialmente por el deseo de tener una experiencia sexual con una joven virgen como festejo de su nonagésimo cumpleaños. Pero adquiere nuevamente el hábito de visitarlo a causa de lo que él considera la última oportunidad de conocer el amor.

Las bellas dormidas son también muy diferentes. Para mencionar solamente una entre las muchas diferencias, los encuentros de Eguchi suceden siempre con una bella distinta y ni el nombre ni la identidad de las jóvenes interesan al anciano. La joven de *Memoria* es siempre la misma y el anciano sabe que su identidad y su nombre son de filiación plebeya. La joven de Mustio tiene doble nombre: el original, silenciado, que la vincula con su baja condición social y su situación de pobreza, y el dado por Mustio que la emparenta con una condición paradójicamente idealizada.

Las diferencias en la relación del prostíbulo con el afuera también saltan a la vista. En *Memoria* ambos espacios están claramente vinculados a través de la escritura literaria y periodística; y la reflexión que interesa, como es obvio, no es la del Budismo Zen. En *Memoria* hay una clara intención de reflexionar sobre los lineamientos éticos que vinculan el prostíbulo con las instituciones de poder; pero en este caso, el poder está representado en la escritura periodística y la marginalidad en la literaria. Mustio representa en la escritura un espacio intermedio entre estos dos mundos, y es éste justamente el motivo de su reflexión. Este espacio es el de la joven durmiente, al que le asigna un nombre propio: Delgadina. La joven durmiente es la intersección margen-centro, y como tal es el elemento nuevo en esta novela corta. Elemento dilemático; abierto al juicio ético y moral de los lectores, juicio del todo polémico, como ya se ha visto en la presentación de crítica en este capítulo.

De igual modo los propósitos de Eguchi y Mustio en sus respectivas visitas al prostíbulo son diferentes. Eguchi no se enamora y como ya lo mencioné, cada vez contempla una bella dormida diferente. Sus reflexiones están plenas de contradicciones y de resentimientos, de frustración y hasta de deseos paidofílicos por sus propias hijas

también. La contemplación de Mustio no se detiene en la belleza de la juventud. La adolescente de Mustio no es una niña bella. Su cuerpo dormido muestra la realidad de una condición social marginal. De modo que, a mi modo de ver, el Nóbel surafricano acierta nuevamente en su lectura intertextual cuando advierte una de las diferencias esenciales de las dos novelas. “En la cama con Delgadina, el anciano de García Márquez descubre una alegría nueva y enaltecida. A Eguchi, en cambio, sigue pareciéndole un misterio frustrante que los cuerpos femeninos inconscientes, cuyo uso puede comprarse por hora y de cuyos miembros inanimados, semejantes a los de un maniquí, el cliente puede disponer, tengan tal poder sobre él que lo hagan volver a la casa [al prostíbulo] una y otra vez” (Ibarburu, “García Márquez”).

Siguiendo las reflexiones anteriores, y a pesar de las marcadas diferencias entre las obras mencionadas, cabe advertir que los procesos de significación que ocurren narrativamente en *Memoria*, no son del todo autónomos ni tienen un sentido único, como tampoco sucede en ninguna obra de la literatura universal. Pero el objetivo de esta disertación y en particular de este capítulo no es analizar el mayor número posible de significados que pueda sugerir la lectura cuidadosa de *Memoria*, lo cual sería además de una labor agotadora, inútil. Como expresé en la Introducción al hablar de mi interés en estudiar las novelas cortas desde una perspectiva diferente de la novela, más allá de las innumerables interpretaciones de sus posibles significados, la ausencia de análisis desde el marco de la novela corta influye en la subvaloración de esta forma breve, como se advirtió en la revisión crítica que presenté en el capítulo III sobre *El acoso*, y como se advierte en la recepción crítica de *Memoria*.

Luego de la presentación y discusión crítica sobre el efecto de impresión que ha suscitado el sustrato pedagógico de *Memoria*, en el siguiente apartado me propongo reflexionar desde la perspectiva de esta novela corta, sobre las diferentes posiciones de la subjetividad de la obra de García Márquez que se revisa en la reescritura de las relaciones de hombres mayores con adolescentes.

Sustrato pedagógico y reescritura en *Memoria*: pederastia, pedofilia y las posiciones del yo

La intertextualidad literaria no es un asunto de remedo sino de diálogo y revisión. De hecho, puede afirmarse que todo texto es derivado de otro(s) anterior(es). Este proceso de transformación en el que un nuevo texto muestra sus filiaciones con otros anteriores se llama reescritura. Gérard Genette usó el nombre de *palimpsesto* para significar este proceso, en el que un texto se superpone a otro y no lo oculta totalmente; por el contrario lo muestra.²⁵ De ahí la afirmación muy común en el campo literario de que el escritor pasa toda la vida escribiendo el mismo libro. García Márquez también es de este parecer cuando afirma que “En realidad, uno no escribe sino un libro. Lo difícil es saber cuál es el libro que uno está escribiendo. En mi caso, lo que más se dice es que es el libro de Macondo. Pero si lo piensas con cuidado, verás que el libro que yo estoy escribiendo no es el libro de Macondo sino el libro de la soledad” (Ernesto González, 18).

En suma, es bien sabido en el campo académico-literario que la reescritura es la base misma de la literatura en el intento del escritor de establecer un diálogo con obras de su tiempo o de otros tiempos, lugares y culturas, y/o de restablecerlo con sus obras

anteriores. Y como lo he señalado en los límites de esta disertación, la narrativa es un medio privilegiado de acceso a los diferentes sistemas y procesos de significación. Y la novela corta es un medio de revisión por excelencia de los asuntos conceptuales que interesan a un escritor, porque los examina de forma focalizada. Ésta desarrolla un complejo temático que gira en torno a un personaje y su situación. No obstante en el proceso de la representación de la subjetividad ella misma instaura el margen de la duda. De tal modo la novela corta es un modo de revisión polémico por excelencia.

Siguiendo con esta reflexión, es común advertir en la obra creativa de todo escritor no solamente temas y situaciones recurrentes, como señalé al tratar de *El acoso* respecto de *Los pasos perdidos*, *El siglo de las luces* y *El reino de este mundo*, por ejemplo. También los personajes pueden pasar de una a otra obra o reconstruirse en un largo proceso de reescritura. Inclusive puede observarse una tipología de los personajes en la obra narrativa de todo escritor. Luego, no tiene nada de sorprendente el hecho que en *Memoria* haya varias coincidencias entre Florentino Ariza y Mustio Collado, entre éste y Eguchi, o entre Eréndira y Delgadina, entre otros personajes. Pues las recurrencias y/o variaciones de los personajes y situaciones representan diferentes posiciones de la subjetividad en su estatus problemático.

En otras palabras, en la narrativa de un escritor los personajes son puestos en escena en diferentes situaciones y pueden ir de una situación a otra; pueden también guardar rasgos similares en el carácter o en su aspecto físico, entre otras posibilidades. Esto sucede porque pertenecen al *set* de representaciones temáticas e inquietudes recurrentes en la obra de un escritor. Piénsese, para traer un ejemplo de la tradición, en *La comedia Humana* de Honorato de Balzac.

Es importante considerar que además de las posibles similitudes que derivan del tema de la atracción de hombres mayores por adolescentes, que es uno de los motivos recurrentes en su obra narrativa, al escritor colombiano le ha interesado paralelamente explorar el tema del amor en la edad senil y parodiar el discurso amoroso en sus diferentes posibilidades, tales como el amor platónico y el amor cortés, asunto último que comenzó a ser recurrente en su tríptico amoroso.²⁶ Luego, las diferencias de estilos y propósitos de Kawabata y García Márquez al tratar el tema en cuestión, como es obvio, saltan a la vista. Y ni éstas ni las similitudes pueden ser un criterio válido para juzgar el valor literario de la obra del escritor.

Lo que me interesa observar al detenerme en la reescritura es examinar las diferentes posiciones de la subjetividad representadas en la revisión focalizada que hace García Márquez del tema de la paidofilia y la pederastia ya representados en obras anteriores, aunque, valga subrayar, en diferentes situaciones

Como bien lo han reconocido Luiselli y Coetzee, es evidente la reescritura que García Márquez hace de algunas historias que tienen relación con el tema en mención en varias de sus novelas y cuentos anteriores a *Memoria*. Sin embargo el asunto de la reescritura en la obra del escritor colombiano empezó a ser nuevamente motivo de discusión por parte de la crítica desde la publicación de los *Doce cuentos peregrinos* (1992), volumen que incluye “El avión de la bella durmiente”, cuento escrito por la misma época que su llamado “tríptico de amor”,²⁷ y en el que hay una declarada intertextualidad con la novela corta de Kawabata. Para mencionar dos ejemplos de la manera como fue juzgado el volumen desde la perspectiva de la reescritura, el conocido filólogo Fernando Lázaro Carreter juzga los *Doce cuentos* como resultado de un proceso

de reciclaje, cuando dice que “[éstos] no son materia literaria virgen, sino, en gran parte, reciclada” (247). También Alexander Coetzee encuentra que “El avión de la bella durmiente” es sólo un boceto del tema de la bella dormida, cuyo desarrollo se lleva a cabo en *Memoria*²⁸ (Ibarburu, “García Márquez”).

A este tipo de debates tan comunes, a los que la crítica somete a un escritor que ha realizado su obra cumbre, como es el caso del autor de *Cien años de soledad*, el escritor colombiano responde de la siguiente manera:

Al principio me parecía un poco injusto que mi obra se conociera al revés. Porque la impresión que puede darle a los lectores, después de conocer *Cien años de soledad*, es que está leyendo trabajos previos, pero si se hubieran leído por su orden, lo que se ve es una progresión, una búsqueda a través de todos los libros. (Ernesto González 18)

Como bien lo menciona Carmen Alemany, García Márquez reconoce en el prólogo que los doce cuentos compilados en el volumen son producto de un trabajo anterior e incluso de unas notas que el escritor fue tomando desde muchos años atrás (249). Comparto totalmente con Alemany la idea de que para cualquier escritor que crea un mundo autónomo, resulta difícil separarse completamente de éste. Pues los elementos que conforman el mundo de la ficción forman parte del mundo del escritor. En otras palabras, la subjetividad del escritor está siempre presente en su obra, aunque de forma indirecta y paradójica, lo que se da por hecho en la literatura, y lo que García Márquez da por sentado premeditadamente tanto en *Memoria* como en “El avión de la bella durmiente.” Éste es de *Los doce cuentos* el que me interesa es esta disertación por su vínculo temático con *Memoria*.

En suma, la publicación de los *Doce cuentos peregrinos* removió la tendencia de la crítica a buscar las relaciones intertextuales entre este volumen y las obras anteriores del Nóbel colombiano. Alemany muestra perspicazmente que en la reescritura presente en *Los doce cuentos* hay una búsqueda de nuevos modelos narrativos. Por su parte, entre sus agudas observaciones sobre la reescritura en *Los doce cuentos*, María Álvarez concluye que en dicho volumen hay una transformación transgenérica en la que el Nóbel colombiano convierte el estilo periodístico en estilo narrativo. Tal transformación “supone un acercamiento al momento en que el autor re-escibe, como si pretendiera actualizar su propia obra” (175).

La observación sobre la actualización implícita en el proceso de reescritura es desde mi punto de vista de suma importancia porque subraya un acercamiento del Nóbel colombiano a su propia representación. Este acercamiento manifiesta el deseo del escritor de modificar su propia obra creando una versión diferente, y obviamente ese deseo de modificación lleva implícito en el caso de *Memoria* un acto de revisión focalizada de la subjetividad representada.

Se sabe que lo que García Márquez revisa en la representación es un *set* temático de preocupaciones e intereses suyos, que pone en escena al examinarlos. Tal puesta en escena en el caso de *Memoria* es realizada por Mustio, que es al mismo tiempo personaje y sujeto de la narración. Éste no expresa directamente a García Márquez en tanto sujeto, pero lo representa indirectamente en el sujeto de la narración, asunto al que he denominado en el marco de esta disertación, y siguiendo la propuesta de Rimmon-Kennan, representación y subjetividad.

En vista de que mi propósito en este apartado es centrarme en la revisión que García Márquez hace en *Memoria* del tema de la relación de hombres mayores con jovencitas, y más concretamente con el motivo de la joven durmiente, a continuación menciono resumidamente las respectivas novelas y cuentos en los que uno u otro tema en mención aparecen en situación.

En *Cien años de soledad* (1967), una mirada de Aureliano Buendía a Rebeca Moscote, la niña prepúber, produce en su vida habitual un trastorno físico y emocional: Aureliano padece desde entonces la enfermedad del amor.²⁹ Hubo que esperar hasta que la niña tuvo su primera menstruación; entonces la pareja se unió en matrimonio y por aprobación unánime de ambas familias: “Se fijó un mes para la boda. Apenas sí hubo tiempo de enseñarla a lavarse, a vestirse sola, a comprender los asuntos elementales de un hogar. La pusieron a orinar en ladrillos calientes para corregirle el hábito de mojar la cama” (*Cien años de Soledad* 99). La muerte de Rebeca a causa de su embarazo prematuro deja a Aureliano nuevamente sumido en su cotidiana soledad, pero acompañado de un sentimiento de furia que con el tiempo se convierte en frustración pasiva.

En *La cándida Eréndira y su abuela desalmada* (1972), la virginidad de Eréndira es vendida por su abuela a un negociante conocido por pagar a buen precio la inocencia de las púberes; éste golpea salvajemente a la niña en el acto de violación, cuando ella trata de resistirse en la trastienda, mientras la abuela indiferente escucha el acto violento en espera del pago.

En *El otoño del patriarca* (1975), Leticia Nazareno, la novicia secuestrada por el patriarca, es narcotizada, desnudada y colocada en la cama del patriarca durante la

primera noche de su cautiverio. Éste la retiene desnuda por dos años, hasta que Leticia accede voluntariamente a tener sexo con él.

En “El avión de la bella durmiente” (1982), donde se hace alusión directa a la novela de Kawabata, en un largo y tedioso vuelo de Europa a América un hombre mayor contempla a una hermosa joven mientras esta duerme profundamente durante todo el viaje. El narrador que es muy cercano a la personalidad del escritor colombiano supone que la bella duerme bajo los efectos de un somnífero. Al arribo a New York, la chica se despierta y se marcha para siempre con la actitud totalmente indiferente de quien ignora a su contemplador.

En *El amor en los tiempos del cólera* (1985) Florentino Ariza se ofrece como tutor de América Vicuña, una huérfana de 14 años, y la induce a tener relaciones sexuales con él, hasta el momento en que el solterón decide reconquistar a Fermina Daza, el mismo día en el que la anciana enviuda. La adolescente se suicida por amor, luego que el anciano abandona sus amores clandestinos para reunirse en eterna cópula con la viuda de 72 años.

En *Del amor y otros demonios* (1994), Cayetano Delaura, un joven sacerdote, se enamora de Sierva María, una niña blanca criada entre los negros esclavos, e hija única del Marqués de Casaldueiro en su unión clandestina con Bernarda Cabrera. Aunque el enamoramiento entre Sierva María y Cayetano es mutuo, la unión sexual entre ellos nunca se consuma porque el sacerdote cree firmemente en que puede resolver su mutua pasión mediante el mandamiento del matrimonio.

Como se advierte en las respectivas historias y desde el punto de vista moral, la atracción sexual de los personajes masculinos hacia las jóvenes prepúberes y púberes que

incluye el abuso sexual puede ser catalogado de paidofilia, como lo indican Luiselli y Coetzee al considerar tal desorden como el tema de *Memoria*,³⁰ en la relación de Aureliano y Rebeca, del tendero y Eréndira, del patriarca y Leticia y de Florentino y América. Por su parte, puede hablarse de pederastia, es decir, de la atracción de los adultos hacia las jovencitas sin que haya abuso sexual, en la relación de Cayetano y Sierva María y en la contemplación del escritor a la joven de “El avión de la bella durmiente”.

Llama la atención la manera tan simple como se resuelve el dilema moral en algunas de las situaciones de abuso. Por ejemplo, la enfermiza obsesión de Aureliano por Rebeca es sin embargo controlada moralmente por el narrador, cuando Aureliano saca su pasión de la clandestinidad y la legaliza mediante el matrimonio. De tal manera, la muerte violenta de la niña, cuya causa última es el embarazo de mellizos a su corta edad, queda solucionada moralmente. En este caso el abuso sobre la niña es llevado a cabo con la complicidad de la Iglesia, la familia Moscote y la Buendía. En otros términos, la sociedad, y entre ésta el lector, aprueba o ignora el abuso en cuanto está institucionalizado mediante el matrimonio.

En *El otoño*, el dilema moral también es resuelto en la narración porque el secuestro de la novicia y la manipulación que el patriarca hace de su voluntad y de su cuerpo es un argumento más que representa los abusos y atrocidades del poder. Como en el episodio de Aureliano y Rebeca en *Cien años*, en este caso la identidad de García Márquez está claramente separada de la del dictador. El sentimiento de compasión de Gabo hacia el personaje solamente se advierte en las entrevistas, cuando expresa que más

que representar el poder le interesó representar la soledad del poder en esta novela (Eduardo González 36).

Del mismo modo sucede con la situación de Eréndira: no hay ninguna duda sobre la reprobación moral y el repudio que despierta para el narrador y el lector el abuso en primer grado por parte de la abuela sobre la niña, y el abuso en segundo grado, del tendero y de la infinita fila de hombres que se suman en cada lugar en donde la abuela oferta a la niña. La violenta y desgarradora escena sexual del primer acto en la que el tendero despoja brutalmente a Eréndira de su virginidad, se desarrolla a manera de espejo que la multiplica en las interminables filas de hombres a quien la abuela vende el cuerpo de la niña, y en el inhumano extenuamiento físico de Eréndira durante cada jornada. Hay que destacar la manera tan sagaz en que la narración atrapa al lector en la situación de abuso a la que Eréndira es sometida; de modo que el asesinato de la abuela lo sentimos como un acto de justicia, y la comicidad que envuelve la pueril odisea de *Ulises* para asesinarla nos hace reír a carcajadas. Además la magistral pluma del Nóbel colombiano le da un tono de cuento maravilloso al desenlace. En otras palabras, el lance patético se produce para los lectores y los espectadores con el asesinato de la abuela y el desvanecimiento de Eréndira en su huida hacia el mar, libre ya de toda atadura de la abuela y de Ulises. Al final del cuento, la niña se ha transformado de víctima en la solitaria urdidora de su propia liberación.

En el caso de Florentino Ariza, la inmoralidad de la situación es evidente: el lector no tiene ninguna duda de que éste abusa de la púber huérfana so pretexto de ser su protector. El aparente enamoramiento de Ángela Vicuña y su consecuente suicidio por amor cuando Florentino pone fin a esta relación, enfatiza aún más el abuso. Aunque se

informa al lector sobre el enamoramiento de la adolescente, este dato no logra limar el grado de inmoralidad. De modo que como lo observó el Nóbel surafricano, se advierte cierta inconsistencia en el manejo de esta historia. De otra parte, el suicidio de la joven a sus 14 años problematiza socialmente la situación, porque acentúa su condición de víctima. No obstante, en esta novela la subjetividad de García Márquez está distanciada de la del personaje.

Coetzee encuentra una falta de dominio moral de García Márquez al enfocar efectivamente la relación de Florentino y Ángela Vicuña, cuando afirma que: “De hecho, hay indicios de que [el escritor colombiano] no está seguro de cómo manejar la historia de la joven. Su estilo verbal suele ser enérgico, ágil, creativo y característico, pero en las escenas de las tardes de domingo entre Florentino y América encontramos ecos de la *Lolita* de Vladimir Nabokov” (Ibarburu, “García Márquez). En consecuencia, como ya lo observé, para Coetzee la reescritura de *Memoria* tiene por objeto corregir moralmente este fallido episodio.

El Nóbel surafricano añade al anterior argumento que el cambio de fortuna que ocurre en Mustio Collado sería poco creíble si no se concibiera *Memoria* como una especie de “suplemento de *El amor en los tiempos del cólera* en el que el violador de la confianza de la niña virgen se convierte en su fiel adorador” (Ibarburu, “García Márquez). Siguiendo el juicio del Nóbel surafricano, *Memoria* tendría el propósito principal de corregir el asunto del todo inmoral que supone la seducción de Florentino Ariza aprovechando la condición de desamparo de la colegiala, so pretexto de ser su tutor y ángel protector.

A mi modo de ver, y según analizaré en adelante, aunque es posible aceptar con Coetzee que *Memoria* es una nueva versión de la relación de Florentino Ariza y Ángela Vicuña, también puede afirmarse que *Memoria* examina las versiones del tema de las relaciones pedófilas y pederastas que García Márquez desarrolla en obras anteriores. Sin embargo, no es posible aceptar la idea del Nóbel surafricano, según la cual el propósito de esta nueva versión es corregir la inconsistencia moral de tal episodio. Pues moralmente el tratamiento del tema en *Memoria* continúa siendo abiertamente polémico e inquietante. De otra parte, al tratar del complejo temático de esta novela corta, se advierte que el tema en cuestión no es el único asunto que preocupa a García Márquez, aunque la historia de Mustio se centre en la glorificación de su amor por Delgadina.

En suma, y como respuesta a las reacciones de la crítica referidas en los tres primeros apartados de este capítulo, el grado de moralidad o inmoralidad que puede haber en *Memoria* es mucho más complejo de discernir que en las obras del autor arriba señaladas; entre otras razones, porque la subjetividad del autor está abiertamente implicada en el carácter de Mustio, pero de manera indirecta y paradójica. Por consiguiente, el sustrato pedagógico es problemático y supera el punto de vista binario que contiene el juicio de Alessandra Luiselli y del Nóbel surafricano.

Por otra parte, y como ya he señalado, García Márquez se propone implicar abiertamente y de forma focalizada su subjetividad en su novela corta, género que domina magistralmente y que por sus características no puede ocultar el grado de proximidad entre la subjetividad del escritor y la representación que la cuestiona.

Como ya mencioné, la subjetividad de García Márquez no está claramente distanciada de la de Mustio Collado; no obstante no puede hablarse en la narración de

una equivalencia directa entre el personaje y el escritor, asunto que problematiza el juicio ético-moral de *Memoria*, como ya lo indiqué al tratar de la relación entre la subjetividad y su representación en la narrativa, en el último apartado del capítulo 2.

Por otra parte, hay en *Memoria* innumerables menciones de la cultura popular. Por ejemplo, de géneros musicales como el bolero y el tango, y de artistas como Figurita, pintor y bailarín de burdeles, y del cantante mexicano Oscar Chávez, de cuya versión musical de “La Delgadina” toma Mustio el nombre para su joven durmiente. Éstas sumadas a las expresiones de apoyo que Mustio recibe tanto de las secretarías del periódico como de las prostitutas, componen las voces de la cultura popular filtradas en la narración. Tales voces contrastan con las voces de la cultura de élites que se filtran en la mención directa de los clásicos de la literatura y la música, y en la recreación indirecta de algunos tópicos de la literatura universal. Por ejemplo, el mito de Don Juan, el amor cortés, el amor platónico, el buen y el loco amor, entre muchos otros. De tal modo Mustio representa una amplia gama de expresiones culturales las cuales componen el complejo temático de su memoria.

Luego la narración del personaje no es unívoca como afirman los lectores que tienden a establecer una relación de equivalencia entre Gabo y Mustio. Además, como ya subrayé en el segundo apartado de este capítulo al hablar del tema, la paradoja es el elemento estructural del complejo temático en *Memoria*. Éste elemento, el tono irónico de la narración, las voces de la cultura popular y de élites filtradas en la narración señalan que hay que desconfiar de la aparente empatía total entre el autor real y el implícito; en consecuencia el lector avisado advierte la imposibilidad de leer esta novela de manera

lineal y unívoca; pues hay una inconsistencia entre la chata técnica narrativa, el tono irónico y el paradójico complejo temático de esta novela corta.

En este contexto, es curioso que Coetzee no haya advertido en *Memoria* la relación de Mustio con su sirvienta Damiana, de quien abusa sexualmente desde que era “casi una niña” (*Memoria* 17). El pasaje reza así:

La única relación extraña fue la que mantuve por muchos años con la fiel Damiana. Recuerdo que yo estaba leyendo *La lozana andaluza* en la hamaca del corredor, y la vi por casualidad inclinada en el lavadero con una pollera tan corta que dejaba al descubierto sus corvas suculentas. Presa de una fiebre irresistible se la levanté por detrás, le bajé las mutandas hasta las rodillas y la embestí en reversa. Ay, señor, dijo ella con un quejido lúgubre, eso no se hizo para entrar sino para salir. Un temblor profundo le estremeció el cuerpo, pero se mantuvo firme. (17)

Como puede advertirse ésta es una relación abiertamente reprobable, y causa sin duda alguna el rechazo y el repudio inmediato del lector. Esta reacción negativa ante el abuso y la violación de la niña, se intensifica porque el episodio sucede fuera del espacio del prostíbulo y con una púber virgen que, por supuesto, no es una prostituta.

El punto de vista de Mustio coincide en cierto grado con el del lector cuando juzga el episodio de humillante y abusivo. También el rechazo del lector se hace más riguroso cuando es informado de que para reparar la falta y la humillación de la niña Mustio intentó pagarle el abuso: “Humillado por haberla humillado quise pagarle el doble de los que costaban las más caras de entonces” (17). Es decir, además de abusar de ella sexualmente, trata de acallar su remordimiento tratándola como una prostituta. El

máximo nivel de tensión en este episodio sucede cuando Mustio informa al lector de que en vista de que la niña rechazó el dinero, le aumentó el salario. Sin embargo, y a pesar de su remordimiento, siguió abusando de la joven una vez al mes durante muchos años; en otras palabras, Mustio convierte a Damiana en su prostituta doméstica.

La silenciosa y sumisa condescendencia de la fiel Damiana, quien le sirve hasta la vejez sin reparos y sin hacerle ningún reclamo, espeluzna y recuerda la actitud de Ángela Vicuña, por su condición de víctima enamorada del victimario.

El episodio sobre Damiana cumple al menos dos funciones en la *Memoria* de Mustio: por un lado, le “sirve de sustento para una relación de su vida extraviada” (17-18); por otro, con este episodio crea una situación de máxima tensión climática sobre sus extravíos, que Mustio refiere sin tapujos para sustentar el máximo grado de su degradación moral, cuando menciona que en su vida prostibularia tuvo “... [Su] ética propia” excepto por “[la] única relación *extraña*...” (17). Se refiere al abuso sexual que cometió contra Damiana por muchos años.

De modo que tal episodio sirve para contrastar la nueva actitud de Mustio en su relación con Delgadina y, por consiguiente, para subrayar el grado de transformación “moral” que sufre el nonagenario, cuando está próximo a sus 100 años.³¹

Este episodio es también un elemento de juicio para refutar la tesis de Coetzee, según la cual *Memoria* tiene como función corregir el asunto del todo inmoral que se narra en la situación de Florentino Ariza y Ángela Vicuña. Sumada a las degradantes anécdotas prostibularias, como aquélla en la que por frecuentador de prostíbulos fue escogido como “el cliente del año”, el abuso sin límite que Mustio hace de Damiana no deja duda alguna sobre su degradada vida y sobre la inmoralidad de tal episodio.

Justamente, la anterior consideración encierra uno de los significados del título de *Memoria*. Éste, dice Mustio, "...me cayó del cielo" (18); es decir, el título de esta novela corta es plenamente adecuado para contar "las miserias de [su] vida extraviada" (18). Miserias a las que opone la glorificación de su sentimiento amoroso por Delgadina. Luego, sin duda y como Mustio lo expresa abiertamente, *Memoria* es a la vez la memoria de sus miserias y la memoria de su "grande amor", que Mustio va a "... referir como pueda" (12), porque no tiene el dominio técnico ni la sensibilidad humana ni poética que se exige a un escritor para escribirla, aunque menciona haber leído a los clásicos y ser un ávido lector durante toda su vida.

Debido a las dudas planteadas por algunos críticos sobre la capacidad narrativa de García Márquez, se ha pasado por alto el porqué García Márquez ha usado una estructura aparentemente tan carente de lucimiento técnico en *Memoria*. Recuérdese que en una de sus entrevistas García Márquez expresó que empezó a escribir *Memoria* en los años 80, pero la abandonó porque ni el tono ni el estilo ni el carácter de los personajes eran adecuados y le resultaban inverosímiles (Fiorillo 15). Luego, la técnica narrativa de *Memoria* obedece al propósito de hacer verosímil en la ficción que Mustio, el personaje-narrador, es el autor de su memoria.

En efecto, en la ficción *Memoria* es escrita por Mustio, un individuo que se presenta a sí mismo como un escritorzuelo sin vocación; peor aun, sin sensibilidad artística, mediocre en todas sus empresas, cuando cuenta cómo se hizo periodista y profesor de educación media, y cuando afirma a propósito de su resolución de escribir la memoria: "Nunca hice nada distinto de escribir, pero no tengo vocación ni virtud de

narrador, ignoro por completo las leyes de composición dramática, y si me he embarcado en esta empresa es porque confío en la luz de lo mucho que he leído en la vida” (12).

Complejo temático y procedimientos narrativos: la alegoría del prostíbulo

Por las características de la novela corta, en *Memoria* el tema de la joven durmiente pasa de ser un simple episodio a ser el eje de la narración en el contexto del prostíbulo. En otras palabras, en la *Memoria* de Mustio el tema de su gran amor está íntimamente ligado al de las miserias de su vida extraviada: uno y otro tema se complementan y conforman el complejo temático. Éste compone el conflicto en situación del personaje y las dos caras de su transformación. De otra parte, la actualización del tema en una situación nueva y en un contexto marginal señala además hacia nuevas inquietudes que el Nóbel colombiano examina en *Memoria*. En lo que sigue de este apartado me propongo hacer una revisión desde la perspectiva de la novela corta del complejo temático de *Memoria*.

El tema de la joven durmiente se desarrolla principalmente en un espacio cerrado, marginal y sórdido: el prostíbulo. No obstante, éste es el espacio generador de un espacio aparentemente abierto, céntrico y modelador tanto de lo instituido como encubridor de sus márgenes. Este espacio está representado principalmente en el Diario La Paz. Mustio pertenece a ambos órdenes en tanto ambos espacios forman parte de su existencia desde su temprana edad, y fueron parte de la vida cotidiana de la casa paterna. Fue la época en que los pisos altos de la muy noble calle de Los Notarios fueron rentados para favorecer la actividad burdelesca y la planta baja de la casa paterna fue alquilada para tiendas de lujo a un consorcio de italianos con el objeto de sostener la pobre economía de la familia,

que iba en declive. Como puede advertirse, simbólicamente Mustio creció en medio de esos dos espacios de carácter mercantil.

Rodrigo Cánovas en su relectura de las novelas del primer tercio del siglo XX y las novelas del Boom, hace un análisis de las continuidades y discontinuidades que presenta la configuración del prostíbulo en la novela latinoamericana del siglo XX. Cánovas encuentra que el prostíbulo fue un espacio de reflexión acerca de “la marginalidad y en particular sobre los órdenes culturales que la sustentan” (5). El burdel real es parte de la legitimación de lo socialmente estatuido; es decir, es parte de la norma social sobre la sexualidad. Sin embargo, el burdel literario potencia la capacidad transgresora del margen.

Cánovas encuentra que en las novelas de los años 30 el prostíbulo tuvo como objeto mostrar el fracaso de los proyectos diseñados por las elites para fundar una nación según pautas éticas.³² Este fue el relato de la deslegitimación de los órdenes sociales y, en especial, de la familia (la casa), las castas (las aristocracias criollas), los sistemas (el inquilinaje, la mercancía), en el marco de los vicios de una modernidad sostenida por la corrupción propia de la condición humana. El burdel aparece aquí como un modelo reducido, desde el cual se reconstruyen por analogía los demás espacios de la sociedad como estériles y regresivos (13).

Dice Cánovas que en las novelas burdelescas de los años sesenta el propósito documental tiende a desaparecer.³³ En sentido alegórico, durante el Boom el burdel representó la experiencia de la vocación marginal de las letras hispanoamericanas en su constante cuestionamiento de los órdenes sociales que sustentan tal vocación marginal (7).³⁴ Aunque Cánovas no lo menciona, el espacio burdelesco que dispone Estrella en *El*

acoso ilustra muy bien cómo el carácter marginal de las letras traiciona los ideales del artista para crear un arte latinoamericano auténtico, basado en premisas éticas y, por lo tanto, modelador de los procesos sociales.

En *Memoria*, Mustio hace una revisión sincera del advenimiento de la Modernidad como provocada por una excéntrica-céntrica maquinaria corrupta e imparable. El burdel de Rosa Cabarcas escenifica la capacidad corruptora de lo céntrico, del que el Diario la Paz es el modelo: personajes grandes y famosos hombres de la política, reconocidos por su pulcritud y buen vestir, y “sobre todo por la pulcritud de su hogar” (78) u hombres de ley que “reparten prebendas y sobornos a cuatro manos...” (91), son los responsables de la pujanza e impunidad social de la que obviamente ellos participan. En este microcosmos de Rosa Cabarcas la ley mercantil del progreso se rige por una premisa que contradice la ley: así, entre más punible la mercancía, el precio es más alto. En su remembranza Mustio representa la falsa postura del espacio céntrico, y por tanto su incapacidad para modelar una sociedad con sólidos principios éticos, sociedad basada en dos microcosmos principales: la familia y el estado.

Mustio representa la convivencia de la ley con la trasgresión de la misma. Ambas, normatividad estatuida como modelo ético y transgresión de la misma modelan el funcionamiento de los órdenes sociales, de los que Mustio participa activamente. El nonagenario en tanto personaje representa la convivencia de margen y centro. Ambos forman parte de un mismo eje de poder institucionalizado. El uno y otro se nutren mutuamente y su interacción constante es la condición de su funcionamiento.

Mientras en las novelas del siglo XX hay una necesidad de mostrar el mal separado del bien, y se advierte una frustración por la imposibilidad de instaurar el bien

en tanto alegoría del orden social, en el prostíbulo que Mustio representa hay una aceptación de este principio contradictorio: éste es el generador de los procesos sociales. Tal principio deviene tanto naturaleza corruptible de la acción ética, como crecimiento y cambio del protagonista. Este principio contradictorio que sintetiza bien-mal fundamenta el tono irónico de la narración y la paradoja que subyace en el complejo temático. En otras palabras, *Memoria* es la representación de este principio paradójico. De tal modo, en *Memoria* el final feliz supera el final trágico de la novela del Boom.

Como narrador, Mustio es un jubilado de esos dos espacios: su pertenencia a ambos mundos lo hace un conocedor de su funcionamiento y él es también parte de su funcionamiento. Y así como uno y otro espacio conviven e interactúan, Mustio convive e interactúa en ellos. En *Memoria*, el margen puede ser el generador del centro y viceversa. Y este mecanismo de mutua interacción y producción funciona como una maquina imparable en la que el progreso y su antítesis se reproducen. De hecho, el progreso se alimenta de las miserias sociales y adviene con éstas, o viceversa: tal es el caso del Diario de La Paz, periódico para el que Mustio trabaja, que fue fundado por un periodista empírico, "...después de hacer su fortuna en la trata de blancas" (50). O la fábrica de camisas del libanés "paquidérmico", cuya pujanza es mantenida por 300 jovencitas que cosen botones en extenuantes jornadas por salarios de hambre, y cuya cosecha es ofertada en el mercado negro de Rosa Cabarcas, para sustentar la economía de la familia y complacer las depravaciones sexuales de los altos personajes de la ciudad.

Por otra parte la proliferación del prostíbulo ciudadano en *Memoria* coincide con un referente histórico en el que suceden dos hechos memorables para Mustio: la muerte de su padre, notario de profesión, a quien no le conoció error alguno, y el tratado de

Neerlandia, “que puso término a la Guerra de los Mil Días y a las tantas guerras civiles del siglo anterior” (*Memoria* 16). Finales del siglo XIX y principio del XX coinciden con “...La paz que cambió la ciudad en un sentido que no se previó ni se quería. Una muchedumbre de mujeres libres enriquecieron hasta el delirio las viejas cantinas... en esta ciudad de mi alma tan apreciada de propios y ajenos por la buena índole de su gente y la pureza de la luz” (16).

El prostíbulo que Mustio rememora como parte de su experiencia adviene a su memoria con los cambios que se postulan en las últimas décadas del siglo XIX, que coinciden con sus primeros años de infancia, y que arremeten el siglo XX con ínfulas de progreso. Mustio recuerda que “Las familias históricas abandonaron poco a poco los pisos superiores, que terminaron ocupados por una legión de nocheras en desgracia que subían y bajaban hasta el amanecer con los clientes atrapados por un peso y medio en las cantinas del cercano puerto fluvial” (104). Esta remembranza contrasta con el progreso que se recrea irónicamente en *El Diario de La Paz*. Las nuevas generaciones arremetieron contra las notas periodísticas de Mustio “como contra una momia del pasado que debía ser demolida, [y por] el ímpetu ciego con que entró el siglo XX” la columna de Mustio fue relegada a la página once (41).

En el desplazamiento por la ciudad de comienzos de los años 60 Mustio registra de forma resumida, como en una especie de marco fotográfico, los cambios sociales de casi un siglo, manifiestos en sus edificios y en el desplazamiento social y comercial. Éstos traen a la memoria la arquitectura en ruinas de *El acoso* como se advierte a continuación:

... Me sorprendió no encontrar nada más que los escombros del viejo hotel... donde fui iniciado por la fuerza en las artes del amor, poco antes de mis doce años. Había sido una mansión de antiguos navieros, esplendida como pocas en la ciudad, con columnas enchapadas de alabastro y frisos de oro y esmalte... En la planta baja, con un portal gótico sobre la calle, estuvieron por más de un siglo las notarias coloniales en las que trabajo, prosperó y se arruinó mi padre en toda una vida de sueños fantásticos. (104)

No hay duda de que García Márquez presenta en *Memoria* un recorrido por los diferentes significados alegóricos del prostíbulo en la narrativa latinoamericana propuestos por Cánovas. Narrativa que incluye *El acoso*. En *Memoria* el diálogo con la novela corta de Carpentier es evidente. Sin embargo el propósito de este recorrido supera tanto el propósito de la novela corta de Carpentier como el de las novelas del Boom.

En resumen, como alegoría social puede afirmarse que el burdel de *Memoria* tiene como objetivo, en primera instancia revisar lo que Cánovas denomina “serie deconstructiva del romance nacional”.³⁵ Es el tipo de narrativa donde está prohibido el amor, y el matrimonio no es posible y en el que las instituciones sociales desvelan sus degradados componentes y sus “groseras exclusiones...” (15) En efecto, en *Memoria* hay un aspecto documental de la deslegitimación de los órdenes sociales de la modernidad en su relación con el prostíbulo. Y Mustio representa la deslegitimación de la familia, la aristocracia criolla y los sistemas. Su madre le pide que se case con mujer blanca, y Mustio rehúsa casarse con la bella Ximena Ortiz, a quien deja plantada el día de la boda, porque “las putas” no le dejaron tiempo para ser casado. Y en el Poder de Dios, un burdel del Barrio Chino, el gallego ofrece a Mustio una fiesta que parodia el

matrimonio cristiano. “Fue una noche de grandes sacrilegios en la que 22 de ellas prometieron amor y obediencia, y les correspondí con fidelidad y sustento hasta el más allá de la tumba” (40). Por otra parte, Mustio va vendiendo poco a poco los escasos objetos de valor que le quedan en la casa, legado de sus padres, para pagar a Rosa Cabarcas la posibilidad de nuevos encuentros con la joven durmiente. Pero al tratar de empeñar las joyas de su madre, se entera que el declive económico de su casta había empezado el siglo anterior. Su madre había reemplazado por vidrios de botella las piedras preciosas en época muy temprana de aprieto económico, asunto muy común entre las familias aristocráticas del siglo XIX. Sin embargo, de acuerdo con el punto de vista de Mustio, las razones de su cambio y de su sometimiento económico y moral a la matrona del burdel son resultado del amor que él construye por su diosa y virgen Delgadina.

En segundo término, su memoria incluye también los otros propósitos de la novela burdelesca del Boom,³⁶ tales como hacer del prostíbulo una alegoría de la escritura y/o configurar el burdel como un escenario disforme, una especie de teatro que mezcla escenas cómicas, melancólicas, patéticas, que exhiben el absurdo...³⁷ (*Cánovas* 22).

No obstante, como puede advertirse, el interés de García Márquez al hacer un recorrido por las diferentes formas alegóricas que toma el prostíbulo, va más allá de los propósitos que lo motivaron durante el periodo del Boom.³⁸ Sin embargo en *Memoria*, el propósito último de la revisión de la alegoría del prostíbulo del siglo XX es potenciar ya no su capacidad transgresora sino su capacidad creadora. En *Memoria* el prostíbulo deviene un espacio de posibilidades, como mostraré en el apartado siguiente.

Complejo temático y procedimientos narrativos: la alegoría de la joven durmiente

El propósito de Mustio va más allá de representar nuevamente el prostíbulo como un espacio de reflexión sobre los órdenes culturales que apoyan la marginalidad. Como ya mencioné en párrafos anteriores, en *Memoria* se potencia la capacidad creadora del prostíbulo, de modo que éste es representado como un espacio de posibilidades. Luego, es ingenuo afirmar que García Márquez, un escritor que conoce muy bien su oficio y las obras de sus contemporáneos, sólo haya pretendido pasar revista del tema prostibulario en la literatura del siglo XX que incluye su propia representación. Se sabe que la actualización de este asunto lleva implícita su revisión.

En este apartado indago sobre la representación y la subjetividad en *Memoria* con base en el complejo temático para desvelar las posibles inquietudes de García Márquez al revisar el tema de la joven durmiente en el contexto de la novela prostibularia del siglo XX.

El espacio narrativo del prostíbulo es parte del lexicón de las letras latinoamericanas, como también lo es del lexicón de las letras occidentales y orientales. El prostíbulo de Rosa Cabarcas es el escenario donde Mustio representa su acto de amor por la joven durmiente. Allí Mustio se propone crear un espacio sublime aunque éste sea resultado de la irremediable conjunción de moralidad (amor) e inmoralidad (extravíos). *Memoria* es la representación de su creación, Delgadina. Justamente este espacio narrativo de la joven durmiente, con sus ambigüedades y contradicciones de orden ético-moral, es el eje de su reflexión. Delgadina es el elemento antagónico en esta novela corta. Elemento paradójico, abierto al juicio de los lectores.

En el escenario prostibulario en el que yace dormida su Delgadina, el espacio del prostíbulo es transgredido por Mustio. Es allí donde paradójicamente se libera de las ataduras del sexo y allí donde advierte que el sexo no es una trasgresión sino "...el consuelo que uno tiene cuando no le alcanza el amor" (70). De modo que en el espacio que Mustio representa en el burdel es posible el amor y la conversión que el amor produce en los enfermos de buen amor. Como se advierte, hay un cambio radical en la perspectiva prostibularia de Mustio. Pues mientras el prostíbulo es el lugar donde el amor no es posible, y el sexo es el elemento trasgresor por excelencia, Mustio trasgrede el cosmos prostibulario para hacer de éste un lugar de posibilidades; es decir un espacio de la imaginación.

En efecto, el prostíbulo se convierte para Mustio en un espacio para la creación, aunque ésta dependa del valor de cambio. A la interpelación de la escandalizada matrona que trata de darle a Mustio una segunda oportunidad para que salve su reputación de hombre con la niña virgen, éste prefiere darle una explicación sencilla y verdadera: "En ese sentido la niña tiene razón: ya no sirvo. Colgué el teléfono, saturado por un sentimiento de liberación que no había conocido en vida mía, y por fin a salvo de una servidumbre que me mantenía subyugado desde mis trece años" (47). En esta cita se refiere a la servidumbre del sexo.

El cuerpo dormido de la joven representa su ser ausente y remite a una presencia nueva, diferente de sí misma. Mustio crea una presencia nueva de la joven durmiente y la bautiza Delgadina. Musa, virgen, ángel, escultura griega, Delgadina otorga al nonagenario un motivo para vivir con una vitalidad nueva y un motivo para escribir sobre sus miserias y su gloria. Escribir significa para él dar sentido a la existencia particular, en

un primer término; el juego de su imaginación consiste en representar lo ausente en lo presente. De tal modo, Mustio crea a Delgadina como modelización de la joven durmiente. Tal acto de creación alegoriza el dilema de la obra artística en la medida en que Delgadina es una forma de acceder al universo de la joven dormida; es decir, es la representación que Mustio realiza de la joven real. De tal manera, Delgadina es el canal de acceso mediante el cual la subjetividad de Mustio se aproxima a la categoría de la realidad. En otras palabras Delgadina es la representación del sentimiento de amor de Mustio. Delgadina es la musa, pero también el motivo: su amor materializado e idealizado. Enamorado y convertido por causa del amor, el anciano comienza su memoria con la llamada a Rosa Cabarcas "... , porque visto desde hoy, aquél fue el principio de una nueva vida a una edad en que la mayoría de los mortales están muertos" (10).

Delgadina sufre varias metamorfosis que pueden ser interpretadas como diferentes posturas de la subjetividad representadas por el octogenario de su creación. Y todas ellas son diferentes canales de acceso a la joven durmiente. La primera vez que Mustio contempla a la joven durmiente, lo hace en detalle y advierte un cuerpo delgado de nalgas y senos lánguidos, de piel morena áspera y maltratada. Halla el rostro cubierto por un exceso de maquillaje barato, debajo del cual descubre un carácter fuerte en el rostro de nariz altiva, cejas encontradas y labios intensos. Mustio encuentra que "... lo mejor de su cuerpo eran los pies grandes de pasos sigilosos, con dedos largos y sensibles como de otras manos" (29). Esta poética descripción de los pies remite a *La gradiva* de Jensen, que indica el comienzo de la idealización. La visualización de la joven como una escultura romana contrasta con la prosaica síntesis que el anciano hace del carácter de la joven: "Un tierno toro de lidia" (29). La extrema condición de pobreza de la niña se

advertía en su ropa amontonada en el baño: “Todo tan barato y envilecido por el uso que no pude imaginarme a nadie tan pobre como ella” (30).

Con la primera percepción que Mustio hace de la joven durmiente comienza el juego de su imaginación: el proceso de transformación de la joven, desde su vínculo más profano (su paupérrima condición) hasta elevarla a la condición poética de una diosa altiva. Esta percepción se contamina de símbolos religiosos y de diferente índole. Así la joven es virgen y mártir, cuando la contempla “con los brazos abiertos en cruz y dueña absoluta de su virginidad” (32). También es un ángel que viene de pronto a su memoria. La metamorfosis también sucede por simple capricho del nonagenario, cuando éste la imagina habitando su casa: “Le cambiaba el color de los ojos según mi estado de ánimo: color de agua al despertar, color de almíbar cuando reía, color de lumbre cuando la contrariaba” (61).

Cuando escucha la voz de Delgadina mientras ella duerme se aclara para Mustio la condición de existencia de la amada: “Su voz tenía un rastro plebeyo, como si no fuera suya, sino de alguien ajeno que llevaba dentro. Toda sombra de duda desapareció entonces de mi alma: la prefería dormida” (76-7). Amar a la joven dormida significa para el anciano su posibilidad de crear un vínculo ideal con Delgadina: “... sin fracasos, sin peleas, sin malos recuerdos” (62). Esta percepción es de suma importancia porque en ella se advierten dos aspectos del significado de la transformación de la joven durmiente. El primero es que para Mustio la identidad de Delgadina se va haciendo más real que la de la joven prostituta. Esta última aparece aquí como un rasgo ajeno a la identidad idealizada de su amada. El segundo es que Mustio advierte la imposibilidad de amar a la joven dormida por sí misma. Y con esta percepción los lectores sabemos que la joven

dormida no debe despertar. No obstante, Mustio no puede separar su creación del modelo original. De tal modo, la identidad de Delgadina representa la presencia corpórea. Ambas, corporeidad e incorporeidad, se complementan, y con ambas Mustio inventa una vida doméstica tanto en la casa como en el prostíbulo. En la casa la inventa con la presencia incorpórea de su Delgadina; en el prostíbulo, con su presencia corpórea. Y es merced a la condición material de Delgadina, que Mustio enfrenta su temor al vínculo real con el amor. En esta dimensión Mustio experimenta los fracasos, los celos, las peleas, los malos recuerdos. Y es este vínculo la causa última de la transformación de Mustio. Este asunto diferencia la creación de Mustio de la de Don Quijote; del mismo modo que diferencia a su Delgadina dormida de la bella durmiente. La variación y transformación sustancial de los motivos clásicos de la literatura universal muestra también la capacidad creadora del autor de *Memoria*.

La cercanía con el drama en la manera específica de procurar el contacto con el lector es otra de las características de la novela corta, y el efecto de drama es otro de los logros de *Memoria*. Mustio dramatiza su amor por la Delgadina corpórea escenificando una vida doméstica con ella en el prostíbulo. De tal modo representa al lector focalizadamente la otra perspectiva de la Delgadina idealizada. Esta representación teatral condensa el complejo temático en una unidad de tiempo, espacio y acción. Así, la mirada enjuiciadora del lector se focaliza en la intimidad del cuarto y el lector se transforma en espectador del acto de amor y en una especie de *voyeur*. En tanto espectador el lector es implicado en la cotidiana experiencia amorosa de Mustio, ya como cómplice, ya como censor, entre otros.

La necesidad de experimentar y representar una vida cotidiana con Delgadina procura elementos de juicio contrarios al amor idealizado y da verosimilitud al sentimiento de amor de Mustio. Porque como García Márquez lo expresa al hablar del amor: éste es una relación recíproca, larga y a fuego lento. (Apuleyo 117)

En suma, la representación de Mustio tiene por objeto objetivar el amor idealizado y alcanzar la zona de contacto del lector, cuando dice:

Antes de acostarme arreglé el tocador, puse el ventilador nuevo en lugar del oxidado, y colgué el cuadro donde ella pudiera verlo desde la cama. Me acosté a su lado y la reconocí palmo a palmo. Era la misma que andaba por mi casa: las mismas manos que me reconocían al tacto en la oscuridad, los mismos pies de pasos tenues que se confundían con los del gato, el mismo olor del sudor de mis sabanas, el dedo del dedal. Increíble: viéndola y tocándola en carne y hueso, me parecía menos real que en mis recuerdos. (63-4)

En la representación que Mustio hace en el prostíbulo se advierte una faceta humanizada de éste y de su amor. Mustio cuida de Delgadina cuando ella enferma y se propone educarla instruyéndola en el arte de la cultura popular y clásica. En la escenificación Mustio pone a juicio del lector el significado de su amor dramatizándolo:

Llegaba a las diez, siempre con algo nuevo para ella, o para gusto de ambos, y dedicaba unos minutos para sacar la utilería escondida para armar el teatro de nuestras noches. Antes de irme, nunca más tarde de las cinco, volvía a asegurar todo bajo llave. (68)

Pero también a los ojos del lector destruye el escenario de su amor en el episodio climático. De tal modo el lector es el espectador de la vulnerable existencia de la Delgadina idealizada.

El proceso por el cual la joven prostituta deviene Delgadina y viceversa transforma a Mustio. La novedad de contemplar un cuerpo desnudo “sin los apremios del deseo o los estorbos del pudor” produce su crecimiento y su cambio: todos sus rencores del pasado “... se fueron con su deposición matutina por los albañales” (32). Como Don Quijote rebautiza a Aldonza Lorenzo, Mustio busca un nombre adecuado a su creación para Filomena, Saturnina o Nicolasa, que así debía llamarse la joven de miserable condición. Pero a diferencia de Don Quijote para quien le basta con la Dulcinea de su imaginación, Mustio requiere la presencia de la joven prostituta dormida para prolongar la de su Delgadina. Mustio no separa el modelo original del idealizado. Como si la joven dormida fuese el significante de su amor idealizado. Ambas existencias componen la totalidad de su creación.

Mientras explora el placer nuevo de secar el sudor del cuerpo dormido viene a su mente la canción de Delgadina, y con ésta pone en discusión el tema del incesto e implícitamente el de la pedofilia en su memoria.³⁹ De modo que la joven dormida adquiere el sino de la niña requerida en amores por su padre. El incesto, la pedofilia y la pederastia son motivos que Mustio representa de forma directa o indirecta. Por ejemplo, cuando anota que “... Descubrí que mi celibato inconsolable lo atribuían a una pederastia nocturna que se saciaba con los niños huérfanos de la calle del Crimen” (19). O cuando dice: “Pasé días enteros observando a las jóvenes ciclistas... Pasaban pedaleando como venadas; bellas, disponibles, listas para ser atrapadas a la gallina ciega”

(80). Tales motivos, como se observó en el primer apartado de este capítulo, problematizan moralmente la representación y la subjetividad de la obra de Mustio, tanto como la de García Márquez. Y a nivel alegórico cuestionan el vínculo ético-moral entre el artista y su creación. Pero este elemento en lugar de restarle valor artístico a *Memoria* lo subraya como uno de sus logros. La sinceridad de Mustio es uno de los actos de buena fe de la memoria de su grande amor, porque muestra abiertamente las contradicciones morales de su glorificación. El sustrato pedagógico se nutre de estas contradicciones, de modo que el lector se enfrenta con la variedad y riqueza de juicios abiertos a la revisión y a la discusión.

Pero mientras Mustio prefiere a la joven prostituta dormida, a su Delgadina la prefiere correteando por la casa. Allí la imagina con su vestidillo de flores ayudándolo en labores pueriles o preparando un desayuno que nunca fue. En la soledad de su casa Mustio comienza a llenarse de los recuerdos de la Delgadina que imaginó. Y ella se torna tan real en su imaginación que cuando contempla a la joven prostituta advierte asombrado que la joven dormida se parece a la de sus sueños. Delgadina se impone sobre la joven durmiente y adquiere una existencia más real para el anciano. Como en los cuentos maravillosos, en la imaginación de Mustio Delgadina es posible. La categoría de la realidad se invierte y la presencia imaginada habita una dimensión más real. El príncipe azul encuentra a su Delgadina después de casi 100 años.

Esta recreación del motivo de “La bella durmiente”, del escritor francés Charles Perrault, creador de los cuentos maravillosos en el siglo XVII, recuerda el desenlace maravilloso de *La cándida Eréndira* y el efecto que este plano causa en el juicio moral del lector. Del mismo modo, la integración de esta categoría en *Memoria* agrega un

elemento de mayor complejidad interpretativa al dilema moral. Pues el plano de lo maravilloso pertenece a una categoría diferente de la realidad, es decir, al plano alegórico, y en consecuencia el grado de factibilidad del desenlace es incuestionable. De tal modo en los cuentos maravillosos hay un final feliz y éste es dado por la restauración del equilibrio que sucede merced a una especie de justicia poética. Este es el efecto que Gabo consigue al final de la *Cándida Eréndira*.

En *Memoria*, la justicia poética es cuestionable. Este efecto de equilibrio que produce el final feliz no es posible de lograr en todo tipo de lector; en cambio, en Mustio Delgadina produce este efecto. Hay un traslado del plano maravilloso a la realidad cuando dice: “Hoy sé que no fue una alucinación, sino un milagro más del primer amor de mi vida a los 90 años” (62). Para Mustio la Delgadina de su imaginación es una especie de justicia poética que le sucede antes de morir. Esta percepción es de suma importancia en la interpretación de esta novela corta. Pues es a este nivel que se subraya *Memoria* como una alegoría de la obra artística. Nadie cuestionaría a Petrarca la poetización que hace en sus sonetos de la púber Laura. Esto sucede porque en sus sonetos, sólo aparece la glorificación de su amor: el ideal, y deja de lado la parte mundana de una vida de extravíos, de la que seguramente Petrarca no se libró.

Como el palacio donde yace la bella durmiente, el prostíbulo está oculto por un bosque de árboles. Y así como la joven del cuento maravilloso adquiere su condición de bella durmiente por el contacto con un huso, la condición de la joven durmiente es resultado de su oficio diurno de pegar botones; y la señal del dedal la lleva en su dedo.

Mustio no solamente crea una identidad nueva basado en el motivo de la bella durmiente. El anciano lee los cuentos maravillosos de Perrault a su Delgadina y se

integra a ese universo maravilloso que lee creando un espacio poético propio; en éste es posible el amor y la juventud. Delgadina le devuelve la lozanía. Para él la edad no es la que uno tiene, sino la que uno siente. Desde que se siente enamorado, Mustio percibe también su nueva identidad: ésta le otorga la vitalidad de la juventud. Así, el anciano expresa su transformación interior cuando dice: “La casa renacía de sus cenizas y yo navegaba en el amor de Delgadina con una intensidad y una dicha que no conocí en mi vida anterior. Gracias a ella me enfrenté por primera vez con mi ser interior mientras transcurrían mis noventa años” (65-6).

Son recurrentes sus observaciones en las que contemplar la vejez lo sorprende, como cuando en el periódico mira su fotografía de más de medio siglo: “No pude evitar la comparación mental con la otra de mis treinta años, y una vez más comprobé con horror que se envejece más y peor en los retratos que en la realidad” (83). En suma y como resultado de esta reflexión, Delgadina es la obra de amor de Mustio. Por Delgadina vive, a Delgadina adora, por Delgadina es. Por ella el Mustio Collado tiene una segunda oportunidad sobre la tierra.

Como puede observarse en este apartado, el material narrativo está focalizado en el complejo temático. Este tiene un alto nivel de complejidad al incluir condensadamente una serie de motivos de la literatura latinoamericana y universal que se integran en la revisión que García Márquez hace de la joven durmiente en el contexto del prostíbulo. Tal condensación de motivos vinculados al tema central produce el doble efecto de intensidad y expansión de la narración. De otra parte, la narración que hace Mustio de su gran amor y de sus miserias se focaliza en el significado de su nueva situación de

enamorado y en el cambio que se produce en él. Al hacer énfasis en el crecimiento y cambio del personaje se subraya el sustrato pedagógico de esta la novela corta.

Como en toda novela corta, al representar personajes y situaciones paralelas, el complejo temático se condensa merced a esta estructura repetitiva. Ésta trasciende el contexto de *Memoria* al incluir intertextos de la obra de literatura universal, incluidas las de García Márquez. Intertextos que se relacionan por paralelismo con los personajes y situaciones de *Memoria*. Ejemplos de paralelismo entre personajes y situaciones son el gato que le obsequian en su nonagésimo cumpleaños y Mustio, por su condición de viejos; Mustio y Pantita⁴⁰, por su condición de sometidos a las matronas de los prostíbulos; la joven durmiente, la bella durmiente, Delgadina y Dulcinea, por su condición de doble existencia; las trescientas jóvenes de la fabrica del libanés, Erendira y Ángela Vicuña, por su condición de víctimas; Rosa Cabarcas, Casilda Armenta y la joven durmiente (cuando la quiromántica le lee las cartas a Mustio) por su condición de prostitutas; Ximena Ortiz la prometida de Mustio y Florina de Dios la madre de Mustio, por su condición de mujeres blancas de la alta sociedad, entre muchos otros paralelismos. Como consecuencia de tal estructura repetitiva la complejidad temática de *Memoria* salta a la vista y se produce el efecto de intensidad y expansión narrativa.⁴¹

***Memoria* y la dialéctica de la solidaridad: posible propósito que enmarca su brevedad.**

La historia de *Memoria* se ubica hacia 1870. La única referencia histórica específica que se menciona en esta novela corta es el tratado de Neerlandia que dio fin a la Guerra de los Mil Días en 1902.⁴² La ciudad natal de Mustio es Barranquilla. Hay

varias referencias a la zona urbana como El Paseo Colón, el Parque de San Nicolás, Puerto Colombia y el vasto horizonte del río grande de la Magdalena, entre otros referentes espaciales.

Aunque la duración de la historia es exactamente de un año, el lector experimenta una temporalidad en expansión que da densidad a la historia. Así, paralelamente a la historia de amor, se provee información del pasado del personaje y de los cambios sociales que ocurren aproximadamente desde 1870 hasta finales de los años cincuenta del siglo XX, periodo de La Violencia en Colombia, producida por el cacicazgo político y las rivalidades entre liberales y conservadores. Conocemos, entre otros episodios de la vida de su protagonista, que éste comenzó su vida de extravíos a sus 12 años y por azar, al adentrarse en los pisos altos de las notarías donde su padre trabajó toda su vida. También sabemos de su herencia italiana y caribeña; de sus inicios en el Diario La Paz como inflador de cables, de su empleo diurno como profesor de gramática y de cómo recibió de sus alumnos el alias de Mustio Collado.⁴³

La construcción formal de la novela es lineal. La acción es progresiva y, excepto por la recurrencia del flash back mediante el cual reconstruye en fragmentos la historia de sus recuerdos, Mustio organiza la narración desde su presente. Desde éste rememora la historia de Delgadina progresivamente, en el orden en que suceden los encuentros con ella.

Por la simplicidad técnica, en *Memoria* la historia está claramente diferenciada de la narración. Es decir, los eventos relacionados con el “grande amor” de Mustio son narrados cronológicamente en alternancia con el flash back que refiere los eventos de su

vida extraviada. Estos eventos degradados coinciden con las percepciones de la ciudad envejecida.

La falta de novedad narrativa ha influido en la crítica severa que se ha hecho de *Memoria*. La brevedad de esta novela (109 páginas) es la única evidencia inmediata del interés de García Márquez en regular el tiempo de lectura. Pero como ya anoté, la poca distancia que media entre la subjetividad de Mustio y la de García Márquez es una estrategia narrativa mediante la cual el Nóbel colombiano crea el efecto de impresión.

Como en toda historia de amor, en *Memoria* el máximo nivel de tensión de la historia sucede con la disputa y separación de “los enamorados”. Este coincide con el máximo grado de intensidad de la trama que se ubica en la segunda mitad del capítulo cuarto y la mayor parte del capítulo quinto. Este grado máximo de tensión se relaja en el desenlace que sucede hacia la página final, lo cual es otro de sus logros como novela corta; pues el significado de la historia se completa en su desenlace y el lector es movido a leer hasta el final de la narración. Pero por ser una historia de crecimiento y cambio, el episodio sexual con su sirvienta Damiana es el punto de máxima tensión de su vida degradada. El lector podría abandonar la lectura a este punto. No obstante la inquietud por lo que la narración anuncia como un cambio sustancial del personaje, motiva a seguir con la lectura hasta el final.

No hay duda que *Memoria* es una novela de personaje. Y otro de sus aciertos como novela corta es que el personaje focaliza la narración en el significado de su transformación y no en la de sus extravíos. Las diferentes voces que se filtran en la narración provienen de los juicios que la cultura popular hace de su transformación. La transformación de Mustio equivale a su condición de enamorado que comienza a ser

expresada en sus notas dominicales: “Fuera cual fuera el asunto las escribía para ella, las reía y las lloraba para ella, y en cada palabra se me iba la vida... Las escribí como cartas de amor que cada uno podía hacer suyas” (67). El excesivo sentimentalismo de su escritura asegura el efecto de impresión en la cultura popular. Mustio se transforma en “el maestro del amor” (95).

En la memoria de Mustio estas voces alternan en su narración y representan las lecturas espontáneas que la gente común hace del Mustio enamorado y el efecto transformador de su nueva condición. Estos puntos de vista narrativos enriquecen la narración y representan el alcance que la transformación del personaje tiene en su zona de contacto social y cultural. Como puede advertirse la eficacia narrativa de esta novela crea el efecto de estructura repetitiva: el estado de enamoramiento del anciano se reproduce entre la población de jóvenes y viejos, como en un juego de espejos. Pero el grado de tensión que percibe el lector de *Memoria* y el motivo que lo produce depende del punto o los puntos de vista narrativos que éste advierte y comparte o repudia.

De modo que, si el lector lee esta novela como una novela de amor de un anciano por una joven, su grado de afección depende del mayor o menor grado de empatía que éste tenga por Mustio. Este es el tipo de lector aficionado al melodrama y a todo producto cultural que lo estimulan; amante del tópico de los amores imposibles. De modo que la mención a los famosos cantantes de boleros y tangos, así como las expresiones populares marcadas por el sentimentalismo, tales como “Estoy loco de amor” (67), “El bolero es la vida” (28), o “¡Dios mío! –exclamo Rosa Cabarcas –. ¡Qué no hubiera dado yo por un amor como éste!” (90), o el consejo que le da a Mustio Casilda Armenta, prostituta jubilada: “No te vayas a morir sin saber lo que significa tirar con

amor” (96) entre muchas otras expresiones, tienen por finalidad prolongar el nivel de tensión de la narración y asegurar un alto grado de lectura ininterrumpida de este tipo de lectores.

Para el lector desacostumbrado a encontrar en las novelas de amor de García Márquez un tono melodramático, cada una de las frases que acompaña las emociones y las acciones de Mustio en el episodio del clímax, tiene un tono de farsa. De modo que el grado de tensión máximo dependerá de su interés en la manera como la narración prolonga la farsa hasta el final. En este caso, la novela puede ser leída como una parodia de la cultura contemporánea, cuya memoria se construye como una casa de citas de la cultura popular, lo cual ya constituye una característica de las novelas del post-Boom.

Para un lector más avisado, en este episodio climático puede advertirse, además de los significados referidos en los dos párrafos anteriores, y entre otros, que la actitud contemplativa hacia Delgadina trueca de Diosa, el máximo nivel de idealización, en prostituta, la más baja condición moral de la mujer. Este cambio es expresado en las palabras soeces de Mustio: “¡Putas!... ¡Eso es lo que son ustedes!... ¡Putas de mierda!” (92).

De modo que durante el clímax narrativo la subjetividad adopta una nueva postura que afecta el punto de vista del observador: Delgadina trueca su existencia en una prostituta, de la misma manera que Don Quijote advierte la prosaica existencia de su Dulcinea, cuando Sancho Panza le enseña a su amada convertida en una grotesca labradora con olor a ajo. El espacio de la imaginación que le da una razón a don Quijote para enderezar los entuertos del mundo imperfecto y decadente cambia de posición, y muestra a Don Quijote la imperfección del referente de su imaginación. En *Memoria* la

obra imaginada por el anciano converso es destruida desde su máxima elevación. Esta recreación del mito de Ícaro señala al soñador la necesidad de mantener el punto de equilibrio que Mustio encuentra dilemáticamente hacia el final de la novela. De modo que la destrucción de la obra imaginada representa la vejez y la muerte del anciano. Es decir, la condición de su mortal inutilidad. Y este significado existencial, puede ser interpretado a otro nivel, como el elemento climático que puede mover al lector a alcanzar el desenlace. La situación climática señalada aquí trueca la narración de crecimiento y cambio en una narración de crisis y resolución. Y esta última solamente se alcanza en el desenlace que coincide con el punto final.

Si el final de *Memoria* fuera trágico, es decir, si terminara con la escena en que Mustio destruye el cuarto y suspende las visitas a Delgadina, *Memoria* podría ser considerada carente de una perspectiva nueva; en tal sentido sería un reciclaje de las novelas prostibularias, tanto como un reciclaje de la narrativa de García Márquez, especialmente de *Cien años de soledad*. Recuérdese que el tema de la soledad como contraria al amor y contraria a la solidaridad, es para el escritor colombiano la esencia de *Cien años* (Ernesto González 27).

No obstante, como señalé en el segundo capítulo de esta disertación, en la novela corta la tensión narrativa tiende a dilatarse hasta el desenlace y sólo cesa en el punto final. En suma, en *Memoria* el efecto de impresión va en ascenso y sólo se detiene en la conclusión. Con esta estrategia narrativa el lector es arrastrado a leer hasta la última página. Y es a este término cuando se implica directamente la subjetividad de García Márquez en *Memoria*. Esto sucede merced a la fecha que aparece después del punto final:

“Mayo de 2004” (109), fecha en que posiblemente Gabo terminó de escribir esta novela corta.

De otra parte Mustio compone el flash *back* de la narración en fragmentos. Por ejemplo, en el primer capítulo describe el interior de su casa, comprada por su padre a finales del siglo XIX en un remate público. En el capítulo quinto termina de componer ese recuerdo con tono nostálgico y desde una perspectiva social más amplia, cuando describe las ruinas del hotel en la calle de los Notarios, donde su padre trabajaba como notario en la planta baja. Este episodio es fundamental en la historia de Mustio porque marca el comienzo de su degradación, en una época en que, a él le interesa recalcar, la ciudad ya había empezado la suya. La casa es para Mustio no solamente el vínculo con su herencia, su pasado y lo que fue; sino que es el vínculo con su futuro al final de *Memoria* también: al final la casa representa la posibilidad de mantener a salvo su amor por Delgadina; pues ésta es el valor de cambio que le permite negociar su felicidad y dar a su memoria un final feliz.

En síntesis, el flash back cumple por lo menos tres propósitos en *Memoria*. De una parte, acelera y desacelera la velocidad de la narración respectivamente mediante el resumen-comentario que Mustio hace en primera persona para presentar los elementos de juicio sobre las miserias de su vida extraviada. Así, acelera la narración cuando presenta un balance por décadas de sus 90 años de existencia; la desacelera cuando refiere eventos diferentes a su relación con Delgadina. De otra parte, al proveer elementos de juicio sobre su vida degradada, implícitamente provee elementos de juicio que apoyan su transformación.

El punto de vista que presenta Mustio se enriquece con otros puntos de vista sobre él y su relación con Delgadina. Puntos de vista que se canalizan a través de diferentes voces. Por ejemplo, el consejo que recibe de la vieja Casilda Armeta, prostituta jubilada, quien mudó sus extravíos por el amor de su esposo, cuando dice: “Haz lo que quieras, pero no pierdas a esa criatura... No hay peor desgracia que morir sólo” (95).

La intertextualidad de *Memoria* con *Cien años de soledad* se hace más evidente en la mención directa del tópico de la soledad expresado por Casilda; en efecto, la preocupación por la soledad es un tópico recurrente en *Memoria*. Éste se subraya sin ambigüedades en la situación de comunicación sincera entre Mustio y Casilda, cuando le cuenta la historia de su *Memoria* hasta el momento en que el lector ha leído: “Era imposible no abrirle el corazón, así que le conté la historia completa que me ardía en las entrañas, desde la primera llamada a Rosa Cabarcas, la víspera de mis noventa años, hasta la noche trágica en que hice añicos el cuarto y no regresé más” (95).

El consejo de Casilda es una posible anticipación del final de *Memoria*. También en la actitud solidaria de Casilda se rememora la función de Pilar Ternera y Petra Cotes en *Cien años*: en ésta las pocas situaciones de solidaridad resultan de la relación de los Buendía con estas prostitutas. A propósito del tema de la soledad, García Márquez dice en una entrevista con Ernesto González:

De *Cien años de soledad*, como tú lo dices, se han escrito toneladas y toneladas de papel... pero nadie ha tocado el punto que a mí me interesaba al escribir el libro, que es la idea de que la soledad es lo contrario de la solidaridad, y que yo creo que es la esencia del libro. Eso explica la frustración de los Buendía, uno por uno, la frustración de su medio, la frustración de Macondo... La soledad

considerada como la negación de la solidaridad [y ésta del amor] es un concepto político...importante... Es la falta de amor. La incapacidad de amor de Aureliano Buendía está escrita con todas sus letras en todo el libro. (*Cosa de escritores* 27)

En efecto, sólo el último Aureliano es concebido con amor en esta novela, pero ya es demasiado tarde porque Macondo ha cumplido cien años de soledad. No es simple coincidencia, que en su década de los noventa, Mustio se proponga trocar su soledad en amor, y que este sentimiento sea apoyado por el consejo solidario de Casilda y por el solidario pacto económico de Rosa Cabarcas con el nonagenario.

De modo que a este término es posible afirmar que en el complejo temático de *Memoria* se revisa el motivo de la soledad, que en palabras del Nóbel colombiano es el tema esencial de *Cien años*, su gran novela total. Desde esta perspectiva, el amor por Delgadina significa para Mustio la posibilidad de tener una segunda oportunidad sobre la tierra antes de alcanzar sus cien años.

En resumen, el manejo del tiempo en *Memoria* está dado en varias direcciones. Mustio narra la historia de su amor en pasado, desde un presente posterior a la vivencia de su *Memoria*; es decir, el presente en el que Mustio se ubica para contar su historia forma parte del futuro en *Memoria*. El flash back está compuesto de fragmentos que son en general resumen-comentarios de su pasado o del pasado de su entorno vital, y tienen como propósito ilustrar su vida mal vivida. Igualmente mediante el resumen-comentario Mustio presenta un balance cronológico de su vida por décadas desde la de los 40, cuando tuvo la certidumbre de ser mortal. La de los 60 representa para él la toma de conciencia sobre su necesidad de ser otro, porque ya no hay tiempo para las equivocaciones. Y como se sabe la década de los 90 representa para Mustio su periodo

de crecimiento y cambio. Respecto de la historia de su “grande amor” Mustio sólo es consciente de medir el tiempo, cuando está lejos de Delgadina, como sucede en las novelas románticas. Y es en esos prolongados intermedios que le deja el amor, cuando Mustio compone en fragmentos algunos episodios de casi un siglo.

Estos episodios coinciden con el tempo lento, principalmente en el capítulo cuarto y el quinto. Es decir, mientras el prostíbulo se sella y Delgadina desaparece, y cuando Mustio enferma de celos. Tales intermedios más lentos también producen el efecto de extensión narrativa de *Memoria*, y el narrador crea el efecto de lentitud temporal y de espera mediante su desplazamiento por algunos lugares de la ciudad. De tal modo ambienta histórica y socialmente el espacio cerrado en el que vive su última etapa. En efecto, éste se abre hacia una focalización panorámica de la ciudad y sus alrededores. El espacio abierto muestra a Mustio las nostalgias de su pasado en sus ruinas arquitectónicas. La ciudad envejece con Mustio. Sin embargo, las señales de envejecimiento y de cercanía a la muerte sólo vienen a su mente cuando cree perder a Delgadina. De tal manera, Delgadina simboliza también lo opuesto a la vejez y la muerte. Es decir, la juventud y la vida y simbólicamente la inmortalidad de Mustio.

Las transformaciones de la ciudad, en sentido negativo, actúan como un elemento antagónico. En efecto, su envejecimiento corre paralelo a su decadencia, y en tal sentido Mustio registra la situación de la ciudad como paralela a la suya; situación que advierte al separarse de su creación. La ciudad se resiste a cambiar sus nostalgias y en tal sentido ésta es un antimodelo para Mustio porque le muestra la imposibilidad de una transformación.

Otro acierto de *Memoria* en tanto novela corta es que es una novela de personaje. Y el complejo temático se centra en la reflexión sobre su posible crecimiento y cambio, crisis y resolución, con lo cual se enfatiza el sustrato pedagógico. Y aunque el personaje se representa a sí mismo por paralelismo con los eventos sociales fallidos, no tiene ninguna intención de justificar sus extravíos como resultado de los extravíos sociales. Y su autocrítico punto de vista y su sinceridad para mostrar su carácter degradado, “cobarde y mezquino”, según la sincera Casilda Armeta, lo alejan de todo propósito de presentar una justificación moral. En otras palabras, Mustio no pretende representar un documento de la sociedad, ni representarse como víctima de ésta.

Sin embargo, en el curso de su narración, la perspectiva de Mustio sobre la ciudad como paralela a su decadencia cambia. El contraste entre la progresiva degeneración de la ciudad y la determinación del anciano de cambiar su vida extraviada en un sentimiento sublime aumentan el nivel de tensión narrativa, a la vez que proveen información sobre las tensiones sociales. El resumen-comentario que Mustio ofrece sobre los rápidos cambios en pro del progreso que suceden en el Diario La Paz, mientras la ciudad se desata en problemas sociales y de orden público, también generan mayor tensión narrativa y suma dinamismo a la narración.⁴⁴ De tal modo, se imprime densidad a la trama y extensión a la historia sin distraer la atención del lector del conflicto del personaje, pero creando el efecto de intensidad de la narración.

Con la acumulación de motivos vinculados al tema de la relación del anciano con la joven durmiente, la situación de Mustio deja de ser un asunto aislado y se ubica como parte de un contexto histórico amplio. Éstos abarcan la situación social, política y cultural de Colombia desde finales del siglo XIX. Ésta incluye la redacción de la primera

constitución de Colombia en 1886 hasta el periodo de la violencia de los años 50, periodo que motiva su reforma, y que es mencionado por Mustio a propósito del crimen del banquero en el prostíbulo.

Esta intervención de la ciudad que envejece y que muestra a Mustio sus nostalgias forma parte de la estructura repetitiva. En tal sentido, la ciudad duplica el sentimiento de caducidad que afecta la perspectiva de Mustio al observarla. Al mirarla Mustio se sabe viejo y esta condición de sentirse cercano a la muerte lo mueve a ser otro. Su *Memoria* esta llena de percepciones que multiplican su preocupación por la vejez y su consecuencia inmediata: la muerte ronda principalmente en el alias del anciano: mustio collado. El paso del tiempo, la jubilación, lo caduco, lo inservible, la nostalgia, el gato viejo y su misterio son, entre otros, elementos que ambientan la atmósfera envejecida de casi un siglo. No es difícil observar que a este termino del análisis, el dialogo de *Memoria* con *El acoso* se torna más evidente.

En suma, la situación de crisis y resolución del personaje viene de su edad y de su necesidad de ser otro. Mustio se empeña en escribir *Memoria* como arma contra el paso del tiempo, y su melancolía y su nostalgia permanente por lo que no ha sido, lo mueven a buscar ser; en otros términos lo mueven a encontrar un sentido para vivir y trascender ese sentido en la escritura. Y así lo expresa cuando dice: “Hoy jubilado, pero no vencido gozo del privilegio de escribir en casa, con el teléfono descolgado para que nadie me disturbe, y sin censor que aguaita lo que escribo por encima de mi hombro” (36-7).

Como ya indiqué, a Mustio no le interesa justificar moralmente su vida de desvaríos, al fin y al cabo él escribe su memoria “... sin censor que aguaita lo que escrib[e] por encima de [su] hombro” (37). Es en la narración de su amor por Delgadina

donde se advierten las justificaciones del anciano para representar su crecimiento y cambio. La “elocuencia poética” para representar de la manera más íntima y verdadera su grande amor es tomada de los boleros, los tangos y otras expresiones de la cultura popular apoyada por los medios masivos de comunicación. Este lenguaje sentimental es otro de los logros de esta novela corta. Gracias a su tono melodramático las expresiones de amor de Mustio tienen el alcance y la aceptación entre sus lectores y oyentes, por la misma razón que la novela corta de García Márquez fue catalogada como un best seller del siglo XXI.

Desde este punto de vista, el anciano representa el deseo de forjar su subjetividad construyendo una nueva identidad que trascienda su limitada y plana existencia de mortal. En cada capítulo el anciano recalca en distintos términos el porqué escribe su memoria. Así, por ejemplo en el primer capítulo, describe su mediocre condición de hombre, excepto por el legado que va a dejar a sus sobrevivientes: “... la memoria de su grande amor” (12). Y al comienzo del capítulo quinto reitera con otras palabras el porqué de su determinación de escribir *Memoria*:

Leyendo *Los idus de marzo* encontré una frase siniestra que el autor atribuye a Julio Cesar: ‘*Es imposible no terminar siendo como los otros creen que uno es*’... Su fatalismo aplicado al curso de mi vida en los meses siguientes fue lo que me dio la determinación que me hacía falta no sólo para escribir esta memoria, sino para empezarla sin pudores con el amor de Delgadina. (93)⁴⁵

En efecto, el propósito último de Mustio es representar su subjetividad forjada en una nueva identidad. Delgadina es la representación de su transformación, es decir, de su nueva identidad. . Y es precisamente este afán de trascendencia y de búsqueda moral

sostenido por un vínculo mercantil el que genera la inconsistencia en la novela: el grande amor de Mustio se desarrolla en un prostíbulo. Mustio debe negociar con Rosa Cabarcas los encuentros con su Delgadina.

Afirmé en párrafos anteriores que la narración que Mustio hace de las miserias de su vida extraviada es sincera. Y ningún lector dudaría al respecto. Sin embargo, el elemento polémico sometido al juicio del lector es la transformación de Mustio; transformación dada en términos de un cambio moral, representado en su amor por Delgadina. A este término la pregunta que surge es cómo se representa la subjetividad en el proceso de crecimiento y de cambio.

Aunque Mustio es el narrador de *Memoria*, en la narración hay varias voces que complementan la narración de Mustio desde diferentes perspectivas. Por ejemplo, en el argot popular el anciano es considerado un sabio. La gente lo llama “don sabio” (24) y Rosa Cabarcas lo llama “mi sabio” o “mi sabio triste”. Los locutores de las emisoras populares, de las cuales Rosa Cabarcas es acérrima oyente, leen las notas de Mustio, que él termina escribiendo como cartas de amor para la cultura popular. Ella juzga el amor de Mustio por Delgadina como grande y muestra admiración por él en afirmaciones como la siguiente: “Con razón se habla tanto de ti. ¿Oíste a Marcos Pérez?... También el profesor Camacho y Cano, en *La hora de todo un poco*, dijo ayer que el mundo ya no es como era porque no quedan muchos hombres como tú” (70).

Mustio recoge esas voces en su narración; éstas lo acogen como una figura pública y en tal sentido lo representan como un modelo social por su sabiduría y sus virtudes éticas y morales. Sin embargo, la situación de enamoramiento que curiosamente produce la transformación moral en su vida íntima, degrada su vida social. Pues la honra

y los bienes del “sabio triste” pasan a manos de la matrona del prostíbulo. Mustio no oculta la negociación moral y económica que sostiene con Rosa. Por ejemplo, cuando dice: “Tuve que vender uno de los cuadros más amados de mi madre... Aumenté la suma con el resto de mis ahorros y se la llevé a Rosa Cabarcas con una consigna inapelable: Lo tomas o lo dejas. Fue un acto suicida, porque con sólo vender uno de mis secretos ella habría aniquilado mi buen nombre” (96). Al pasar un año, su situación económica “tocaba fondo” (98).

El punto de vista de Rosa Cabarcas coincide con el de Mustio sobre los efectos que produce su columna periodística en los lectores y los oyentes. Al respecto dice Mustio: “Algunos las leían en los noticieros de radio como urgencias de última hora, y se hicieron copias... que vendían como cigarrillos de contrabando en las esquinas de la Calle San Blas” (67). Desde su cumpleaños noventa el tema de su columna es la glorificación de la vejez, pero el tema se va transformando como la historia de *Memoria* en la expresión melodramática del estado de enamoramiento de Mustio. Por la gran acogida, la columna de Mustio pasó nuevamente de la página once a la página editorial y en ocasiones especiales a la primera página. De modo que el cambio de Mustio se advierte en el impacto que produce su escritura; pero paradójicamente ese espacio moral que crea en la escritura y que lo convierte en un modelo social, es usado como un elemento distractor de la situación política del país.

De otra parte, la perspectiva sobre Delgadina se construye según el punto de vista de Rosa, la quiromántica y la de Mustio. Luego la información que Mustio recibe sobre la joven es dada por Rosa. La lectura en futuro que hace de las líneas de la mano la quiromántica pertenece a la Delgadina despierta y puede ser la historia de cualquier

mujer. Mustio considera la mayor parte de la información sobre Delgadina dudosa, y conoce que para Rosa la niña es un negocio más. Tampoco hay certeza si la joven dormida es una prostituta; es decir, si ella está en el prostíbulo por voluntad propia o si es llevada allí por el consentimiento de terceros y bajo los efectos de la pócima de bromuro y valeriana. Tampoco se sabe si es una adolescente virgen, si fue ella u otra Eréndira quien experimentó la violación salvaje que, dice Rosa, espeluzna a la joven y por lo que prefiere estar dormida.

Sin embargo, Mustio tiene el don de saber. Y como tal conoce las contradicciones que hay alrededor de la Delgadina despierta. Y con todas sus imperfecciones, dudas y contradicciones, Mustio construye y sostiene su amor por Delgadina al final de la novela con las posibilidades que le da “por fin la vida real” (104). Las posibilidades de la vida real están planteadas en el trato legal que Rosa Cabarcas le sugiere: el que sobreviva al otro se queda con todo lo del otro. Delgadina quedará a cargo de Rosa, lo que significa que posiblemente seguirá su carrera de prostituta y será la heredera cuando la vieja matrona muera. Delgadina, según Rosa, está “lela de amor por [Mustio]” y está de acuerdo con el trato.

Sorprende el acto de fe del anciano. Su sentimiento de nostalgia del comienzo de *Memoria* se trueca por un sentimiento de esperanza con la mirada puesta en el futuro. El cambio interior de Mustio se representa en su cambio de perspectiva. En la mañana de sus noventa y un años, Mustio repite exactamente la descripción de la llegada del buque fluvial que hiciera en la mañana del 29 de agosto del año anterior, al cumplir sus noventa años. Pero en esta descripción del final el tono nostálgico por el paso del tiempo, la caducidad, la vejez y su cercanía con la muerte, se transforma en un canto de amor, de

vitalidad y alegría. Así Mustio observa que: "... el sol de agosto estalló entre los almendros del parque y el buque fluvial del correo, retrasado una semana por la sequía, entró bramando en el canal del puerto. Era por fin la vida real, con mi corazón a salvo, y condenado a morir de buen amor en la agonía feliz de cualquier día después de mis cien años" (109).⁴⁶

Esta repetición del comienzo al final, pareciera indicar que hay una estructura cíclica en *Memoria*. Pero el evento final no es una repetición del evento inicial; En la descripción del final hay una nueva posición de la subjetividad, si se quiere opuesto a la primera: el tono nostálgico del comienzo de la narración se trueca en tono de esperanza en el futuro. El punto de vista del evento final de *Memoria* indica el cambio de rumbo de la historia. Mustio "por fin [en] la vida real" (109) muestra su nueva identidad como "inventor de fábulas" (García Márquez, "La soledad" 157). Este final simbólico despeja toda duda sobre el vínculo de esta novela corta con *Cien años de soledad*: la subjetividad de Mustio-García Márquez se representa a manera de síntesis en el final feliz de *Memoria* para decir de modo afirmativo, y no hipotético, que "los inventores de fabulas que todo lo creemos, nos sentimos con el derecho de creer que todavía no es demasiado tarde para emprender la creación de la utopía contraria. Una nueva y arrasadora utopía de la vida, donde nadie *puede* decidir por otros hasta la forma de morir, donde de veras *es* cierto el amor y *es* posible la felicidad, y donde las estirpes condenadas a cien años de soledad tengan por fin y para siempre una segunda oportunidad sobre la tierra" (157).

En conclusión, *Memoria* representa los elementos de juicio de la conversión de Mustio paralelamente al cuestionamiento de los mismos. Este proceso de inquirir lo

representado en el proceso de su representación compone el sustrato pedagógico de *Memoria*. Y este es el mayor acierto de esta novela corta.

En sentido extenso, *Memoria* representa la capacidad transformadora de la vocación marginal de las letras hispanoamericanas en su relación con el contexto social y cultural, del que al fin y al cabo forma parte. De allí el dilema ético de la escritura que no puede deslindarse del contexto ni del valor de cambio: la creación de la obra artística está inmersa en la sociedad mercantil. En tal sentido, la obra artística no goza de una pulcritud moral. Como Delgadina, aunque es objeto de la idealización, la naturaleza de su existencia depende de su pertenencia al contexto de la vida social y cultural.

Por su pertenencia a la vida social y cultural, el fin último de la obra artística, como lo propone García Márquez, radica en su participación en los procesos de significación e interpretación de la sociedad y la cultura. Pero lo cultural para Gabo no se refiere solamente a un grupo de obras que representan a una elite cultural, como lo pretendía Alejo Carpentier. La cultura en *Memoria* acoge también las expresiones de la cultura de masas, espacio que Gabo celebra.

De otra parte, la aceptación del vínculo de la obra artística con la sociedad mediante el intercambio mercantil, es en última instancia, la perspectiva novedosa de esta novela corta y el elemento sometido a examen. De allí el énfasis que esta novela hace en las prácticas culturales. Mustio participa de éstas a través de los medios masivos de comunicación. Por la forma de distribución mercantil de sus cartas de amor, éstas alcanzan la cultura popular y participan en los procesos de significación e interpretación que dinamizan las prácticas sociales.⁴⁷ No obstante, Mustio desea escribir una obra que represente en el hallazgo del amor el significado de su existencia y la trascienda. La

escritura de su memoria es el resultado de tal búsqueda. Delgadina es en *Memoria* el elemento que alegoriza la obra de arte en relación con su creador y las prácticas sociales y culturales de la que uno y otro forman parte. De tal modo García Márquez examina sus propias inquietudes sobre el sentido de la trascendencia en la obra de arte y/o las falacias de la misma. Estas inquietudes formaron parte de la mentalidad del Boom y fueron revisadas por Carpentier en *El acoso*, como se explicó en el capítulo tercero.

En conclusión, García Márquez se propone implicar abiertamente y de forma focalizada su subjetividad en esta novela corta. Si en *Cien años* se advierte una progresión, una búsqueda a través de todos los libros anteriores, en *Memoria* se advierte una síntesis de la obra narrativa del escritor colombiano. En tal sentido, tanto el tema existencial del amor y todos los motivos implicados en este campo semántico, como sus contrarios, la soledad y la muerte con todas sus isotopías presentes en la obra del escritor, se revisan en *Memoria*. Esta revisión pasa revista no solamente a su obra. En *Memoria* también la revisión se lleva a cabo a través de diferentes géneros y estilos narrativos y líricos de la literatura y el arte universal, culta y popular, mediante la inclusión directa o indirecta de intertextos.⁴⁸ Como resultado de este examen extenso, el complejo temático de *Memoria* es increíblemente denso.

Si se suma a la densidad temática, el principio paradójico que subyace en el complejo temático, el lenguaje melodramático y el tono irónico de la narración, se advierte que hay una complejidad constructiva de *Memoria* que no radica en la novedad de la técnica narrativa. García Márquez logra así una novela corta de aparente lectura fácil. Pero con un alto nivel de complejidad interpretativa. Y en efecto, el resultado es una narración, entretenida para deleite del público en general, descaradamente inmoral

para los moralistas, atrevida para los más reservados, pero desde todo punto de vista inquietante moralmente. Es decir, una novela corta que de cualquier forma logra admirablemente el efecto de impresión en los lectores, y participa de ese modo en los procesos de significación e interpretación de la sociedad y la cultura.

El tiempo mítico de *Cien años* deviene tiempo histórico en *Memoria*, lo cual supone un acercamiento al momento en que el autor re-escribe. En *Memoria* este acercamiento se expresa directamente con la fecha que García Márquez agrega al final de la novela, “Mayo de 2004” que corresponde a la fecha en que terminó de escribirla. El autor reconoce sin vergüenza el espacio de su subjetividad representada, aunque de manera indirecta y paradójica, en la identidad de Mustio. De tal modo actualiza las preocupaciones inherentes en su propia obra, y en tal actualización da un giro a su poética representando un nuevo punto de vista de la misma, opuesta al de la soledad y el mito.

Al estudiar los procedimientos narrativos y el complejo temático de esta novela corta se advierte que García Márquez logra a través del tema del amor en la vejez hacer una revisión del tópico fundamental de su programa poético, a saber, la soledad, en su vínculo con uno de los tópicos fundamentales del Boom: el prostíbulo y la prostituta. En esta revisión se advierte el cambio de perspectiva del escritor colombiano en lo referente a su propia poética y por extensión a la literatura hispanoamericana.

El propósito pedagógico de *Memoria* subyace en la alegoría del amor construida en torno a Delgadina. El binarismo que identificó la novela del Boom en su imposibilidad de conciliar los contrarios y que en el caso de *Cien años* lleva a la destrucción de Macondo, se supera en *Memoria* merced al final poético. Delgadina continúa existiendo gracias a su doble condición la real y la imaginada. Es en esta dimensión en la que se

resuelve el trato sobre el futuro amoroso de Mustio y la joven durmiente. Vista desde la perspectiva de la novela corta, *Memoria* representa y cuestiona una nueva perspectiva de la literatura García-marquezea. En esta novela corta se muestra una madura aceptación de los vínculos morales e inmorales del artista y el arte con la sociedad, de la vida privada y la pública, y la capacidad de la obra de arte para representarlos en su significación dinámica. Como es sabido, el alcance social de la literatura es una de las principales inquietudes de García Márquez, inquietud que heredó de sus contemporáneos. Al fin y al cabo, como Gabo lo expresa, la literatura logra plena validez, y esto vale decirlo en el caso de su última novela corta, al participar de los procesos de significación e interpretación en la vida real. Y como se ha visto en este capítulo *Memoria* cumple cabalmente con este propósito. Como su Delgadina, es en el plano de la vida real en el que *Memoria* completa su existencia, y como Mustio, es en el plano de la imaginación que los lectores completamos la nuestra: la vida tiene que ser otra cosa.

Notas

¹ La lista de coeditores presentada en la primera edición por el Grupo Editorial Random House Mondadori es la siguiente: Editorial Sudamericana S.A. para los países del Cono Sur; Editorial Diana S.A. para México y el Caribe; Editorial Norma S.A. para Pacto Andino, Costa Rica, El Salvador, Guatemala, Nicaragua, Panamá y República Dominicana. Con un tiraje de 100.000 ejemplares para cada casa editorial.

² La publicación del primer volumen de *Vivir para contarlo* en octubre del 2003, tuvo un inmediato éxito editorial. La noticia fue motivo de cubrimiento internacional, y después

de la recuperación de su cáncer linfático, el escritor colombiano concedió algunas entrevistas en su casa de México. La siguiente acotación ilustra el impacto de las memorias de Gabo en el ámbito cultural: “Gabriel García Márquez has been in the news of late due to the publication last October of the first volume of his memoirs, *Vivir para contarla* [...] The 1982 Nobel laureate from Colombia began the work in 1999, after a close scrape with lymphatic cancer, and completed the 579-page manuscript in just three years. Since its release, the Spanish-language edition has sold more than two million copies (not counting pirated editions), and many more copies will reach eager fans worldwide when translated versions become available later this year (Bach, Caleb. “Close ups of Gabriel García Márquez”).

³ Y en efecto, la primera mención directa de Kawabata sucede en “El avión de la Bella durmiente”, cuento que forma parte del volumen *Doce cuentos peregrinos* publicado en 1992.

⁴ El epígrafe reza así: “No debía hacer nada de mal gusto, advirtió al anciano Eguchi la mujer de la posada. No debía poner el dedo en la boca de la mujer dormida ni intentar nada parecido.” Gabriel García Márquez, *Memoria de mis putas tristes* (New York: Alfred A Knopf, 2004) 7.

⁵ Otro ejemplo de final retórico es el que hace Julio Ortega cuando anota: “En *Memoria de mis putas tristes* se revela, con el ingenio de un quinteto barroco, el genio de la novela, su apuesta por el escándalo de vivir entre los prostíbulos de la realidad y la fábula de la imaginación redimida” (“Memoria de mis putas tristes” 75).

⁶ Por ejemplo, el premio Nóbel surafricano J. M. Coetzee considera que “en comparación con el resto de los textos de García Márquez, *Memoria de mis putas tristes* no es un gran

logro. Su insignificancia no es sólo producto de su brevedad. *Crónica de una muerte anunciada* (1981), por ejemplo, si bien tiene más o menos la misma extensión, es una adición significativa al canon de García Márquez: un relato compacto que atrapa y que es, al mismo tiempo, una clase magistral vertiginosa sobre cómo pueden construirse múltiples historias —múltiples verdades— para dar cuenta de los mismos hechos”

(Joaquín Ibarburu, “García Márquez según Coetzee,” Clarín 3 abril 2006

www.clarin.com/suplementos/cultura/2006/03/04/u-01151418.htm).

⁷ G. Heffes, “Gabriel García Márquez y la crítica, o la construcción de un clásico.”

Ciberletras 12 (2004).

⁸ Aunque es común que en Irán sucedan este tipo de censuras, la noticia tuvo un cubrimiento mundial por tratarse del Nobel, y el Internet colaboró en su difusión, como se observa en la siguiente nota de la prensa iraní: “El ministerio de Cultura se negó a permitir la reedición del libro, cuya traducción al persa apareció bajo el título más comedido de 'Memorias de mis tristes cariñitos',.... La primera edición del libro,... se agotó tras su salida al mercado, hace tres semanas.... En los últimos días, los medios conservadores iraníes aumentaron sus protestas contra la publicación de 'esa novela inmoral'. El escritor, radicado en la Ciudad de México, conoció la noticia 'a través de un diario colombiano en su página de Internet',.... García Márquez guardó sin embargo silencio y no comentó la prohibición (Irán prohíbe Memoria de mis putas tristes, de García Márquez,” Actualidad Terra 14 noviembre 2007

"http://actualidad.terra.es/cultura/articulo/iran_memoria_garcia_marquez_2013352.htm).

⁹ La última obra del premio Nóbel de Literatura, que actualmente tiene 80 años, también desató divisiones y críticas en su Colombia natal. 'Era el momento de hacer un balance,

no de recrearse en una aventura oscura y en la que se utiliza la inocencia para satisfacerse', opinó Luisa Margarita Henao, una de las comentaristas que criticaron abiertamente la obra de García Márquez (Terra. "Prohíben en Irán Memoria de mis putas tristes," *Actualidad* 13 noviembre 2007

<http://www.terra.com.mx/articulo.aspx?articuloId=477321>).

¹⁰ Joaquín Ibarburu, "García Márquez según Coetzee," *Clarín* 3 abril 2006

www.clarin.com/suplementos/cultura/2006/03/04/u-01151418.htm

¹¹ *El amor en los tiempos del cólera* fue publicada en 1985 y tiene una extensión de 503 páginas. Por tratarse de una novela, y no de una novela corta, el tema de las relaciones sexuales de ancianos con jovencitas es solamente un episodio de la vida del septuagenario Florentino Ariza, opacado por su constante amor hacia su coetánea Fermina Daza.

¹² Para los comentarios sobre la confesión me he apoyado en la lectura de José María Soto ("Visión y tratamiento del pecado en los manuales de confesión de la baja edad media hispana." *Hispania Sacra* 58:118 (2006): 411-447.

¹³ La idea según la cual *Memoria* está escrita a manera de confesión, ha sido mencionada por algunos críticos: Alexis Márquez ("Las putas tristes de García Márquez") y Alessandra Luiselli, "Los demonios en torno a la cama del rey: Pederastia e incesto en *Memorias [Memoria] de mis putas tristes* de Gabriel García Márquez." *Especulo* 32 (2006). Sin embargo, el primer análisis de este asunto fue presentado por Coetzee (Ibarburu, Joaquín, "García Márquez según Coetzee).

¹⁴ Es evidente que *Memoria* no desarrolla un tema inmoral con un velo de moralidad.

Memoria desarrolla un tema abiertamente inmoral. Es más aceptable decir que el tema de esta novela corta es moralmente polémico.

¹⁵ Me refiero a su artículo “Los demonios en torno a la cama del rey: Pederastia e incesto en *Memorias [Memoria] de mis putas tristes* de Gabriel García Márquez.”, de Alessandra Luiselli. Adviértase el error en el título. La obra del escritor colombiano se titula *Memoria*, en singular, lo cual otorga al título un sentido diferente del que le da Luiselli cuando comenta: “Mustio discurre que sus recuerdos deben llamarse ‘Memorias de mis putas tristes’, cuando esos recuerdos (y los recuerdos de todos los narradores andropáusicos... quienes *ad nauseam* discursen sobre los supuestos placeres del estupro a menores de edad) son los que deberían calificarse como ‘tristes’, dado lo cual la novela bien podría titularse *Memorias tristes de mis putas niñas*.”

¹⁶ Por ejemplo, Luiselli, “Los demonios en torno a la cama del rey”.

¹⁷ La novela sentimental suplantó la narrativa del Boom, principalmente la novela totalizadora y experimental de los años sesenta y la del post Boom que abarca la novela testimonial y la novela histórica. Sobre el tema consúltese el artículo de Aníbal González, “Viaje a la semilla del amor: Del amor y otros demonios y la nueva narrativa sentimental.” *Hispanic Review* 73:4 (2005): 389-408.

¹⁸ Respecto del tríptico de amor, Aníbal Gonzáles ya había advertido que “... García Márquez sigue concibiendo la novela como un instrumento de conocimiento y no ha abandonado del todo el tropo predilecto de su generación (y de casi toda la literatura desde el Romanticismo): la ironía. De ahí que, al confrontarse con lo sentimental,... haya preferido seguir el modelo del sentimentalismo ironizado que emana de Stendhal y

de Flaubert, en vez de la imitación y la reescritura de formas previas del discurso sentimental (la música popular, la novela rosa, el sentimentalismo dieciochesco) que se observa en autores como Barnet, Poniatowska, Allende y Bryce (Del amor y otros demonios” 391). No obstante, en Memoria, el escritor colombiano rompe con la premisa anotada por González.

¹⁹ El epígrafe de la novela corta de Kawabata está referido en la nota 4 de este capítulo.

²⁰ Luego de presentar una lista bien informada de novelas españolas y latinoamericanas de prestigio, que llevan en el título la peyorativa palabra “puta” tales como el *Libro de Calixto y Melibea y de la puta y vieja Celestina* (1502), *Arte de las putas* (1769) de Nicolás Fernández Moratín... *Muro de las hetairas*, también llamado *Libro de afición tanta* o *Libro de las putas* (1981), *Chango el gran putas* (1983), de Manuel Zapata Olivilla, el cuento de Carlos Fuentes “Apolo y las putas” (El naranjo 1993), *Putas asesinadas*, un libro de cuentos de Roberto Bolaño (2001), Luiselli advierte que el fracaso literario de la última novela corta de García Márquez no radica en la crudeza de su título ni del vocabulario, sino en su vacuidad espiritual y la falta de un marco filosófico que soporte la deslucida y patética discursividad sexual que envuelve la experiencia del nonagenario (“Los demonios”). Cabe aclarar que Luiselli pasa por alto que en la novela del colombiano Manuel Zapata Olivilla, *Changó el gran putas*, la palabra “putas” tiene una connotación positiva; pues significa ser muy apto o extremadamente capaz o/y hábil para llevar a cabo algo. Por ejemplo, la expresión “es el putas de la aviación”, “es el putas de los negocios”, o simplemente, “se cree el putas”, para significar que se cree un o una genio.

²¹ La novela corta de Kawabata, si bien puede ser leída desde la perspectiva del Budismo Zen, tiene pasajes que escapan a sus lineamientos, y que podrían ser interpretados como una marcada tendencia de Eguchi a la pedofilia. John Maxwell Coetzee subraya con acierto el contenido de ciertos pasajes, cuando dice: “Las normas de la casa que prohíben la penetración sexual resultan superfluas, dado que en su mayor parte los clientes son viejos e impotentes. Eguchi [el anciano protagonista de *La casa de las bellas durmientes*], sin embargo, como se dice a sí mismo una y otra vez, no es ninguna de las dos cosas. Juega con la idea de romper las reglas, de violar a una de las chicas, de embarazarla, hasta de asfixiarla, como forma de demostrar su virilidad y de desafiar a un mundo que trata a los ancianos como si fueran niños. Al mismo tiempo, le atrae la idea de tomar una sobredosis y morir en los brazos de una virgen” (Ibarburu, “García Márquez”).

²² Como ya lo expresé en la nota 15, Luiselli se equivoca en el título de la novela corta de García Márquez. La llama “*Memorias*”, con lo cual cambia toda su interpretación, y da una serie de juicios de valor negativos y personales basada en el título dado por ella. La crítica hace una afectada lectura de esta novela, movida por el repudio que el tema le produce y el rechazo de la temática de la “pederastia y la pedofilia” que ella encuentra recurrente en la obra del escritor colombiano. Ejemplo de los juicios de valor sobre la errónea percepción del título es el siguiente: “Aquello que literalmente falla en *Memorias de mis putas tristes* no radica en la crudeza del vocablo incluido en su título, sobre el cual cabe anotar que el adjetivo ‘tristes’ debió emplearse mejor para calificar las memorias y no a las prostitutas, pues los recuerdos del decrepito personaje son los que resultan deslucidos y patéticos” (“Los demonios”).

²³ La lista contiene *Cien años de soledad*, *El otoño del patriarca*, *El coronel no tiene quien le escriba* y, por supuesto, *El amor en los tiempos del cólera* (Luiselli, “Los demonios”).

²⁴ Luiselli encuentra que el escritor colombiano se remeda a sí mismo en *Memoria* y cita un pasaje de *El otoño del patriarca* para señalar la evidente similitud, en la “versión casi idéntica” de *Memoria*, para concluir que “La grotesca mueca con la cual García Márquez se *arremeda* a sí mismo queda constatada al verificar el escaso trazo que otorga a Mustio Collado, personaje que distorsiona aun más al patriarca pederasta, ya grotesco en sí mismo” (“Los demonios”).

²⁵ Sobre el concepto de literatura como reescritura consúltese a Gerard Genette *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (Madrid: Taurus, 1989).

²⁶ Consúltese a Aníbal González “Viaje a la semilla del amor: Del amor y otros demonios y la nueva narrativa sentimental,” *Hispanic Review* 4 (2005): 389-408. También a Carmen Esteban, “El amor cortés en *El amor en los tiempos del cólera*,” ed. Tua Blesa (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1997).

²⁷ Me refiero a *Crónica de una muerte anunciada* (1985), *El amor en los tiempos del cólera* (1985) y *Del amor y otros demonios* (1994).

²⁸ Se advierte en esta afirmación que Coetzee pasa por alto, o ignora las diferencias genéricas entre el cuento y la novela corta.

²⁹ A continuación menciono varios de los síntomas psicósomáticos que sufre Aureliano: su vida anterior se trastorna, abandona las labores habituales para sufrir su pasión psicósomática por Rebeca, trata de ofrendarle un pescadito de oro que la niña rechaza,

enmudece cuando la niña aparece en su taller, entre otros. Tales reacciones son ejemplo de su padecimiento cuyos rasgos se asimilan al amor cortés.

³⁰ “La pedofilia supone actividades sexuales con niños o niñas pre-púberes (generalmente con 13 o menos años de edad). El individuo atraído por las/los pre-púberes debe tener 16 años o más y ha de ser por lo menos 5 años mayor que el niño o la niña. Debe tener fantasías sexuales recurrentes por un lapso de más de 6 meses y/o impulsos o comportamientos que impliquen actividad sexual con niños o niñas... Quien lo sufre padece un malestar significativo, deterioro social, laboral o escolar. Suele ser crónico y recidivante. Se diferencia si es una actividad sexual exclusiva o no” (*Manual Diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales* 541.s 65-4).

³¹ A este término es relativamente fácil advertir el vínculo de *Memoria* con *Cien años de soledad*, y su vínculo menos directo con la tragedia de Sófocles, *Edipo rey*. Pues recuerda la reflexión final del coro trágico cuando dice: “Por lo tanto, con ojo alerta para ver su último día, no debemos llamar feliz o infeliz a ningún mortal, antes de que haya alcanzado el término de su vida.” (V 1528-1530, la traducción es mía). Recuérdese que García Márquez usó *Antígona* como intertexto de su novela corta *La hojarasca*. Sin embargo *Memoria* no tiene un final trágico, como sí lo tiene *El acoso*. Esta nota es de suma importancia para comprender el grado de transformación de Mustio, quien trueca la tragedia en final feliz. Este aspecto se advierte fundamentalmente en el último párrafo de *Memoria*, como trataré en la última parte de este capítulo.

³² Rodrigo Cánovas presenta un análisis sobre la alegoría del prostíbulo de las siguientes novelas: *Juan Lucero*, de Augusto D’Halmar, *Santa*, de Federico Gamboa y *Nacha Regules*, de Manuel Gálvez.

³³ A propósito del análisis de las novelas prostibularias del Boom destacadas, tales como: *Juntacadáveres* (1964), de Juan Carlos Onetti, *La casa verde* (1965) y *Pantaleón y las visitadoras* (1973), de Mario Vargas Llosa, Cánovas observa que los escritores del Boom crearon un espacio donde se encuentran “la escritura (alucinatória), el sexo (como trasgresión) y la modernidad (fallida), otorgando así una pintura expresionista de nuestro tiempo.” *Sexualidad y cultura en la novela hispanoamericana: la alegoría del prostíbulo* (Santiago: LOM Ediciones, 2003) 5.

³⁴ Comenta Cánovas que el carácter alegórico del burdel se refiere a tópicos del Antiguo Testamento como el cielo y el infierno, y los personajes toman la forma de demonios, ángeles caídos o, como los cuentos de hadas, de princesas y dragones. Como ejemplos de tales tendencias menciona *Juntacadáveres*, donde el prostíbulo es paraíso y cielo invertido; *Pantaleón y las visitadoras*, como ilustración del prostíbulo en tanto imagen de la nación y del génesis vs. el apocalipsis; *La casa verde*, como parodia del origen del bien y del mal; *La cándida Eréndira y su abuela desalmada*, como ejemplo de los personajes que se tornan en princesas (*Eréndira*) y Dragones (Ulises) (*Sexualidad y cultura en la novela hispanoamericana* 3).

³⁵ La serie de los romances nacionales ya fue estudiada por Doris Sommer, *Foundational Fiction. The National Romances of Latin America* (Los Angeles, University of California Press, 1991). Como se sabe, en este tipo de novelas las uniones amorosas tienen un sentido alegórico que se refiere a la fundación de las naciones latinoamericanas. Mediante las uniones amorosas y su realización en el matrimonio se daba solución a los problemas étnicos, ideológicos, económicos, entre otros. En general, estas historias de amor recrean conflictos partidistas. Así, por ejemplo, enfrentan a liberales y

conservadores, como es el caso de *Amalia*, del argentino José Mármol; o enfrentan a libertarios y esclavistas, tal es el caso de *Cecilia Valdez* del cubano Cirilo Villaverde; o a la modernidad urbana con el caciquismo, como sucede en *Doña Bárbara*, del venezolano Rómulo Gallegos. Estas alegorías sociales se proponen un proyecto que resuelve en el matrimonio la situación social y política de una nación (Cánovas, *Sexualidad y Cultura* 15).

³⁶ Serie en la que García Márquez se destacó con *La cándida Eréndira y su abuela desalmada*, 1972.

³⁷ En *Memoria* hay varios ejemplos de la representación exagerada de palabras, gestos y atuendos, siempre en relación con Mustio, que muestran las diferentes situaciones de su existencia como un sinsentido que desborda el límite del ridículo. Por ejemplo, en su primer encuentro con Delgadina, al mirarse en el espejo por segunda vez descubre que “El caballo que [lo] miro desde el otro lado no estaba muerto, sino lúgubre, y tenía una papada de papa, los parpados abotagados y desmirriadas las crines que habían sido mi melena de músico” (García Márquez 30). Cuando se pone su mejor traje para ir a su primer encuentro con Delgadina, que es el mismo que usa para asistir a la cita con el director del periódico. La sensación de ser inapropiado y ridículo por su condición de filipichín se repite: “... me miré en las vitrinas iluminadas y no me vi como me sentía, sino más viejo y peor vestido” (*Memoria* 24).

³⁸ Rodrigo Cánovas menciona como autores de esta serie de narraciones a José María Arguedas, José Donoso, Mario Vargas Llosa, Juan Carlos Onetti y, por supuesto, a Gabriel García Márquez, entre otros escritores. Obviamente cabe agregar a Alejo

Carpentier, como ya lo he mencionado al tratar de *El Acoso* en el capítulo anterior.

(*Sexualidad y cultura* 13).

³⁹ Delgadina es el personaje principal de un Romance Sefardí, que existe en varias versiones. La versión que canta Mustio es la popularizó el cantante mexicano Oscar Chávez, quien es conocido por la versión musical de Macondo. El tema del Romance es el incesto. Delgadina es la menor de las tres bellas hijas de un rey. Este la requiere en amores; la niña se niega, y el rey ordena su encierro y prohíbe que se le dé de comer o beber, hasta que ella acepte sus requerimientos. La niña pide un vaso de agua a cada uno de los miembros de su familia que pasa frente a su claustro, pero ellos se la niegan y le gritan expresiones soeces como “perra cochina”, perra marrana”. Cuando pasa el rey, la niña le pide agua. El rey interpreta su petición como un sí. Y entusiasmado ordena a los criados que le lleven agua en copa de oro. Cuando los criados le llevan el agua Delgadina está muerta (Luiselli “Los demonios en torno a la cama del rey”).

⁴⁰ Pantita es el personaje principal de *Pantaleón y las visitadoras*, de Mario Vargas Llosa (1973). La estructura repetitiva de *Memoria* representa situaciones y personajes paralelos a las novelas prostibularias del Boom y anteriores al Boom. Otro ejemplo de personaje y situación paralela a Mustio es Larsen, el personaje de *Juntacadáveres* (1964), quien como el artista sueña con construir la obra perfecta. Aunque esta novela, a diferencia de *Memoria*, muestra la imposibilidad del objetivo.

⁴¹ Vale recordar que las relaciones por paralelismo de los personajes, motivos y episodios implican también relaciones de oposición y complementación entre los mismos. Este principio compositivo enriquece el complejo temático y con ello la estructura narrativa de

la obra se torna más compleja. De modo que el efecto de intensidad y expansión también enriquece el plano significativo de la novela corta.

⁴² La guerra de los Mil Días (1899-1902) se originó por tensiones políticas entre los partidos de oposición, la iglesia y el estado, entre otras; tensiones no resueltas desde la independencia de Colombia. Gabriel García Márquez y Plinio Apuleyo Mendoza, *El olor de la guayaba* (Bogotá: Oveja Negra, 1982) 83.

⁴³ El alias del nonagenario corresponde a un poema de Rodrigo Caro, poeta sevillano del siglo XVI. Su poema más conocido y por el que se hizo famoso fue “la Canción de las ruinas itálicas”. En este poema expresa el efecto que produjeron en él las ruinas de ese lugar emblemático, y tópico de la poesía de Virgilio y Garsilaso. Fabio es el interlocutor del poeta en éste poema. El tema es el *ubi sunt* y la composición se basa en interrogaciones retóricas. Éste es el poema preferido de Mustio, quien cita los primeros tres versos a saber: “Estos, Fabio, ¡ay dolor! Que ves ahora/campos de soledad, mustio collado, fueron un tiempo Itálica famosa” (*Memoria* 18-9).

⁴⁴ Otro ejemplo es el encubrimiento que hizo el Diario La Paz del asesinato del banquero en el prostíbulo: “El comunicado del gobierno señalaba como presuntos asesinos a refugiados del interior del país, que estaban desatando una ola de delincuencia común extraña al espíritu cívico de la población. En la primera hora hubo más de cincuenta detenidos” (*Memoria* 80).

⁴⁵ Cuando Mustio habla de “los meses siguientes” se refiere a los meses posteriores a su ataque de celos, y en los que tuvo la duda de continuar con las visitas a la joven durmiente (*Memoria* 97).

⁴⁶ Mustio hace la misma descripción de la llegada del buque el 29 de agosto del año anterior, cuando dice: "... había terminado un primer borrador de la nota, cuando el sol de agosto estalló entre los almendros del parque y el buque fluvial del correo, retrasado una semana por la sequía, entró bramando en el canal del Puerto" (*Memoria* 15).

⁴⁷ No es una coincidencia que el romance sobre Delgadina sea tomado de una canción popular, y no del original. Tampoco es una coincidencia que *Memoria* haya tenido tanto despliegue publicitario en los periódicos, y que la noticia de la censura en Irán haya sido conocida por Gabo a través del Internet.

⁴⁸ Además de la re-escritura de sus obras y de los inter-textos de la literatura universal referidos directamente en *Memoria*, a los que ya hice referencia en notas anteriores, se mencionan los autores clásicos griegos, latinos y españoles que forman parte de la biblioteca personal de Mustio; también un sinnúmero de referencias explícitas de obras de arte de otros géneros, como la Olimpia de Manet, los preludios de Chopin, la sonata para violín y piano de Cesar Frank, la rapsodia para clarinete y orquesta de Wagner, la rapsodia para saxofón de Debussy, los sonetos de amor de Puccini, entre otros compositores que comparten escenario con Agustín Lara, Miguel Matamoros, el tenor de América Pedro Vargas, entre otros cantantes de boleros (García Márquez, *Memoria*).

Conclusión

Por la manera particular de organizar el material narrativo, la novela corta es una forma narrativa autónoma que permite a los escritores representar la subjetividad en la narración de manera focalizada, y no de manera dispersa como sucede en la novela. Por eso en esta forma breve prevalece la trama de personaje en su intento de forjar su subjetividad, en oposición a las presiones sociales y culturales. En la antinomia entre el personaje y las presiones socioculturales subyacen otras relaciones antinómicas que la novela corta desarrolla. Tales relaciones se representan narrativamente en el subtexto, es decir, en niveles de significado menos evidentes, y expresan inquietudes y preocupaciones temáticas del escritor hacia su obra y las circunstancias socioculturales.

También por las condiciones de su brevedad, la antinomia que relaciona la subjetividad del personaje y el mundo social y cultural de la ficción, está más expuesta que en la novela; tal antinomia tiende a ser interpretada directamente como un rasgo de la subjetividad del escritor. En efecto, el lector tiende a establecer una relación analógica entre tales contradicciones valorativas del personaje en el mundo de la ficción y la figura del escritor, y, por extensión, entre el mundo de la ficción y las prácticas socio-culturales de las que ésta forma parte.

Esta particular manera de identificar al sujeto de la ficción con el sujeto de la vida social y cultural sucede merced al compromiso que la novela corta tiene con el desarrollo del personaje y el aprendizaje y al efecto de verosimilitud que persigue desde sus comienzos. Me refiero al artificio del escritor para dar un tono familiar a las narraciones incorporando rasgos autobiográficos y lugares y personajes de carne y hueso conocidos en el ambiente social y cultural del escritor y de un grupo social, entre otros, procurando

este efecto de verosimilitud. Esta creación de la ilusión de realidad y del escritor como la voz de autoridad de la narración, es un artificio estético que ha mantenido la novela corta, y que las novelas estudiadas logran admirablemente.

Como lo muestra la reseña crítica de *El acoso* y *Memoria* discutida en el capítulo tercero y cuarto, respectivamente, la ilusión de realidad ha comprometido tanto el valor artístico y la valoración ética de las obras estudiadas como la integridad ética y artística de Alejo Carpentier y Gabriel García Márquez. Esto ha sucedido por la falta de conocimiento sobre la manera como opera la construcción de la subjetividad en la novela corta. El lector, inclusive informado, tiende a establecer un principio de equivalencia, entre el personaje y el escritor, y entre el mundo de la ficción y el socio-cultural, y en este asunto radica el problemático estatus pedagógico de la novela corta y su relación con la representación narrativa de la subjetividad.

Una mirada a la representación y la subjetividad en la narración, me ha permitido mostrar la manera en la que el efecto de verosimilitud vincula la obra con la realidad para crear el efecto de ejemplaridad. Éste es el propósito último de esta forma breve, al que he denominado sustrato pedagógico, en virtud de que la novela corta está centrada intensivamente en el personaje y su conflicto, y la trama se adapta más a la narrativa de crisis y resolución, o de crecimiento y cambio, o de duda y desarrollo. De tal modo, la novela corta sigue comprometida con la trama de personaje, y con el forjamiento de la subjetividad del personaje en función del cambio y/o el aprendizaje.

De hecho, representar narrativamente significa acceder al mundo de manera indirecta; y el acceso opera en la subjetividad como una relación entre sistemas de significación e interpretación que sucede por un principio de sustitución. De modo que la

narración es una representación indirecta de la subjetividad y, a través de ésta, es una aproximación valorativa de la realidad. Tal aproximación se realiza por un acto de sustitución entre sistemas de comunicación y procesos de significación e interpretación. En efecto, tampoco la relación entre la subjetividad del personaje y la del autor funciona de manera mimética. El acceso a la intersubjetividad opera también como una relación entre sistemas de significación e interpretación. Y tanto para el lector como para el autor existe un mundo que precede a la representación narrativa y un Yo presente a sí mismo, con sus modos de significación e interpretación. Ese mundo representa la zona de contacto del escritor y del lector que se propone alcanzar la novela corta, merced a los procedimientos narrativos.

En vista de que representar significa acceder al mundo, en la representación narrativa propia de la novela corta, el escritor asegura su participación dinámica implicando su subjetividad en el cuestionamiento de los sistemas de significación instaurados en la esfera social, así como en su reinterpretación y resignificación. Se sabe que el escritor es una figura de autoridad, y en tal sentido es para la sociedad un modelo ético que repercute con sus obras en la reflexión sobre las prácticas sociales y culturales. Y precisamente de esta índole es el sustrato pedagógico que persigue la novela corta merced a los procedimientos narrativos revisados en este estudio.

En vista de que la naturaleza de la narración es plural y plurisignificativa, los niveles narrativos y las relaciones laterales permiten la proliferación de diferentes versiones; es decir, la narración no ofrece una versión única y cerrada. Sin embargo en la novela corta, por efectos de la brevedad y por centrarse en un personaje, pareciera proponer una única versión. En ello radica el estatus problemático del sustrato

pedagógico en la novela corta. Pues aunque el efecto de ejemplaridad sigue siendo el propósito último de esta forma breve al incorporar lo social y dar un tono, si no popular, al menos familiar a la narración, tal efecto no puede ser interpretado en una sola dirección; es decir, no se da por una relación analógica. Las novelas cortas aquí estudiadas no crean una preceptiva de la acción; es decir, no desarrollan una versión única de la situación del personaje con desenlace ejemplarizante. La narración es por naturaleza subversiva de la historia y en aquélla los eventos se presentan de maneras no congruentes.

De otra parte, aunque el complejo temático está focalizado en el personaje y su conflicto, justamente por la complejidad compositiva de la novela corta, sólo una lectura atenta permite apreciar las paradójicas implicaciones valorativas que se revisan en el forjamiento de la subjetividad del personaje. De modo que la ideología de la novela corta, a pesar de su brevedad, no puede unificar todas las diferentes posiciones que la narración representa en el examen de la subjetividad.

En este orden de la reflexión es preciso que el estudio interpretativo de la novela corta tenga presente la manera como se representa la subjetividad en esta forma narrativa, para evitar juicios de valor irresponsables que en ocasiones condenan la figura ética y moral de los escritores, como sucedió en el caso de Gabriel García Márquez.

En suma, la novela corta tiene sus propios procedimientos narrativos para subvertir la autoridad del texto, y de esa naturaleza subversiva participa la representación de la subjetividad. En las novelas cortas estudiadas la implicación de la personalidad del escritor es una constante, en su labor de reflexionar sobre las disyuntivas entre la obra y

las circunstancias sociales y/o entre la obra y el programa poético del mismo escritor y de una época.

El acoso (1956) se examina el programa poético que Carpentier trató de llevar a cabo en sus novelas. Sin embargo, la crítica que se desarrolló a partir de la segunda mitad del siglo XX, y en particular la crítica del Boom, leyó esta obra desde la perspectiva de la novela total. El resultado fue que aunque esta novela corta fue motivo de diversas interpretaciones, fue señalada como una novela menor y fallida del escritor. Pues los diferentes puntos de vista que se desarrollan en la narración fueron interpretados como inconsistencias en el programa poético de Carpentier, y como puntos de vista contradictorios de la ideología pro-revolucionaria del escritor.

Sin embargo, interpretados desde el marco de la novela corta, en *El acoso* se examina la condición del arte y del artista, tema que fue persistente en la vida y obra de Carpentier. Este tema forma parte del interés del escritor cubano-suizo en inquirir sobre la retórica de la identidad latinoamericana, asunto de primer orden en la narrativa del Boom, y que Carpentier desarrolló de forma más amplia en su novela total *El siglo de las luces*, a través de la temática de la Revolución Francesa.

Por otra parte, la noción de totalidad que persigue Carpentier en la gran novela latinoamericana, cuando promueve la novela épica, también es examinada en *El acoso*. Ésta significa para el escritor cubano-suizo el restablecimiento del mayor número posible de relaciones para mostrar la vida integral de un acontecimiento. Todo evento, cualquiera que sea, está integrado a un núcleo de circunstancias, ya sea de la vida colectiva, urbana o rural, cultural, política, entre otras. Estos diferentes planos se integran formando una condensada conexión de datos que son los contextos de la realidad. En *El acoso* tales

conexiones existen pero con el propósito de ser examinadas. De una parte, en la narración los textos de la cultura europea pertenecientes a diferentes épocas están conectados, pero al mismo tiempo los personajes, que son el eje de los significados en la novela corta, no pueden integrar tales contextos europeos a su vida inmediata. De tal modo la noción de totalidad y las condiciones de su imposibilidad se revisan en *El acoso*. Y en esto consiste, en términos generales la inconsistencia narrativa de esta novela corta. Esta difícil labor integradora que promueve Carpentier para el artista hispanoamericano, es también una exigencia del acto de lectura.

Como señalé para la novela corta en general, los móviles de la narración en esta forma breve están dados en función de un personaje y sus dobles con eje en el desenlace. *El acoso* no es la excepción. En esta obra los contextos son puestos al examen del lector, en términos de una serie de circunstancias que se oponen al desarrollo del personaje en sentido ético y explican su final trágico.

Pero como la narración presenta tales móviles de manera paradójica, el sustrato pedagógico de la novela corta es dado en forma de dilema, como un proceso. Éste es precisamente el elemento que hace tan valiosa esta novela. *El acoso* en tanto el canon de la novela corta latinoamericana representa una manera de acceder a los modos de representación de la retórica de la identidad que desarrolló el Boom y pone en escena las posibilidades de duda que esta retórica representa.

De otra parte, la responsabilidad de los escritores en la sociedad y los propósitos del arte como medio de instaurar la cultura latinoamericana en el contexto mundial son temas presentes en el examen del arte y del artista contemporáneo en *El acoso*. Visto desde la perspectiva de la novela, en *El acoso* Carpentier pareciera traicionar su ideal

como embajador de la transculturación. Pero vista desde el punto de vista de la novela corta, la reconstrucción del final trágico del acosado resulta una puesta en escena de los móviles del fracaso, directamente a los ojos del juicio del lector. Tal exigencia de juicio abarca asuntos como la formación del artista, su función en la sociedad y la necesidad de lograr y afirmar un conocimiento universal, tanto como el desarrollo de la capacidad para ver, comprender, juzgar y actuar en los procesos sociales.

Desde esta perspectiva de Carpentier como un vocero del papel del artista en la sociedad, se advierte que solamente el elitismo intelectual del escritor puede llevar a la gran literatura latinoamericana: un elitismo que él representa y del que es su modelo.

De tal modo en lugar de presentar una poética de lo americano, *El acoso* marca el desarrollo de una revisión sobre las condiciones de la imposibilidad de una literatura latinoamericana del modo como lo propuso Carpentier. Las bases de la identidad latinoamericana basadas en la transculturación de herencia española y francesa se muestran desplomadas en la arquitectura de *El acoso*. El examen de las condiciones de tal inconsistencia entre los dos mundos es uno de los objetivos axiales en esta novela corta.

Respecto de la lectura desde la perspectiva de la novela que la crítica ha realizado de *Memoria de mis putas tristes* (2004), ésta ha sido considerada un best seller, que descubre la discursividad pedófila y pederasta del escritor colombiano. Los críticos que la celebran elogian la narración de agradable lectura y destacan el coraje del escritor colombiano para narrar sin reservas sus inclinaciones sexuales en las tendencias sexuales del nonagenario; los más sesudos hablan de *Memoria* como una corrección moral del tema de la paidofilia. No obstante su estudio en tanto novela corta permite ver que el

examen de la subjetividad que se lleva a cabo en *Memoria* tiene un alto nivel de complejidad, que no excluye las lecturas ingenuas, pero que incluye una revisión de su poética y, por antonomasia, de la del Boom y específicamente la propuesta que Carpentier hace en *El Acoso*.

Contrariamente a la propuesta elitista de Carpentier en *El acoso*, *Memoria* representa la capacidad transformadora de la vocación marginal de las letras hispanoamericanas en su relación con el contexto social y cultural del que forma parte. Como en la novela corta de Carpentier en ésta se representa el dilema ético de la lectura y de la escritura. Y del mismo modo que el acosado y sus dobles, ni Mustio ni los suyos pueden independizarse de los contextos, ni del valor de cambio. En efecto, como lo planteó Carpentier, la creación de la obra artística está inmersa en los contextos y en la sociedad mercantil. Pero en *Memoria* hay una aceptación madura de esta circunstancia. En tal sentido, la obra artística no goza de una pulcritud moral. Como Delgadina, aunque la obra artística sea el objeto de la idealización, la naturaleza de su existencia depende de su pertenencia al contexto de la vida social y cultural, con sus inconsistencias éticas, estéticas y morales, y de toda índole.

Por su pertenencia a la vida social y cultural, el fin último de la obra artística, como lo proponen Carpentier y García Márquez, es su participación en los procesos de significación e interpretación de la sociedad y la cultura. Pero lo cultural para Gabo no se refiere solamente a un grupo de obras que representan a una élite cultural, como lo pretendía Alejo Carpentier. La cultura en *Memoria* acoge también las expresiones de la cultura de masas, expresiones populares que Gabo celebra.

De otra parte, la aceptación del vínculo de la obra artística con la sociedad mediante el intercambio mercantil, es en última instancia, la perspectiva novedosa de *Memoria* y el elemento sometido a examen. De allí el énfasis que ésta novela hace en las prácticas culturales. Mustio participa de éstas a través de los medios masivos de comunicación.

Delgadina es en *Memoria* el elemento que alegoriza la obra de arte en relación con su creador y las prácticas sociales y culturales de la que uno y otro forman parte. De tal modo García Márquez examina sus propias inquietudes sobre el sentido de la trascendencia en la obra de arte y/o las falacias de la misma.

En *El acoso* se advierte la síntesis de la inconsistencia presentada en *Los pasos perdidos* y una anticipación al *El siglo de las luces*; en *Memoria* se advierte una síntesis de la obra narrativa del escritor colombiano con la intención de dar un giro a su poética elaborada a cabalidad en *Cien años de soledad*. En tal sentido, tanto el tema existencial del amor y todos los motivos implicados en este campo semántico, como sus contrarios, la soledad y la muerte con todas sus isotopías presentes en la obra del escritor, se revisan en *Memoria*. Pero en esta revisión García Márquez no sólo examina su obra; en *Memoria* también la revisión se lleva a cabo a través de diferentes géneros y estilos narrativos y líricos de la literatura y el arte universal, culta y popular, mediante la inclusión directa o indirecta de intertextos.

Si se suma a la densidad temática, el principio paradójico que subyace en el complejo temático, el lenguaje melodramático y el tono irónico de la narración, se advierte que hay una complejidad constructiva de *Memoria* que no radica en la técnica narrativa, contrariamente a la complejidad constructiva de *El acoso*, que motivó una alta

dosis crítica al escritor cubano-suizo. García Márquez logra así una novela corta de aparente lectura fácil, para el gusto de la cultura popular, pero con un alto nivel de complejidad interpretativa y con un sustrato pedagógico complejo.

El tiempo mítico de *Cien años de soledad* deviene tiempo histórico en *Memoria*, lo cual supone un acercamiento al momento en que el autor re-escribe. En este acercamiento García Márquez destaca y reconoce sin vergüenza el espacio de su subjetividad representada, aunque de manera indirecta y paradójica en la identidad de Mustio como ya se trató al hablar de la representación y la subjetividad. *Memoria* actualiza las preocupaciones inherentes a su obra, y en tal actualización da un giro a su poética representando un nuevo punto de vista de la misma, opuesta a la de la soledad y el mito que representa la omnisciencia de Melquíades.

Al estudiar los propósitos de esta novela corta en relación con las estrategias narrativas y el complejo temático se advierte que García Márquez logra a través del tema del amor en la vejez hacer una revisión del tópico fundamental de su programa poético, a saber, la soledad, en su vínculo con uno de los tópicos fundamentales del Boom: el prostíbulo y la prostituta. En esta revisión se advierte el cambio de perspectiva del escritor colombiano en lo referente a su propia poética y por extensión a la literatura hispanoamericana.

El propósito pedagógico de *Memoria* subyace en la alegoría del amor construida en torno a Delgadina. El principio binario que identificó la novela del Boom en su imposibilidad de conciliar los contrarios y que en el caso de *Cien años de soledad* lleva a la destrucción de Macondo, se supera en *Memoria* merced al final poético.

Vista desde la perspectiva de la novela corta, *Memoria* representa un novedoso punto de vista de la literatura García-marquezca y por antonomasia de la del Boom. En esta nueva perspectiva la nostalgia, la desesperanza y el final trágico que se advierte en *El acoso* por su vínculo con la marginalidad, transmuta en futuro esperanzador en la vida real. En esta novela corta se muestra una madura aceptación de los vínculos del arte con los márgenes sociales, con la vida privada y la pública, y la capacidad de la obra de arte para representarlos en su valoración dinámica. Como es sabido, el alcance social de la literatura es una de las principales inquietudes de persiguieron Carpentier y García Márquez, tanto como sus contemporáneos. Las novelas cortas aquí estudiadas logran plenamente este objetivo. Al fin y al cabo, como sucede con Delgadina, es en el plano de la vida real en el que la literatura completa su existencia, y es en este plano precisamente donde los lectores leemos, interpretamos y discutimos las novelas aquí estudiadas, como un medio para complementar nuestra existencia, también.

Bibliografía

- Adelstein, Miriam. "El acoso: A View of the Dynamic Components of the Protagonist's Psyche." *Crítica Hispánica* 12:1-2 (1990): 141-47.
- Alberto, Carlos. "El antihéroe en *El acoso*." *Cuadernos Americanos Nueva Época* 168 (1970):193-204.
- Alegría, Fernando. *Historia de la novela hispanoamericana*. México: Ediciones de Andrea, 1966.
- Aleman Bay, Carmen. "Doce cuentos peregrinos: búsqueda fragmentaria de un nuevo modelo narrativo." *Quinientos años de soledad: actas del congreso: Gabriel García Márquez*. Ed. Blesa, Túa. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1992. 347-351.
- Alonso, Carlos J. *The Spanish American Regional Novel: Modernity and Autochthony*. New York: Cambridge University, 1990.
- Althusser, Louis. *For Marx*. Harmondsworth: Penguin Books, 1969.
- - -. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. London: New Left Books, 1971.
- Álvarez Gardeazábal, Gustavo. "Las formas de hacer el amor en *Cien años de soledad*." *Explicación de Cien años de soledad*. Ed. Francisco E. Porrata. Sacramento: Porrata y Avendaño, 1976. 39-63.
- Álvarez, Maria. "Escritura y reescritura en los últimos cuentos de Gabriel García Márquez." *Quinientos años de soledad: actas del congreso: Gabriel García Márquez*. Ed. Blesa, Túa. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1992. 169 – 175.

- Amorós, Andrés. *Introducción a la novela contemporánea*. Madrid: Anaya, 1971.
- Aparicio, L. Teófilo. *El boom Americano: estudios de crítica literaria*. Valladolid: Estudio Agustiniiano, 1980.
- Apuleyo-Mendoza Plinio. *Aquellos tiempos con Gabo*. Barcelona: Plaza & Janés, 2000.
- Arias, Salvador, comp. *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*: La Habana: Casa de las Américas, 1977.
- - -. "Alejo Carpentier escribe en 1942 sobre teatro griego en la Universidad de La Habana." *Universidad de La Habana* 236 (1989): 203-206.
- Ayllon, Candido. "La novela corta romántica: Cervantes y Lope." *Cuadernos Americanos* 23:132 (1964): 218-230.
- Bach, Caleb. "Close ups of Gabriel García Márquez." *Américas* 55 (2003).
- Bakhtin, M. M. *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Baldick, Chris, ed. *Oxford Dictionary of Literary Terms*. New York: Oxford University Press, 2008.
- Baquero, Mariano. *Estructuras de la novela actual*. Barcelona: Planeta, 1970
- - - *Qué es la novela, qué es el cuento*. Murcia: Universidad de Murcia, 1988.
- - - "Sobre la novela y sus límites." *Arbor* 42 (1947): 271-283.
- Barrientos, Juan José. "Reinaldo Arenas, Alejo Carpentier y la nueva novela histórica hispanoamericana." *Domínguez* 49-67.

- Barth, John. *The Friday Book. Essays and Other Nonfiction*. New York: GP. Putnam and Sons, 1984.
- - -. "The Literature of Replenishment." *The Friday*. Barth 193-206.
- Barthes, Roland. *Ovre Complete*. Éd. Eric Marty. Paris: Editions du Seuil, 1993.
- Beaty Jerome, comp. *The Norton Introduction to the Short Novel*: New York: WW Norton Company, 1982.
- Bell, Shannon. *Reading, Writing and Rewriting the Prostitute Body*: Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Benedetti, Mario. *Sobre artes y oficios*. Montevideo: Alfa, 1968.
- Benítez Villalba, Jesús. "La revolución traicionada; Carpentier y Beethoven; *El acoso* y la Sinfonía Heroica." Valcárcel 11-20.
- Bhalla, Alok, ed. *García Márquez and Latin America*. New York: Envoy, 1987.
- Bioy Casares, Adolfo. *La invencion de Morel*. Buenos Aires: Emecé, 1970.
- Blesa, Túa, ed. *Quinientos años de soledad: actas del congreso "Gabriel García Márquez"*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1992.
- Boccaccio, Giovanni. *Il Decamerone*. Ed. Michelle Scherillo. Milano: Ulrico Hoepli, 1924.
- Boldy, Steven. "Making Sense in Carpentier's *El acoso*." *The Modern Language Review* 85:3 (1990): 612-622.
- Booth, Wayne C. "Yes, But are They Really Novels?" *The Yale Review* 51:4 (1962): 630-7.
- Brushwood, John S. *La novella mexicana (1967-1982)*. México: Grijalbo, 1984.

- Bueno, Salvador, ed. *Ensayos sobre literatura cubana*. Vol. 7. Boulder: Society of Spanish-American Studies, 2003.
- Burgos, Nidia. "Visión de Europa y del Nuevo Mundo en 'El camino de Santiago' de Alejo Carpentier." *Celehis* 5:6- (1996) 97-106.
- Cadava, Eduardo, Meter Conor, and Jean-Luc Nancy. *Who comes alter the subject?* New York:Routledge, 1991.
- Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 1996.
- Camayd-Freixas, Eric. "Problemas de la poética de Carpentier." *Texto Crítico* 4:8 (2001): 51-72.
- Campusano, Luisa. *Carpentier: entonces y ahora*. La Habana: Letras Cubanas, 1997.
- Cánovas, Rodrigo. *Sexualidad y cultura en la novela hispanoamericana: la alegoría del prostíbulo*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2003.
- Caravaggio, Jean ed. *La invención de la novela*. Madrid: Casa de Velásquez, 1999.
- Carlos, Alberto J. "El anti-héroe en *El acoso*." *Homenaje a Alejo Carpentier*. Ed. Helmy F. Giacoman. New York: Las Américas, 1970. 367-384.
- Carpentier, Alejo. *El acoso*. Buenos Aires: Losada, 1956.
- . *Conferencias*. Vol.14. México: Siglo Veintiuno Editores 1991.
- . *Guerra del tiempo*. México: Compañía General de Ediciones, 1958.
- . *Obras completas*. 14 vols. México: Siglo Veintiuno Editores, 1983.
- . "Papel social del novelista." *Casa de las Américas* 24:142 (1985): 78-87.
- Carpentier Alejo, "La hora difícil." Márquez 28-30.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Novelas ejemplares*. Ed. Harry Sieber. Madrid: Cátedra, 1980.

- Chevalier, Maxime, int. *Cuento y novela corta en España*. Vol.1. 4 Vols. Ed. María Jesús Lacarra. Barcelona: Crítica, 1999.
- Cobo Borda, Juan Gustavo, comp. *Repertorio crítico sobre García Márquez*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1995.
- Coetzee, John Maxwell. "Memories of My Melancholy Whores." *Clarín* 4 marzo 2006
<http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2006/03/04/u-01151418.html>.
- Colón Calderón, Isabel. *La novela corta en el siglo XVII*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2001.
- Cortés, Carlos. "La literatura latinoamericana (ya) no existe." *Cuadernos Hispanoamericanos* 592 (1999): 59-65.
- Corral, Wilfredo H. "Novelistas sin timón: exceso y subjetividad en el concepto de novela total." *Modern Language Notes* 116:2 (2001): 315-349.
- Cortazar, Julio. *Obra crítica: 2*. Madrid: Santillana, 1994.
- Covo, Jacqueline, ed. & introd. *Historia, Espacio e Imaginario*. Villeneuve: Septentrión, 1997.
- Craig, Herbert, E. "Los derechos del hombre y su traducción en *El siglo de las luces de Alejo Carpentier*." *Plural* 8:9 (1990): 65-71.
- Curtius, Ernst Robert . *Literatura europea y Edad Media latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Daruwalla, Kaki, N. "The Shadow of Power: Dictatorship and Human Destiny in the Novels of Marquez and Carpentier." *García Márquez and Latin America*. Ed. Alok Bhalla. New York: Envoy, 1987. 68-80.

- Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.
- Desnoes, Edmundo. "El siglo de las luces." *Homenaje a Alejo Carpentier*. Ed. Helmy F. Giacomani. New York: Las Américas, 1970. 293-313.
- Domínguez, Mignon, ed. and introd. *Historia, ficción y metaficción en la novela histórica latinoamericana*. Buenos Aires: Corregidos, 1996.
- Donoso, José. *The Boom in Spanish American Literature: A Personal History*. Trans. Gregory Kolovakos. New York: Columbia University, 1977.
- Duleiman and Crosman, eds. *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*. Princeton: Princeton UP, 1980.
- Duno Gottberg, Luis. *(Neo)barroco cubano e identidad: el periplo de Alejo Carpentier y Severo Sarduy*. Madrid: Iberoamericana, 1998.
- Eichenbaum, Boris. "Novella, nouvelle, cuento: sobre la teoría de la prosa." *Eco* 19:2 (1969): 161-78.
- Esteban, Carmen "El amor cortés en El amor en los tiempos del cólera." *Quinientos años de soledad: actas del congreso: Gabriel García Márquez*. Ed. Blesa, Túa. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1992. 465-475.
- Etiemble, [Réne]. *Ensayos de literatura (verdaderamente) general*. Trad. Roberto Yahni. Madrid: Taurus, 1977.
- . "Génesis de la novela o génesis de novelas?" *Ensayos de literatura (verdaderamente) general*. Trad. Roberto Yahni. Madrid: Taurus, 1977. 138-149.

- Ezama Gil, Ángeles. "Algunos datos para la historia del termino 'novela corta' en la literatura española de fin de siglo." *Revista de Literatura* 55:109 (1993):141-48.
- Fau, Margaret Eustella and Nelly Sfeir de González, comps. *Bibliographic Guide to Gabriel García Márquez (1979-1985)*. Westport: Greenwood Press, 1986.
- Ferrera, Juan Ignacio. *Los orígenes de la novela decimonónica (1800-1830)*. Madrid: Taurus, 1973.
- Fiddian, Robin William. "James Joyce and Spanish-American Fiction: A Study of the Origins and Transmission of Literary Influence." *Bulletin of Hispanic Studies* 66:1 (1989):23-39.
- Fiorillo, Heriberto. "Las putas tristes de García Márquez." *Diners* 41:415 (2004): 15-26
- Flower, Dean S. Introducción. *Eight Short Novels*. New York: Fawcett Premier, 1967. 7-20.
- Franco, Fabiola. "La parodia en *El amor en los tiempos de cólera*." Colección Cultura Iberoamericana 17 (2005): 37-48.
- Fuentes, Carlos. *Aura*. México: Ediciones Era, 1975.
- - -. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Editorial Joaquín Ortiz, 1969.
- - -. *Gabriel García Márquez and the Invention of America*. Liverpool: Liverpool University Press, 1987.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1967.
- - -. *Crónica de una muerte anunciada*. 1ra. Ed. Bogotá: La oveja negra, 1981.
- - -. *Del amor y otros demonios*. Barcelona: Mondadori, 1994.
- - -. *Doce cuentos peregrinos*. Madrid: Mondadori, 1992.
- - -. *El amor en los tiempos del cólera*. Barcelona: Bruguera, 1985.

- - -. *El coronel no tiene quien le escriba*. 15ta Ed. México: Era, 1979.
- - -. *El otoño del patriarca*. Barcelona: Plaza y Janés, 1975.
- - -. *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*. 5ta Ed. Barcelona: Plaza y Janés, 1998.
- - -. "La soledad de América Latina." *García* 151-157.
- - -. *Memoria de mis putas tristes*. New York: Alfred A Knopf, 2004.
- - -. "From The Novel Behind the Novel." Trans. Alfred Mac Adam. *Literature and Arts of the Americas Review* 71:38 (2005): 255-58-54.
- - -. *Vivir para contarlo*. New York: Random House, 2002.
- García Márquez, Gabriel y Plinio Apuleyo Mendoza. *El olor de la guayaba*. Bogotá: Oveja Negra, 1982.
- García Núñez, Luis Fernando, ed. *Repertorio crítico sobre García Márquez*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1995.
- García Yero, Olga. "Guerra del tiempo de Alejo Carpentier: realidad y devenir." *Universidad de La Habana* 241 (1991): 109-23.
- Genette, Gerard. *Narrative Discourse Revisited*. Trans. Jane E. Lewin. New York: Cornell University, 1988.
- - -. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Cecilia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- Gibson, A. *Reading Narrative Discourse*. London: 1990.
- Gillespie, Gerald. "Novella, Nouvelle, Novelle, Short Novel?" *Neophilologus* 51 (1967): 117-27.

- Gioia Diana and R.S. Gwynn, comp. *The art of the Short Story*. New York: Lamar University, 2006.
- Giacoman, Helmy F. ed. *Homenaje a Alejo Carpentier*. New York: Las Américas, 1970.
- - -. *Homenaje a García Márquez*. New York: Las Américas, 1972.
- - -. "The Use of Music in Literature: 'El acoso' by Alejo Carpentier and 'Symphony No. 3 (Eroica)' by Beethoven." *Studies in Short Fiction* 8:1 (1971): 1003-11.
- Goldmann, Lucien. *Para una sociología de la novela*. Madrid: Editorial Ciencia Nueva, 1967.
- Gómez, Jesús. "Boccaccio y Otálora(?) en los orígenes de la novela corta en España." *Nueva Revista de Filología Española* 46:1 (1998): 23-46.
- González, Aníbal. "Viaje a la semilla del amor: *Del amor y otros demonios* y la nueva narrativa sentimental." *Hispanic Review* 73:4 (2005): 389-408.
- González Bermejo, Ernesto. *Cosas de escritores*. Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1971.
- González de Amezúa, Agustín. *Cervantes, creador de la novela corta*. 2da. Ed. Valencia: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958.
- González Eduardo. *Alejo Carpentier: el tiempo del hombre*. Caracas: Monte Ávila, 1978.
- - -. "El acoso: lectura, escritura e historia." *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Ed. Enrique Pupo-Walker. Madrid: Castalia, 1973.126-149.
- González Echevarría, Roberto. *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*. 2da. Ed. México: UNAM, 1993.

- - -. "Carpentier en Yale: recuerdo fotográfico de una visita." *Ciberletras* 3 (2001).
- - -. *La ruta de Severo Sarduy*. Hanover: Ediciones del Norte, 1987.
- - -. "Literatura y exilio." *Ciberletras* 5 (2001).
- - -. "The Dictatorship of Rhetoric/The Rhetoric of Dictatorship." *Latin American Research Review*, 15:3 (1980): 205-228.
- - -. *The Voice of the Masters: Writing and Authority in Modern Latin American Literature*. Austin: University of Texas Press, 1985.
- - -. *Myth and Archive. A theory of Latin American Narrative*. New York: Cambridge University Press, 1990.
- González Echevarría, Roberto y Enrique Pupo-Walker, eds. *The Cambridge History of Latin American Literature*. Vol. 2. New York: Cambridge University Press, 1996.
- Granjel, Luis S. "La novela corta en España." *Cuadernos Hispanoamericanos* 22:2 (1986): 477-508.
- Hand, Seán, ed. *Facing the Other: The ethic of Emmanuel Levinas*. London: Guildhall University, 1996.
- Harss, Luis, and Barbara Dohmann, eds. *In to the Mainstream: Conversation with Latin-American Writers*. New York: Harper & Row Publishers, 1966.
- Hatibag, Eugenio D. "Beyond Dependency: Alejo Carpentier and the Third World." *Sociocriticism* 9:1-2 (1993): 23-43.
- Heffes, Gisela. "Gabriel García Márquez y la crítica, o la construcción de un clásico." *Ciberletras* 12 (2004).

- Heminway, Ernest. *El viejo y el mar*. Trad. Lino Novas Calvo. Barcelona: Planeta, 1991.
- Hernandez, Rafael E. "Los demonios de la nostalgia: la mitificación de los orígenes en *El amor en los tiempos del cólera* y *Los años con Laura Díaz*." *The South Carolina Modern Language Review* 2:1 (2003): 1-7.
- Horacio. *Epístola a los Pisones*. Barcelona: Bosch, 1961.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Routledge: London, 1992.
- Ibarburu, Joaquín, trad. "García Márquez según Coetzee." *Clarín* 3 abril 2006
www.clarin.com/suplementos/cultura/2006/03/04/u-01151418.htm
- Jacob, Helmut C. "La función de la novena sinfonía de Beethoven en Los pasos perdidos de Alejo Carpentier." *Estudios en homenaje a Klaus Meyer-Minneman*. Ed. and introd. Catarina Niemeyer *et al.* Berlín: Tranvía, 2000. 372-88.
- James Henry. *The Art of the Novel. Critical Prefaces*. Ed. Richard P. Blackmur. New York: Charles Scribner'Sons, 1947.
- Jameson, Frederic. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press, 1980.
- Iser, Wolfgang. *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993.
- - -. "The play of the text." Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989.
- Jiménez, Lourdes Noemi. "La novella corta Española en el siglo XVII: Maria de Zayas y Sotomayor y Mariana de Carvajal y Saavedra." Diss., 1991.

- Kawabata, Yazunari. *La casa de las bellas durmientes*. Trad. Pilar Giralt. Turlock: Ediciones Orbis, 1985.
- Klahn, Norma. "La problemática del género 'novela corta' en Onetti." *Texto Crítico* 6: 18-19 (1980):204-214.
- Kromer Wolfram. *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*. Madrid: Gredos, 1979.
- Kundera, Milan. *El arte de la novela*. Trads. Fernando de Valenzuela y María Victoria Villaverde. Barcelona: Tusquets, 1987.
- Lacarra, Jesús María. Ed. *Cuento y novela corta en España*. Barcelona: Crítica, 1999.
- Leante, Cesar. "Carpentier y la revolución." *Cuadernos Hispanoamericanos* 618 (2001): 125-29.
- - -. "Confesiones sencillas de un escritor barroco." *Homenaje a Alejo Carpentier*. Ed. Helmy F. Giacomani. New York: Las Américas, 1970. 11-31.
- Leibowitz, Judith. *Narrative Purpose in the Novella*. Paris: Mouton, 1974.
- Liotard, Jean-Francois. *La condicion postmoderne*. Paris: Minuit, 1979.
- López Lemus Virgilio, comp. *Entrevistas: Alejo Carpentier*. La Habana: Letras Cubanas, 1985.
- Lukács, Georg. *Teoría de la novela*. Trad. Manuel Sacristán. Buenos Aires: Grijalbo, 1985.
- Luiselli, Alessandra. "Los demonios en torno a la cama del rey: Pederastia e incesto en *Memorias [Memoria] de mis putas tristes* de Gabriel García Márquez." *Espéculo* 32 (2006).

- Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales (DSM-IV)*. Trad. Manuel Valdez Millar. Washington DC: American Psychiatric Association, 1994.
- Amezúa y Mayo, Agustín de. *Cervantes creador de la novela corta española*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1982.
- Marco, Joaquín. "Memoria de mis putas tristes." *Sololiteratura* 21 octubre 2004
<http://www.elcultural.es/HTML/20041021/Letras/LETRAS10476.asp>
- Márquez Rodríguez, Alexis. "Alejo Carpentier: Teorías del barroco y de lo real maravilloso." *Nuevo Texto Crítico* 3:1 (1990):95-121.
- - -. "Alejo Carpentier y la renovación de la novela latinoamericana." *Plural* 221 (1990): 22-29.
- - -. "Las putas tristes de García Márquez." *Analítica* 11 noviembre 2004
 <<http://www.analitica.com/va/arte/oja/9523023.asp>>.
- - -. *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*. México: Siglo XXI, 1982.
- Márquez Rodríguez, Alexis. Selección, prólogo y notas. *Letra y Solfa*. Caracas: Síntesis Dosmil, 1975.
- Martin, Gerald. "Maqroll versus Macondo. The Exceptionality of Alvaro Mutis." *World Literature Today* 77:2 (2003): 23-27.
- Martínez Arnauldos, Manuel. "El género novela corta en las revistas literarias (notas para una sociología de la novela corta, 1907-1936)." Ed. Polo Victorino. *Estudios Literarios* (1974):233-50.
- Martínez Camino, Gonzalo. "La novela corta del Barroco español y la formación de una subjetividad señorial." *Bulletin of Hispanic Studies* 73:1 (1996): 33-47.
- Mata, Oscar. *La novela corta mexicana en el siglo XIX*. México: UNAM, 1999.

- - -. "Los inicios de la novela corta en México." *Literatura Mexicana* 5:2 (1994): 385-99.
- Mazziotti Nora, comp. *Historia y Mito en la obra de Alejo Carpentier*. Fernando García Cambeiro: Argentina, 1972.
- Mendoza, Eduardo, ed. *La novella corta: Ramón de Valle Inclán, Gabriel Miró, Ramón Pérez de Ayala, Ramón Gómez de la Serna*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1995.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. Vol. 1. 12 Vols. Madrid: Imprenta A. Pérez, 1981.
- - -. *Orígenes de la novela*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1943.
- Menton, Seymour. "Cuba's Hegemonic Novelists." *Latin American Research Review* 29:1 (1994): 260-66.
- Miñana, Rogelio. "Verisimilitude in the Spanish Golden Age: Cervantes and the Short Novel." Diss. Penn State U, 1999.
- Miranda Cárabes Cecilia, ed. *La novela corta en el primer romanticismo mexicano*. Compilador. Jorge Ruedas de la Serna. México: UNAM, 1985.
- Miñana, Rogelio. *Verosimilitude in the Spanish Golden Age: Cervantes and the Short Novel*. Diss. Penn State U, 1999.
- Mogin-Martín, Roselyne. *La novela corta*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000.
- Mujica, Hector. "Alejo Carpentier y la responsabilidad del escritor." *Casa de las Américas* 22:129 (1981): 57-67.

- Muller-Bergh Klaus. "Alejo Carpentier." *Latin American Writers*. Ed. Carlos A Solé. Vol.3. New York: Charles Scribner's Sons, 1989. 109-130.
- - -. "En torno al estilo de Alejo Carpentier." *Homenaje a Alejo Carpentier*. Ed. Helmy F. Giacomán. New York: Las Américas, 1970. 179-207.
- - -. "Reflexiones sobre los mitos en Alejo Carpentier." *Homenaje a Alejo Carpentier*. Ed. Helmy F. Giacomán. New York: Las Américas, 1970. 277-291.
- - -. "Trayectoria vital e itinerario crítico de Alejo Carpentier." *Revista Iberoamericana* 57:154 (1991): 181-92.
- Neissa, Peter A. "Contaminación del discurso histórico como acto de fundación, renovación y toma de autoconciencia: la identidad latinoamericana por medio de la re-escritura." *Romance Review* 12 (2002): 89-98.
- Nemerov, Howard. *Poetry and Fiction: Essays*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1963, 229-45.
- Nennett, E. K. *A History of German Novelle*. London: Cambridge University Press, 1970.
- Niemeyer, Catarina; Schickers, Sabine, and Parchen, Hans, ed. and introd. *Estudios en homenaje a Klaus Meyer-Minneman*. Berlin: Tranvía, 2000.
- Oberhelman, Harley D. *Gabriel García Márquez: A Study of the Short Fiction*. Boston: Twayne, 1991.
- Ocampo, Aura, comp. *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*. UNAM, 1973.
- Ocasio, Rafael. *Literature of Latin America*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2004.

- - -. *Alejo Carpentier*. Boston: Arizona State University, 1885.
- O’Gorman, Edmundo. *La invención de América*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Ochoa, Ana María, comp. *Gabo: ritmo, percusión y voces*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2001.
- O’Neill, Patrick. *Fictions of Discourse. Reading Narrative Theory*. Toronto: University of Toronto, 1994.
- Onetti, Juan Carlos. *Los adioses*. Montevideo: Arca, 1970.
- Ortega, Julio. *Arte de innovar*. México: UNAM, Ediciones del Equilibrista, 1994.
- - -. *Gabriel García Márquez and The Powers of Fiction*. Austin: University of Texas Press, 1988.
- - -. “Memoria de mis putas tristes.” *Cuadernos Hispanoamericanos* 657 (2005) 71-75.
- Oviedo, José Miguel. “Noventa años de soledad.” *Ínsula* 723 (2007): 15-16.
- Pacheco, Arsenio. “Una ambigua y original ejemplaridad: notas en torno a la novela corta del siglo XVII” *Quaderns Crema* 4 (1991) 301-316.
- Pabst, Walter. *La novela corta en la teoría y la creación literaria*. Trad. Rafael de la Vega. Madrid: Gredos, 1972.
- Pacheco Acunna, Gilda. “El fracaso del ‘sueño americano’ en la novela de Alejo Carpentier *Los pasos perdidos*.” *Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa-Rica* 17:2 (1993):95-98.
- Pacheco, José Emilio. *Las batallas en el desierto*. México: Ediciones Era, 1981.
- Poe, Edgar Alan. “The Poetic Principle.” Thompson 71-94.
- Poniatowska Elena. *Todo México*. 5ta Ed. México: Editorial Diana, 1996.

- Pope, Randolph. "The Spanish American novel." *The Cambridge History of Latin American Literature*. Vol. 2. Eds. Roberto González Echevarría, y Enrique Pupo-Walker. New York: Cambridge University Press, 1996. 226-279.
- Porrata, Francisco E, ed. *Explicación de Cien años de soledad*. Sacramento: Porrata y Avendaño, 1976.
- Posada Carbó, Eduardo. "La historia y los falsos recuerdos (a propósito de las memorias de García Márquez)." *Revista de Occidente* 271 (2003): 101-115.
- Prevost Jean-Laurent. *La búsqueda de lo absoluto en la novella francesa contemporánea*. Madrid: Razón y Fe, 1966.
- "Prohíben en Irán Memoria de mis putas tristes." *Terra Actualidad* 13 noviembre 2007
<http://www.terra.com.mx/articulo.aspx?articulod=477321>.
- Pupo-Walker, Enrique, ed. *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Madrid: Castalia, 1973.
- Raymond Williams. *Gabriel García Márquez*. Boston: Twayne, 1984.
- Rimmon-Kenan, Shlomith: "Narration, Representation, Subjectivity." *A Glance beyond Doubt*. Columbus: Ohio State University Press: Columbus, 1996 7-29.
- Roa Bastos, Augusto. "Imagen y perspectivas de la narrativa latinoamericana actual." *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*. Comp. Aura Ocampo. UNAM, 197. 338-57.
- Rodríguez Monegal, Emir. "La nueva novela de Latinoamérica." *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*. Comp. Aura Ocampo. UNAM, 1973. 24-37.

Rodríguez Vergara, Isabel. "El elusivo amor en las obras de Gabriel García Márquez."

Gabo: ritmo, percusión y voces. Comp. Ana María Ochoa. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2001. 94-108.

Rojo, Grinor. *Ritos de iniciación: tres novelas cortas de Hispanoamérica*. Boston:

University of Florida, 1986.

Sábato, Ernesto. *El túnel*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1961.

Sánchez, Modesto. El fondo histórico de *El acoso*: Época heroica y época del botín."

Revista Iberoamericana 41:92 (1975): 397-422.

Sánchez Molina, Ana. "El impacto en la historiografía literaria: Alejo Carpentier, una

institución legitimadora." *Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica* 22:1 (1998): 45-53.

Santos, Lidia. *Kitsch y cultura de masas en la poética de la narrativa barroca*

Schnelle, Kurt. "Carpentier y la búsqueda de una conciencia." *Ensayos sobre literatura*

cubana. Ed. Salvador Bueno. Vol.7. Boulder: Society of Spanish-American Studies, 2003. 97-106.

Serra, Edelweis. "Estructura y estilo de *El Acoso*." *Mazziotti* 153-179.

Sfeir de González, Nelly, comp. *Bibliographic Guide to Gabriel García Márquez,*

(1986-1992). Westport: Greenwood Press, 1994.

Shaw Donald, L. *The Post-Boom in Spanish American Fiction*. New York: State

University of New York, 1998.

-- -. *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Cátedra, 1983.

-- -. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, Posboom, Posmodernismo*. Madrid:

Cátedra, 1999.

- Shiffman, Smadar. "Someone Else's Dream? An Approach to Twentieth Century Fantastic Fiction." *Journal of the Fantastic in the Arts* 13:4 52 (2003):352-67.
- Sole, Carlos A., ed. *Latin American Writers*. Vol.3. New York: Charles Scribner's Sons, 1989.
- Sommer, Doris. *Foundational Fiction. The National Romances of Latin America*. Los Angeles, University of California Press, 1991.
- Soto-Duggan, Silvia. "El acoso: Análisis de motivos y correlatos." *Cuadernos Americanos* (1978): 158-164.
- Soto Rábanos, José María. "Visión y tratamiento del pecado en los manuales de confesión de la baja edad media hispana." *Hispania Sacra* 58:118 (2006): 411-447.
- Souza, Raymond D. *Major Cuban Novelists: Innovation and Tradition*. Missouri: University of Missouri, 1976.
- Sorel, Andrés. "El mundo novelesco de Alejo Carpentier." *Homenaje a Alejo Carpentier*. Ed. Helmy F. Giacoman. New York: Las Américas, 1970. 73-98.
- Springer Mary Doyle. *Forms of the Modern Novella*. Chicago: University of Chicago, 1975.
- - -. "Upon Rereading 'Fiction and the Shape of Belief'." *Critical Inquiry* 6:2 (1979): 221-229.
- Suleiman, Susan R. Introducción. "Varieties of Audience-Oriented Criticism." *Tompkins* 3-45.
- Tacca, Oscar. *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos, 1989.

- Talens Jenaro. *La escritura como teatralidad*. Valencia: Universidad de Valencia, 1977.
- Tatis Guerra, Gustavo. "Una tarde con García Márquez." *Revista Universidad de Antioquia* 260 (2007): 60-75.
- Terra. "Irán prohíbe *Memoria de mis putas tristes*, de García Márquez." *Actualidad* 14 noviembre 2007.
 "http://actualidad.terra.es/cultura/articulo/iran_memoria_garcia_marquez_2013352.htm
- Thomas, Catherine M. "The Demon of Solitude." *Palara* 7:7 (2003) 17-25.
- Thompson, G. R., ed. *Edgar Allan Poe, Essays and Reviews*. New York: Library of America, 1984.
- Tompkins, Jane P., ed. *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1980.
- Tovar, Francisco. "Con Alejo carpentier en la Habana.: La ciudad de las columnas." Villanova 1041-47.
- Townsend Lindsay. "The Image of Art in Carpentier's *Los pasos perdidos* y *El acoso*." *Romance Notes* XX: 3 (1980): 304-309.
- Trejo Fuentes, Ignacio "Las batallas en el desierto y la novela corta." *Diálogos*, 19: 6 (1984):35-52.
- Universidad de Murcia ed. *Estudios literarios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes*. Murcia: Sucesores de Nogués, 1974.
- Valcárcel, Eva. *Hispanoamérica en sus Textos*. La Coruña, Universidad de Coruña, 1993.

- Vargas Llosa, Mario. *Contra viento y marea*, Barcelona: Seix Barral, 1983.
- - -. "Carta de batalla por Tirant lo Blanc." Prólogo. *Tirant lo Blanc* by Joan Martorell. Madrid: Alianza, 1984.
- - -. "*Cien años de soledad*. Realidad total, Novela total." *Cien años de Soledad*. Por Gabriel García Márquez. Madrid: Alfaguara, 2007. XXV-LVIII.
- - -. *García Márquez: historia de un deicidio*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1971.
- - -. "La muerte de la novela." *Letras Libres* 1:3 (1999):14-16.
- - -. "¿Lo real maravilloso o artimañas literarias?" *Letras Libres* 2:13 (2000): 32-36.
- - -. "Un mundo sin novelas." *Letras Libres* 2:22 (2000): 38-44.
- Vásquez, Carmen. "La Habana: Exteriores e interiores en *El acoso* de Carpentier." *Historia, Espacio e Imaginario*. Ed. & introd. Jacqueline Covo. Villeneuve: Septentrión, 1997. 99-106.
- - -. "El reino de este mundo y la función de la historia en la concepción de lo real maravilloso americano." *Cuadernos Americanos* 28 (1991): 90-114.
- Vega, Lope de. *El arte nuevo de hacer comedias*. Madrid, 1609.
- Villanova, Antonio, ed. *Actas del X Congreso de la Asociación de Hispanistas*. Vol.1. 4 Vols. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992.
- Volek, Emil. "Análisis del sistema de estructuras musicales e interpretación de *El acoso* de Alejo Carpentier." *Giacoman* 387-438.
- Wakefield Steve. *Carpentier's Barroco Fiction: Returning Meduza' Gaze*, Woodbridger: Tamesis, 2004.
- Webb Barbara J. *Myth and History in Caribbean Fiction: Alejo Carpentier*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1992.

- Weber, Frances Wyers. "El acoso: Alejo Carpentier's War on Time." *PMLA* 78:4 (1963):440-48.
- Weing, S. *The German Novella: Two Centuries of Criticism*. Columbia: Camden House, 1994.
- Williams, Raymond L. *The Twentieth-Century Spanish American Novel*. Austin: University of Texas Press, 2003.
- ___. *The Modern Latin-American Novel*. New York: Northeastern University, 1988.
- York, R. A. *Time and Rhythm in the Twentieth-Century Novel*. London: Fairleigh Dickinson University Press, 1999.
- Zavala, Lauro. "Aproximaciones didácticas a la narrativa de Gabriel García Márquez." *Folios* 18 (2003): 3-10.
- - -. *Teoría de los cuentistas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

SOFÍA VILLARREAL

Email: sovilla1@wsc.edu; sofialebas@yahoo.com

EDUCATION **Ph.D.** in Spanish, Latin American Literature at Pennsylvania State University, 2009.

"Narración y subjetividad en la novela corta hispanoamericana: El acoso de Alejo Carpentier y Memoria de mis putas tristes de Gabriel García Márquez"

M.A., Latin American Literature, Caro and Cuervo Institute, Colombia, 1994

Thesis: "Formalización del significado textual en *Cuentos medievales de hoy*"

B.A. Spanish, Pedagogical National University, Colombia, 1988

RESEARCH INTERESTS

Major Fields: a. Latin American literature and literary theory
b. XIX-XXI century Latin American narrative

Areas of specialization: Latin American short novel XX-XXI century

Others areas of interest: Creating writing, ethic and literature, comparative literature, short story, gender studies, cultural studies, pop culture and films.

RESEARCH IN PROGRESS

The Sentimental Short Novel in Latin-America after the 1980's: An Approach to Cultural Studies.