

Prof. Maite Ramos Ortiz
ESPA 3201
Introducción a los géneros literarios II

JSL

EL ARQUERO INMÓVIL
NUEVAS POÉTICAS SOBRE EL CUENTO

Edición de Eduardo Becerra

Seminario Multidisciplinario
José Emilio González
SMJEG
Facultad de Humanidades
UPR-RP



PÁGINAS DE ESPUMA

Colección Voces / Ensayo 72
Madrid, 2006

SECRETO Y NARRACIÓN.
TESIS SOBRE LA NOUVELLE*
Ricardo Piglia

10/22/2010

1245701

Hay una cuestión en la que resulta útil detenerse para enfrentar los problemas de la relación entre el cuento y la *nouvelle*, la novela corta, ese género incierto que no termina de encontrar su definición y que, quizá leído en relación con el cuento, se abra a algún tipo de hipótesis sobre su especificidad. Me refiero a la distinción entre enigma, misterio y secreto, tres formas en las que habitualmente se codifica la información en el interior de los cuentos¹.

* Fragmento del seminario impartido por Ricardo Piglia en la Universidad Autónoma de Madrid del 25 al 29 de abril de 2005. La transcripción y edición de este texto han sido realizada por Virginia Rodríguez Cerdá, a quien el autor del texto y el editor de este libro le están profundamente agradecidos.

1. En «Tesis sobre el cuento» (*Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2000, páginas 102-111), Ricardo Piglia da cuenta de su ya clásica teoría de las dos historias que se dirimen en el interior de los cuentos: «El cuento es un relato que encierra un relato secreto. No se trata de un sentido oculto que depende de la interpretación: el enig-

MSR

Entonces, el enigma sería, como sabemos, incluso por etimología², la existencia de algún elemento —puede ser un texto, una situación...— que encierra un sentido que es necesario descifrar. Un ejemplo de enigma se encuentra, desde luego, en *La muerte y la brújula*: Lönnrot trata de comprender el sentido encriptado en esa serie de muertes que él relaciona con una secta que está siguiendo ciertas supersticiones judías; pero después, en la escena de lo que él considera que es el cuarto crimen, se encuentra con Scharlach, el asesino, y se da cuenta de que toda esa historia de la secta es una ficción que este ha construido para atraparlo. Esto es, lo que hace Borges en este texto es mostrar cómo alguien le construye a otro una ficción cuyo núcleo enigmático le sirve para capturarlo. Por eso, al avanzar en el desciframiento de ese enigma, en realidad lo que Lönnrot está realizando es su propio destino, que lo lleva a la muerte.

El misterio, en cambio, sería un elemento que no se comprende porque no tiene explicación, o que al menos no la tiene en la lógica dentro de la cual nosotros nos manejamos. Porque, yo diría, que levanten la mano

ma no es otra cosa que una historia que se cuenta de un modo enigmático. La estrategia del relato está puesta al servicio de esa narración cifrada. ¿Cómo contar una historia mientras se está contando otra? Esa pregunta sintetiza los problemas técnicos del cuento [...]. La versión moderna del cuento que viene de Chéjov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson, y del Joyce de *Dublineses*, abandona el final sorpresivo y la estructura cerrada; trabaja la tensión entre las dos historias sin resolverla nunca. La historia secreta se cuenta de un modo cada vez más elusivo. El cuento clásico a la Poe contaba una historia anunciando que había otra; el cuento moderno cuenta dos historias como si fueran una sola».

2. Enigma. Lat. *aenigma*. Tomado del gr. *áinigma*, -atos, 'frase equívoca u oscura', derivado de *ainíssomail*, 'dar a entender'.

todos los que creen en fantasmas... Digamos que la idea de que los muertos regresan es un misterio, un acontecimiento cuya explicación pertenece a un orden ajeno al habitual. Muchos relatos de Cortázar pertenecen a ese orden con toda claridad. ¿Qué explicación darle si no a la aparición de Celina en la milonga, en *Las puertas del cielo*? Tenemos aquí, en este relato, a un abogado —Hardoy, el narrador— que se siente atraído por el mundo de las clases populares, y este hombre tiene un amigo, Mauro, que está casado con una milonguera, como se dice en Buenos Aires, es decir, que sacó a una muchacha de la milonga y se la llevó a vivir con él; pero Celina, la muchacha, añoraba el baile, la mala vida, y por eso su historia cotidiana de amor no funcionaba muy bien. Y ella muere; en realidad, cuando empieza el relato la muchacha ha muerto, y el narrador, un poco para acompañar en el duelo a su amigo, que está deseperado, lo invita a que vayan a la milonga. Hasta aquí se trata de una historia realista, pero resulta que en medio del baile aparece el fantasma de la mujer, es decir, aparece un final fantástico inesperado, como una coda. Esta muchacha, esta prostituta, imaginaba el paraíso no bajo la especie de una biblioteca, como decía Borges, sino bajo la especie de una milonga, donde ella estuviera siempre bailando. Cortázar trabaja aquí una de las relaciones posibles entre la forma breve y lo fantástico, donde lo fantástico aparece ligado a la resolución de la forma breve, al final sorpresivo del cuento. Algo levemente distinto ocurre en *Casa tomada*, uno de sus primeros relatos. Aquí Cortázar cuenta la historia de una pareja de hermanos, que parecen personajes de Henry James, solteros, que viven juntos en un mundo muy cerrado, la casa que han heredado de sus ancestros, y que de pronto empiezan a sentir que ese espacio está siendo invadido, cada vez se recluyen en cuartos

más interiores, sienten ruidos, la situación se les hace inaguantable y por fin salen de la casa y tiran la llave en una alcantarilla. Esto, que inmediatamente fue interpretado como una alegoría de la sensación que tenían ciertos sectores sociales frente a la irrupción de las clases populares que había propiciado el peronismo, en verdad sitúa al texto dentro de la tradición de las historias de fantasmas. Cualquiera que haya leído los cuentos de Cortázar sabe que, en realidad, los que están avanzando sobre esa pareja son los fantasmas de los muertos familiares. Otra forma, entonces, de incorporar en la historia una motivación perteneciente a un orden inexplicable. La única explicación que podemos darle a este tipo de acontecimientos se resume en un pleonasma, en una tautología. Celina está muerta pero está viva; está muerta pero la vemos bailando —la ve el amante desesperado y la ve también Hardoy, el narrador, luego no se trata de una alucinación sino estrictamente de una aparición—. Los dos hermanos de *Casa tomada* viven solos pero están acompañados. Situaciones sin resolución posible; sencillamente, las aceptamos o no las aceptamos.

En cuanto al secreto, se trata también de un vacío de significación, es algo que se quiere saber y no se sabe, como el enigma y el misterio, pero en este caso es algo que alguien tiene y no dice. Es decir, el secreto es en verdad un sentido sustraído por alguien. Entonces, el texto gira en el vacío de eso que no está dicho; dentro de la serie a la que vengo refiriéndome, tiene la particularidad de remitirnos a algo que está guardado —y aquí otra vez es pertinente la etimología de la palabra *secreto*³—,

3. Secreto. Lat. *secretus*, 'separado, aislado, remoto', participio de *secernere*, 'separar, aislar', derivado de *cernere*, 'distinguir, cerner'.

por lo que genera inmediatamente una serie bien conocida, se asimila con el chisme, con las distintas versiones que circulan de una misma historia: quién sabe qué, quién no lo sabe...

Como decía, tal vez esta distinción entre qué cosa es un enigma, y qué un misterio y un secreto pueda servirnos para pensar en la particularidad de la *nouvelle* frente al cuento. Y para eso vamos a leer uno de los grandes textos que se han escrito en esta lengua, y también en cualquier otra, que se llama *Los adioses*, de Juan Carlos Onetti, un relato cuyo sentido se desplaza continuamente, una extraordinaria *nouvelle*, casi un ejemplo de lo que podemos entender por *nouvelle*, de la misma forma en que alguno de los relatos que hemos discutido podrían servirnos de ejemplo de qué entendemos por cuento, ¿no?

A propósito de estas cuestiones yo recordaba una intervención muy interesante de Hitchcock en las *Conversaciones con Truffaut*, un libro lindísimo que está lleno de pequeñas precisiones sobre qué es un relato, cómo se narra, cómo se construyen las intrigas... Hitchcock es un extraordinario narrador que está muy en *sincro* con Borges, ¿no?, así es como yo lo veo; él tiene una frase que podría ser de Borges: frente a la idea del relato como un trozo de vida —esta idea de la novela naturalista, la novela clásica, de que la literatura no hace otra cosa que recortar un fragmento de la realidad—, Hitchcock dice algo que Borges podría haber dicho: «Yo, en lugar de un trozo de vida —dice—, yo prefiero un trozo de torta», como diciendo, prefiero algo bien hecho, algo construido. Eso que Borges llamaba la tensión entre la causalidad real y la causalidad mágica, Hitchcock lo reproduce con esta metáfora. Los dos prefieren buscarle la lógica interna a la propia narración y no reproducir de una manera

mecánica la sucesión de los acontecimientos tal cual estamos acostumbrados a experimentarlos en la realidad. Entonces, en esa conversación con Truffaut, hay un momento en que Hitchcock establece la distinción entre suspenso y sorpresa, y dice: hay suspenso cuando el espectador sabe que detrás de la puerta que va a abrir la heroína hay un loco con un hacha; entonces yo —dice—, cuando narro, retraso el momento del encuentro entre la heroína y el asesino, y eso es suspenso. En cambio, hay sorpresa cuando ni el espectador ni la heroína saben, dice Hitchcock, y entonces si ella abre la puerta e irrumpe este hombre con el hacha, la sorpresa lo es al mismo tiempo para el personaje y para el espectador. Este ejemplo me sirve para hablar de una cuestión que como veremos es fundamental para la comprensión del funcionamiento de la *nouvelle*: enigma, secreto, misterio, suspenso y sorpresa son formas de conocimiento que condicionan el desarrollo de las historias, quién sabe qué, qué es lo que cada uno de ellos va sabiendo. A veces el narrador sabe lo que sabe el lector, pero no lo que saben los personajes, a veces un personaje sabe algo que otro no sabe, y sobre esto se construyen las redes y relaciones que conforman las intrigas. En el caso de *Los adioses*, el esclarecimiento de estas cuestiones ha sido central en el debate crítico sobre el texto: no solamente qué es lo que saben los personajes sobre esa extraña intriga que sucede en la historia, sino también hasta dónde Onetti tenía el secreto y quería o no decirlo. Hay todo un debate, al que el propio Onetti ha colaborado, sobre si en este relato hay algo que todavía no se termina de descifrar. Entonces, tendríamos que agregar aquí otra figura más que sería la figura del «autor», entre comillas, ¿no?, tendríamos al autor, al narrador, a los personajes y al lector como la pequeña comunidad en el

interior de la cual se desarrolla un relato, ¿no es cierto? Y aquí debemos siempre recordar aquello que decía Roland Barthes: «El que narra no es el que escribe, y el que escribe no es el que es». Esto quiere decir, el que narra la historia no debe ser identificado con el que escribe la historia, hay una delegación hacia el que narra la historia, y tampoco el que escribe la historia debe ser confundido con la persona real.

Antes de entrar a discutir el propio relato de Onetti —qué es lo que pasa en esa historia tan turbia, tan hermética—, sería bueno recordar que uno de los movimientos de renovación más importantes de la narración que comienzan a finales del siglo XIX tiene que ver con la conciencia de este tipo de cuestiones, y muy especialmente con alguien que fue el primero que escribió sobre estos problemas, Henry James. En *The art of fiction*, 'El arte de la ficción', donde están reunidos los prólogos de Henry James a sus novelas, aparecen muy buenas observaciones sobre todos estos problemas de cuál es el punto de vista en una historia y cuáles son las maneras de acercarse al conocimiento. Digo esto porque me parece que cuando analizamos el gran proceso de renovación de la novela del siglo XIX, esa ruptura con la tradición de la novela clásica que principalmente se manifiesta en una crisis del narrador omnisciente, pensamos en Joyce, en Proust, en Kafka, pero nos olvidamos de una operación de renovación de la novela, paralela y menos visible, que también tiene que ver con hacerse cargo de la noción de lo que yo llamaría un narrador débil, no el que está absolutamente firme en el modo en que los hechos han sucedido, sino un narrador que vacila, que no sabe, que narra un acontecimiento que no termina de entender, y que va construyendo un universo narrativo que él mismo, en cierto sentido, también

trata de descifrar. Estoy pensando en textos que, a primera vista, no parecen asociados a los grandes momentos de renovación, textos como *La figura en el tapiz* o *Los papeles de Aspern*, de Henry James, o también en *El corazón de las tinieblas*, de Conrad, o *El gran Gatsby*, de Fitzgerald. Textos donde vemos a un narrador que trata de entender, que está enfrentado con un secreto, es decir, con algo que se trata de alcanzar, de llegar hasta ahí para ver si se puede descifrar verdaderamente el sentido de la historia. En *El gran Gatsby*, en *El corazón de las tinieblas*, ese secreto está encarnado en un personaje. Kurtz, ese tipo despótico que está en el África y que es una especie de concentración del conquistador inglés, del comerciante inglés que ha llegado hasta allí para traficar con marfil pero que luego se ha convertido en un demonio absolutamente excesivo y autoritario, y del cual llegan versiones que no se termina de saber si son ciertas; y el narrador de Conrad, Marlowe, en su viaje por el río se va acercando a esa historia, se va acercando a la figura de Kurtz, al dueño del secreto. Como sabemos, en el final de la novela de Conrad, en verdad lo único que le dice Kurtz a Marlowe cuando por fin lo encuentra es esa frase extraordinaria que no desvela nada: «El horror, el horror». ¿Qué es lo que le pasó a este hombre culto, especie de filósofo kantiano, que se fue a África y terminó convertido en un déspota esclavista? ¿Cuál es el secreto que lo llevó a esto? La novela no lo aclara. La novela corta, la *nouvelle*, y eso es *El corazón de las tinieblas*, nunca descifra por completo los enigmas que plantea. Una historia simétrica a esta, y sin duda Fitzgerald tenía muy clara esta relación, es *El gran Gatsby*, donde también Nick, el narrador, intenta descifrar el enigma que está detrás de Gatsby, esa figura magnífica de pasado ignoto que se

ha convertido en una especie de nuevo rico que trata de seducir a la muchacha que amó en la juventud, y cuya vida entera es un secreto.

Pero podríamos poner ejemplos parecidos en la literatura de América Latina. Un caso claro de este tipo de narrador débil está en Borges. Si bien en Borges el saber y la erudición están siempre en juego, el narrador nunca sabe, no se sitúa en esa posición un poco imperial de ciertos narradores, por ejemplo los de Fuentes, o los de García Márquez mismo, donde uno ve que el narrador se impone, que impone el orden del mundo y define los valores, siempre del lado donde las cosas deben aclararse de este modo o del otro. El narrador de Borges es un narrador mucho más incierto. Fijémonos en *El Sur*. En el momento en el que Dahlmann sube la escalera donde va a sufrir el accidente y siente un roce en la frente, el narrador dice: «¿Un murciélago, un pájaro?». Es decir, el narrador se coloca en una posición de incertidumbre y trata de avanzar en la historia a ver si puede descifrar lo que está pasando. En el territorio de la *nouvelle*, desde luego, el narrador de *Los adioses* está construido de esa manera. Es un narrador que no sabe lo que pasó, que narra a partir de intentar descifrar lo que pasó. Otro ejemplo extraordinario se encuentra en *Pedro Páramo*. De nuevo la misma lógica: el narrador intenta descifrar ese secreto que se encierra en la figura de Pedro Páramo, un personaje también este a la vez despótico y enigmático. Y lo mismo podríamos decir de *La invención de Morel*, esa magnífica *nouvelle* de Bioy Casares que nos enfrenta con la extraña figura de Morel, creador de esa máquina para construir realidades. Otro ejemplo, otra *nouvelle* notable escrita en lengua castellana, es *El perseguidor*, de Cortázar, donde se repite la misma estructura. Ahí el secreto es

el secreto del artista, ahí el que narra a quien trata de entender es a este artista que vive en un mundo excesivo, extremo, ligado a la droga. Él debe de tener el secreto, él debe de tener el secreto de lo que es el arte, ¿no es cierto?

Podríamos entonces hacer una lista de textos que están estructurados de esta manera. Todos tienen además una característica que es importante remarcar, y es que el narrador cuenta una historia que no es la de él, se interesa por una historia que le es ajena: Marlowe se interesa por la historia de Kurtz, y lo mismo pasa con Nick y Gatsby, con Bruno y Johnny en el texto de Cortázar. Y, desde luego, lo mismo sucede con el narrador de *Los adioses*, que está contando una historia que no es la de él, está tratando de entender la historia de ese basketbolista enfermo y las muchachas que se cruzan en su vida, también él se conecta con una historia que no es la propia y trata de entender. Así que la primera cuestión interesante sería ver cómo el narrador de este tipo de relatos se conecta con la historia, qué tipo de motivación es la que explica el hecho de que en determinados momentos el narrador se conecte y quede capturado por una historia que no es la suya. Por ejemplo, en el caso de Gatsby es la vecindad, ¿no?: «Siempre había luz en la casa de mi vecino»; en *Pedro Páramo*, en cambio, se trata de una rara relación familiar que aúna conexión y lejanía: «Vengo a buscar a mi padre, un tal Pedro Páramo».

Henry James ideó una muy buena metáfora para esta idea del narrador que se acerca a una historia que ya está ahí: dice Henry James que el relato es lo que él llama «the house of fiction», 'la casa de la ficción', y el narrador pasa por delante de esa casa que tiene las ventanas iluminadas y ve una escena, ve a

un hombre y a una mujer que se besan, o ve a dos mujeres que se besan, y trata de entender qué pasa ahí contando apenas con esa percepción parcial a partir de la cual empieza a investigar, a averiguar, trata de entrar en la casa, aunque no siempre lo consigue. El mecanismo narrativo que describe esta metáfora ha producido grandes textos, ha dado lugar a un tipo de renovación de la narración que no tiene la visibilidad del *Ulysses* de Joyce o de *En busca del tiempo perdido*, de Proust, pero que alienta textos muy elegantes, escritos con mucha concisión y que han terminado por constituir una especie de canon menor, diría yo, integrado por estas pequeñas *nouvelles* que tienen, sin embargo, una densidad mucho mayor que su propia dimensión física. En un sentido, podríamos decir que James ha hecho algo que también muchos otros escritores son capaces de hacer, no todos, Borges es uno de ellos, Nabokov es otro, también, escritores que convierten lo que son problemas de la narración en anécdota. Toman lo que es un problema, por ejemplo, qué es lo que sabe el narrador, y convierten eso en una historia determinada. Hay muchas novelas cortas de James que están trabajadas de esta manera.

En relación con esta especie peculiar de espacio narrativo, hay una pequeña anécdota que se cuenta de Onetti que a mí siempre me pareció muy reveladora de la escritura de *Los adioses*. En los años cincuenta, Emir Rodríguez Monegal, un crítico uruguayo que seguramente ustedes conocen, que se dedicó durante mucho tiempo a difundir la literatura de América Latina, uno de los grandes propulsores del *boom*, podría decirse, que hizo una revista muy controvertida en París, *Mundo Nuevo...*, en fin, amigo de Borges desde siempre, o conocido de Borges desde siempre, está comiendo con Borges y con Onetti en un restau-

rante de Buenos Aires, un restaurante alemán al que iban siempre y, entonces, cuenta Monegal en el prólogo a las *Obras completas* de Onetti que publicó Aguilar aquí en Madrid en los años setenta, cuenta que estaban hablando de Henry James, Borges y Monegal, y Onetti los escuchaba callado y, al final, Onetti dice: «Pero ¿ustedes qué le ven al coso ese, Henry James?». ¿No? ¿Qué le ven al coso ese, Henry James? Entonces, mi idea es que salió de ahí y se fue a escribir *Los adioses*, como diciendo, bueno, si ustedes hablan tanto de Henry James, yo voy a escribir mi aportación al espacio Henry James, ¿no? Porque desde luego *Los adioses* es un texto muy cercano a las formas de las *nouvelles* de Henry James. Y, además, el propio Onetti se ocupó de darnos esa pista, porque en el epílogo que está hoy ya en todas las ediciones de *Los adioses* Onetti crea una nueva tensión interna al relato, casi como si formara parte de la historia, y dice, aludiendo a las conclusiones del crítico alemán Herr Wolfgang Luchting: «Sigue faltando otra media vuelta de tuerca, en apariencia fácil pero riesgosa, y que no me corresponde hacerla girar». Lo que es, claro, una cita directa de la gran *nouvelle* de Henry James *Otra vuelta de tuerca*.

A menudo podríamos también entender al género policial como un modo de entrar en este proceso de renovación. Porque en los textos iniciales del género es como si el detective fuera un delegado del narrador. Por ejemplo, el amigo de Dupin en Poe o el Watson de Sherlock Holmes: el detective va, investiga y le cuenta al narrador. Es como si ese narrador que en algunas novelas va directamente a enterarse de la historia, en el género policial se hubiera desdoblado entre el narrador que narra y el detective que va, investiga y vuelve para contar. Esta estructura está también muy

presente en *Los adioses*; como sabemos, Onetti era un gran lector del género policial, y aquí lo que tenemos es un narrador, el almacenero, que está detrás del mostrador pero que tiene una serie de delegados, el enfermero, la gente del pueblo..., que le van contando versiones, fragmentos de la historia del ex basketbolista enfermo. Este narrador, entonces, está enfrentado con una suerte de escenas de circulación, diría yo. Está el ex basketbolista, y luego esas dos mujeres que lo visitan, una mujer joven, que inmediatamente identificamos como la amante, y una mujer mayor que se supone que es la esposa, y todo el pueblo está intrigado con este hombre que recibe la visita de estas dos mujeres mientras está convaleciente de una tuberculosis; al mismo tiempo, y esto es muy importante, hay unas cartas que circulan también, que nosotros no leemos pero cuya circulación el narrador, en un determinado momento, interrumpe, y se queda con dos de ellas, ¿no es cierto? Si nosotros pudiéramos leerlas, si hubiéramos podido leer alguna de esas cartas, sin duda habríamos entendido mejor esta historia. Pero no sabemos de qué trata esa correspondencia, como tampoco sabemos qué es lo que sucede entre el hombre, la mujer y la muchacha. Avanzamos en la historia a partir de las conjeturas del narrador, hasta que al final se plantea la hipótesis de que la muchacha, en realidad, es la hija. Pero, entonces, ¿qué estaba pasando ahí con esa muchacha...? Quiero decir que ella, en lugar de revelar el secreto, remite al secreto. Porque ¿cuál es el secreto de esa historia? Si ustedes leyeron la *nouvelle* últimamente, verán que el punto oscuro de la historia está localizado en lo que en el relato se llama la casa de las portuguesas. Hay una casa que fue la casa de cuatro hermanas portuguesas que murieron, una de ellas murió virgen, y ahí empieza a

circular esa historia que en un cuento llamaríamos la historia secreta, pero que en una *nouvelle* tiene otra función. Este hombre alquila esa casa, se instala en esa casa y ahí se mata. Así que por de pronto podemos decir que, como en muchas otras historias, el secreto aquí está localizado en un lugar: si pudiéramos entrar en esa casa, saber lo que pasó en esa casa, habríamos comprendido el funcionamiento de la historia. A veces, en los relatos, resulta útil hacer el mapa, espacializar la historia cuando uno la lee, porque el secreto debe estar siempre en algún lugar, que puede ser alguien que lo tiene o un lugar donde se lo esconde.

Otra cuestión importante es la función narrativa que tiene el secreto, ese nudo que une personajes distintos y tramas que coexisten en un mismo texto sin que se explique esa conexión. Es decir, el secreto sería un lugar vacío que permite unir tramas narrativas diversas y personajes distintos que conviven en un espacio atados por ese nudo que no se explica. Porque si se explica, hay que escribir una novela. Es decir, que si uno trata de explicar por qué esas mujeres vienen al pueblo, y por qué se conectan con este individuo, y si empezamos a contar al mismo tiempo todas esas tramas, qué pasó en la casa de las portuguesas, a desvelar ese secreto que los une, no podemos escribir un relato que tenga la densidad, la concentración y la duración que tiene *Los adioses*. Es decir, que el secreto funciona como un mecanismo de construcción de la trama porque permite unir sobre un punto ciego una red de pequeñas historias que se articulan, de una manera inexplicable, pero se articulan. De ahí esa sensación de ambigüedad, de indecisión, de las múltiples significaciones que tiene una historia, porque inmediatamente nosotros empezamos a incorporar razones para hacer circular esa historia con un orden

que, en realidad, el relato mismo ni nos desvela ni nos descubre. Este sería el primer punto a partir del cual yo empezaría a entender el funcionamiento de la *nouvelle* como forma: recurre al secreto para poder concentrar historias múltiples, es un cuento contado muchas veces. La *nouvelle*, entonces, como hipercuento, especie de versión condensada de cuentos múltiples que se van anudando en una historia que, sin embargo, no se disgrega porque se anuda en un punto oscuro.

Me gusta la idea de que, en realidad, la *nouvelle* es una forma posterior al cuento y anterior a la novela, que es algo que aparece en todos los manuales de literatura, es decir, que es un paso de la oralidad a la lectura, de escuchar un relato a poder leerlo, porque supone una distancia que ya no es la distancia de la memoria del narrador oral; la *nouvelle* escapa ya a ese registro, aparece ligada a la invención de la imprenta, necesita al lector que pueda releer, ¿no es cierto? Entonces, en una eventual historia de las formas narrativas, habría que poner a la *nouvelle* como un género incierto, de articulación entre los campos bien distintos del cuento y la novela.

También en esta dirección apunta el hecho de que la *nouvelle* mantiene el marco, lo que llamamos el marco en el sentido clásico del relato oral: alguien está en un bar, viene otra persona y le cuenta una historia. El marco es el momento en el que esa historia circula. En la *nouvelle*, el marco existe pero se ha internalizado, está dentro de la historia, no es, digamos, aquello que está antes de que el relato propiamente dicho empiece, sino que está incorporado como un elemento interno a la historia. Si ustedes piensan en *Los adioses*, verán que el marco es la conversación del narrador, del almacenero, con el enfermero, y que el secre-

to es del orden del marco, para decirlo así, el secreto está entre los que narran la historia, ellos son los que no entienden y se esfuerzan en capturar el sentido.

No pretendo aventurar una interpretación de *Los adioses*. Eso no es lo que me interesa. Lo que quiero es encontrar los índices que me permitan reconstruir esa historia que no ha sido narrada. En la *nouvelle*, es el lector quien tiene que narrar. Así que voy a decirles rápidamente cuál es mi relato de esta historia, que es un relato de fantasmas, yo creo que es un relato de fantasmas y que en realidad este hombre está allí porque busca el fantasma de la mujer que ha muerto, a la cual ha amado, y se encierra en la casa de las portuguesas para estar con el fantasma de esa mujer a la que él amó en el pasado. Esto en el texto está dicho muchas veces. Las otras dos mujeres tratan de sacarlo de allí porque él está capturado por esa relación con un fantasma, que es la relación con la muerte, podríamos nosotros decir. Él se quiere ir de ese lado, quiere volver a ese mundo que aparece asociado con la tradición de Henry James de relatos de fantasmas, con la tradición contemporánea en Buenos Aires, donde Cortázar está escribiendo relatos de fantasmas —antes hablamos de *Las puertas del cielo*— y también José Bianco —pienso en *Sombras suele vestir*, donde alguien se enamora de un fantasma—.

Pero ¿dónde están en *Los adioses* esos índices de que les acabo de hablar? Hay un momento en el que el narrador saca dos cartas de circulación y las lee, pero lo hace fuera de tiempo, es decir, las lee cuando es necesario para que la historia se cierre. No las lee cuando las recupera sino mucho después. Dice: «Una, la primera, no tenía importancia, hablaba de amor, del amor, de la separación, del sentido adivinado o impuesto a frases o a actos pasados, hablaba de intui-

ciones y descubrimientos, de sorpresas, de esperas largamente mantenidas». Yo llamaría a eso la primera historia. La primera historia es lo que vemos, separaciones, encuentros, el sentido adivinado, esa circulación de mujeres y de cartas. «La segunda era distinta, el párrafo que cuenta decía...», y esta es una carta que la mujer, la esposa, le escribe al héroe, dice: «Y qué puedo hacer yo, menos ahora que nunca, considerando que al fin y al cabo ella es tu sangre y quiere gastarse generosa su dinero para devolverte la salud». Aquí se ve que la hija, que la muchacha joven es la hija, y que la muchacha ha usado el dinero que tiene para que él pueda alquilar la casa de las portuguesas. Pero, fíjense: «No me animaría a decir que es una intrusa —la muchacha—, porque bien mirado soy yo la que se interpone entre ustedes, y no puedo creer que vos digas de corazón que tu hija es la intrusa siendo que yo poco te he dado y he sido más bien un estorbo». Para mí, el «entre ustedes» supone una tercera mujer. Ni la hija ni ella son la intrusa en la relación del héroe con otra mujer. Entonces, ahí encontraríamos un detalle en el texto para imaginar la construcción de una historia que nunca podríamos verificar como una historia real sino como esa especie de sucesión por la cual cuando uno narra una historia siempre el otro contesta con otra historia, ¿no?

Hay otra serie de indicios que podríamos tratar de convertir en argumentos para terminar de construir esta historia. El momento, por ejemplo, en el que él se pasea por un basural, que parece no tener ninguna función, pero, fíjense, el lugar es visible desde la casa, como si él quisiera que alguien lo viera desde allí. Si uno lee este relato en conexión con *Otra vuelta de tuerca*, con ese relato clásico de fantasmas que es el texto de Henry James, quizá pueda llegar hasta la

puerta de la casa y, por la ventana, ver la sombra un poco alucinatoria de esa mujer amada.

Retomando la diferencia entre el cuento y la *nouvelle*, digamos que esa diferencia tendría que ver con el lugar del final, porque el final, en el caso de la *nouvelle*, no coincide, como en el cuento, con el final mismo de la historia, sino que está puesto en otro lado. *Los adioses* tiene, como hemos visto, un final desplazado, ligado al hecho de la existencia o no de la aparición de esta mujer a la que el héroe amó. Por eso creo que una de las características centrales de este género es su ambigüedad extrema: nunca terminamos de estar seguros de si la historia que pensamos que se ha contado es la que verdaderamente se ha contado.

Como habéis visto, lo que intento hacer con los textos es pensar problemas de construcción, leer como lee un escritor. Busco soluciones para los textos, que no es lo que la crítica literaria habitualmente hace con ellos, los interrogo casi como si no estuvieran terminados, proponiendo otros finales, proponiendo historias que parece que están ahí pero no sabemos si verdaderamente están ahí. En el caso de *Los adioses*, al leerlo como un relato de fantasmas, al ponerlo en ese género, yo no digo que el sentido se aclare, pero por lo menos el orden de la narración sí que se aclara; es decir, es distinto escribir un relato de fantasmas que escribir un relato de aventuras o una novela policial; son distintos sistemas de funcionamiento los que actúan en unas y otras narraciones. Entonces, cuando lo ponemos como relato de fantasmas, entendemos un poco, incluso, el uso extraño de la casa de las portuguesas, con esa muerte que ha quedado fija ahí, la casa como detenida en el pasado, casi como una casa de relato gótico, un inserto extraño que tiene las características de los castillos de Poe. Así que es siem-

pre muy importante cómo se encuadra la historia que estamos leyendo. Algo que es habitual en el uso cotidiano de la narración: «Querría contarles algo terrible que me pasó», dice uno. Es decir, uno siempre prepara al otro para un tipo particular de relato: «Vos no sabés lo divertido que me pasó el otro día en el ómnibus»; crea un pequeño marco anticipatorio. Y en este sentido, también, *Los adioses* es un texto raro porque no sabemos qué esperar de esa historia, y cuando no sabemos qué esperar de una historia nos cuesta entenderla.

Seminario Multidisciplinario
José E. Lio González
SMJEG
Facultad de Humanidades
UFRP