

Una selva tan infinita

La novela corta en México (1891-2014)



EL
ESTUDIO

Una selva tan infinita

La novela corta en México (1891-2014)



COORDINACIÓN
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE

EDICIÓN
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE, GABRIEL M. ENRÍQUEZ HERNÁNDEZ,
ESTHER MARTÍNEZ LUNA Y RAQUEL VELASCO

ÍNDICE ONOMÁSTICO
SALVADOR TOVAR MENDOZA

APOYO ACADÉMICO
MILENKA FLORES, AMÉRICO LUNA Y GUADALUPE MARTÍNEZ GIL



f.l.m.
fundación para las
letras mexicanas

Textos de Difusión Cultural
Serie El Estudio
Universidad Nacional Autónoma de México
Coordinación de Difusión Cultural
Dirección de Literatura
Fundación para las Letras Mexicanas
México, 2014

Diseño de portada: Gabriela Monticelli

Ilustración: DR © Alejandro Benassini
(detalle de la instalación Inside Silence, 2010).

Primera edición: Diciembre de 2014

DR © De la compilación: Gustavo Jiménez Aguirre y los editores.

DR © De los artículos: cada uno de los autores compilados.

DR © Universidad Nacional Autónoma de México
Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria,
04510, México, D.F.

DR © Fundación para las Letras Mexicanas
Liverpool 16, colonia Juárez,
06600, México, D.F.

ISBN: 978-607-02-6185-5
ISBN de la serie: 968-36-3758-2

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales

Impreso y hecho en México

IV. LECTURAS TRANSVERSALES

IGNACIO PADILLA Y JORGE VOLPI: LA ARQUITECTÓNICA DEL MAL Y LA CONEXIÓN ELIZONDO

JUAN TOMÁS MARTÍNEZ GUTIÉRREZ
Universidad Nacional Autónoma de México

Ningún monstruo niega sus sombras.
IGNACIO PADILLA. “Manifiesto del crack”

DOS NOVELAS CORTAS DE IGNACIO PADILLA
Y JORGE VOLPI ANTES DEL CRACK

Bajo el acertado título *Tres bosquejos del mal* se publicó en 1994 el volumen colectivo que reúne, en el orden de compilación, *Las plegarias del cuerpo*, de Eloy Urroz (1967), *Imposibilidad de los cuervos*, de Ignacio Padilla (1968) y *Días de ira*, de Jorge Volpi (1968), obras escritas por tres de los autores que, sólo dos años más tarde, integrarán el grupo literario del *crack*.¹ Quizá en un

¹ Jorge Volpi sostiene que la idea de integrar un volumen colectivo fue de Eloy Urroz. Este último trabajaba en una historia que podría llegar a ser una novela. Uno de los capítulos tenía, desde su perspectiva, suficiente unidad como para publicarse por separado. Volpi, por su parte, exploraba con algunas formas y recursos narrativos, y escribía una historia de trama incierta, ejercicio que deriva en *Días de ira*. Decidieron pedirle a Ignacio Padilla que escribiera algo cuyo hilo conductor fuera el mal, el elemento que Urroz y Volpi habían encontrado como punto en común en sus respectivas narraciones. Así surgió *Imposibilidad de los cuervos*. Cuando presentaron el manuscrito a Jaime Labastida, Director General de Siglo XXI, éste aceptó publicarlo y propuso el título *Tres bosquejos del mal* (Regalado “Novela”). Una hipótesis es que, al estar en ciernes el texto de Volpi, por un lado, y al crearse ex profeso la narración de Padilla, estos dos buscaron deliberadamente una anécdota acorde con el proyecto colectivo que, dada su idea de conjunto, constituye asimismo una invitación a la brevedad de la forma. Con posterioridad, *Las plegarias del cuerpo* aparece, con algunas modificaciones y conservando el mismo título, como capítulo en *Las rémoras* (México: Nueva Imagen, 1996), una de las cinco novelas que se presentaron acompañadas con el manifiesto del *crack* en 1996. Las otras fueron, como es sabido, *El temperamento melancólico* (México: Nueva Imagen, 1996), de Jorge Volpi, *Si volviessen sus majestades* (México: Nueva Imagen, 1996), de Ignacio Padilla, *La conspiración idiota* (México: Alfaguara, 2003; inédita entonces), de Ricardo Chávez Castañeda (1961) y *Memoria de los días* (México: Joaquín Mortiz, 1995), de Pedro Ángel Palou (1966).

intento por evitar la controversia en torno a su filiación genérica, en la cuarta de forros se describe como un conjunto de “narraciones breves”, unidas por el tema de la malignidad, por el empleo de un “lenguaje cuidado” y un “pleno dominio estructural”. A diferencia de su primer trabajo grupal, *Variaciones sobre un tema de Faulkner*,² Premio Nacional de Cuento San Luis Potosí (1999), en esta ocasión los autores buscan una voz personal para construir un universo particular. Como resultado, *Tres bosquejos del mal* presenta tres obras de muy distinta factura, cada una de las cuales bordea los difusos contornos del objeto aludido, y propone una manera particular de colocar al lector frente al universo de ficción.

El principal argumento para omitir en el presente ensayo una de las obras que integran el tríptico, tiene que ver con el lugar que ocupa *Las plegarias del cuerpo* dentro de la producción de Eloy Urroz que deriva, al mismo tiempo, en un problema de forma narrativa. Al ser una narración que forma parte de un proyecto más amplio —es un capítulo dentro de *Las rémoras*— es dentro de ese contexto que muestra todas sus posibilidades como propuesta estética. Se puede leer como un texto aparte pero la voz fantasmagórica y la difuminación del narrador se revelan como un efecto y defecto de la separación de su conjunto. En *Las rémoras*, el narrador adquiere la profundidad necesaria del personaje de novela y la trama se inscribe en una complejidad mayor en la que las digresiones y la diversidad de acontecimientos son necesarias y los espacios adquieren un sentido y un ritmo mucho más preciso.

Por otra parte, existe una mayor afinidad temática entre *Imposibilidad de los cuervos* y *Días de ira*, obras que, por lo demás, han conseguido su lugar como piezas independientes en

² La versión de *Variaciones sobre un tema de Faulkner* y del “Manifiesto del crack” consultadas para este trabajo son las que aparecen en Chávez Castañeda, et al. *Crack. Instrucciones de uso*. México: Mondadori, 2004.

la producción de Padilla y Volpi.³ Dicha proximidad no sólo es temática, también se relaciona con una fuente en común: la obra de Salvador Elizondo y, específicamente, con *El hipogeo secreto*. Lo anterior nos ofrece otro ángulo de análisis en este trabajo. Elizondo es reconocido por ambos escritores como una figura fundamental en su escritura: su propuesta se aleja de las vertientes folcloristas —el falso ruralismo y el realismo mágico vuelto fórmula narrativa—, y erige una estética en torno al mal y a la transgresión; además, su poética descansa en la complejidad técnica por medio de la cual busca reflexionar sobre la voz que narra y la dificultad de aprehender el objeto narrado.⁴ Si lo anterior no bastara, cabría señalar que la crítica y los autores asignan a estas obras de las que ahora nos ocupamos un papel determinante en sus producciones. Para Ignacio Padilla, con *Imposibilidad de los cuervos* encontró un camino para abandonar las geografías reconocibles y, agregaríamos por nuestra cuenta, en ella se encuentra el germen de lo que será una de sus temáticas más recurrentes: las teorías conspiratorias y el trasfondo histórico-político de algunas de sus narraciones. Para Jorge Volpi, *Días de ira* es una novela completa, incluso ha llegado a considerarla entre lo mejor que ha escrito; la juzga como una obra dotada de unidad y profundidad pese a su extensión (Regalado “Novela”). Asimismo, desde nues-

³ *Tres bosquejos del mal* fue reeditado en Barcelona en el año 2000, por Muchnik. Más tarde, en el 2011, el texto de Volpi apareció en el volumen *Días de ira. Tres narraciones en tierra de nadie*, junto con *A pesar del oscuro silencio* y *El juego del apocalipsis*, en una coedición de Colofón y Páginas de Espuma. Valdría señalar dos datos de esta edición: el primero y más relevante es que Jorge Volpi ha ido construyendo un corpus en torno a la novela corta. Su “Elogio de la media distancia” que hace las veces de prólogo, es una muestra de su interés por este género. Asimismo, es significativo que el volumen se anuncie en la primera de forros como “cuentos”, rótulo con que el autor se ha mostrado en desacuerdo.

⁴ La relación con Elizondo fue sugerida por las entrevistas que Tomás Regalado realiza, por separado, a Padilla y a Volpi. En el primer caso, pregunta por sus fuentes a Padilla en *Imposibilidad de los cuervos*. En la respuesta de Padilla sobresalen tres autores: José Emilio Pacheco, Julien Gracq y Salvador Elizondo, en sus palabras, “nuestro autor más gótico”. En la entrevista a Volpi, Regalado pregunta si en *Días de ira* existe un homenaje deliberado a *Farabuf*, como el epígrafe permite suponer; Volpi evitó dar una respuesta directa.

tra perspectiva, puede ser vista como una de sus más logradas exploraciones en el terreno de la novela breve, en la que había incursionado con *A pesar del oscuro silencio* (1989), su primera novela, y que luego revisitará con *El juego del Apocalipsis* (1999), ejemplos de lo que Volpi ha descrito como “la media distancia” o la “Tierra de nadie”, género en apariencia menor pero que ha sido frecuentado con gran éxito por novelistas de largo aliento (“Elogio” 11).⁵

Cabría advertir que, debido a la complejidad de las novelas, se ha optado por abordar sólo algunos aspectos que proporcionen una idea de sus particularidades en tanto propuestas literarias. En primer lugar, se analiza el papel central del narrador en primera persona. En ambas se acentúa la poca confiabilidad de la voz narrativa y se aprovechan sus lagunas y limitación para construir fábulas en donde la pregunta sobre la veracidad de lo narrado se despliega de forma paralela a las preguntas sobre quién, desde dónde y con qué finalidad narra; y cómo el narrador (o narradores) en primera persona aparecen figurados en las narraciones de terceros. Se analiza también lo que aquí se denomina una “arquitectónica del mal”, esto es, el papel determinante que adquiere la alusión a la arquitectura, en el caso de *Imposibilidad de los cuervos*; y a lo que hemos denominado una “arquitectónica” como metáfora de la composición de la novela en *Días de ira*. En ambos casos se trata de construcciones que manifiestan una voluntad de aniquilamiento e incluyen una *visión* abarcadora que sujeta a los personajes a su voluntad. El problema de la *obra* como construcción y el del sujeto como instrumento, voluntario

⁵ Tomás Regalado subrayaba en el 2011 el hecho de que, pese a la producción tan amplia de Ignacio Padilla, existen muy pocos trabajos críticos sobre su obra (“Novela”). Otro tanto podríamos decir sobre Jorge Volpi. Además, si los trabajos críticos son escasos, incluso sobre sus obras más reconocidas, sobre *Imposibilidad de los cuervos* y *Días de ira* son prácticamente nulos. Abundan las reseñas y comentarios que se repiten en blogs y sitios de internet, pero no hay mucho más. Pareciera que la gran acogida mediática del denominado “grupo del crack” ha impedido el acercamiento a obras en concreto. Este acercamiento espera ser una mínima aportación al necesario trabajo de análisis.

o involuntario, se abordan en ambas novelas, si bien por caminos muy diferentes. Asimismo, se esbozan algunos vínculos con uno de los hipotextos más importantes. *El hipogeo secreto*, de Salvador Elizondo, para revisar cómo los narradores actualizan una serie de tópicos e imaginarios al llevarlos a un espacio propio. Por último, la revisión de los aspectos señalados nos llevará a apuntar algunas hipótesis acerca de la manera en que cada obra propone una solución compositiva en el territorio de la novela corta.

IMPOSIBILIDAD DE LOS CUERVOS. NAUFRAGAR EN LA ETERNA INCERTIDUMBRE

El título de la novela alude a una frase de Franz Kafka: “Los cuervos afirman que un solo cuervo podría destruir los cielos. Indudablemente, es así, pero el hecho no prueba nada contra los cielos, porque los cielos no significan otra cosa que la imposibilidad de los cuervos”.⁶ Un elemento central se prefigura en el título: la paradoja y la empresa descomunal, viable pero postergada, del aniquilamiento. *Imposibilidad de los cuervos* es la historia de una milenaria hermandad secreta integrada por constructores, una organización que recibe el encargo de preparar la venida del Redentor. Tarelli narra su encuentro con un antiguo compañero de la universidad, Zacarías Khune —o con la sombra de Zacarías Khune—, quien le refiere cómo han sido los últimos años de su vida, y la forma en que los destinos de ambos están unidos. En medio de la nada, con un continente inmerso en la guerra, en un transatlántico a la deriva y a merced de los submarinos de una potencia beligerante, Khune le cuenta a Tarelli la historia de la congregación y su proyecto de destrucción. Asimismo, le revela

⁶ La frase se extrae de *Reflexiones sobre el pecado, el dolor, la esperanza y el verdadero camino*, y es uno de los dos epígrafes que preceden a la narración. El otro dice: “En el enorme infierno sólo cabe una criatura: el dios que lo inventó”. Una frase tomada de *El libro del cielo y del infierno*, de Jorge Luis Borges y Bioy Casares, cuyo autor es referido únicamente con las iniciales “L. de C.”.

que ambos son piezas fundamentales para que el plan se lleve a cabo. Años después de ese encuentro, Tarelli escribe para recordar, para reconstruir aquellos momentos y dotarlos de sentido, y sobre todo, escribe para escudriñar el futuro que le aguarda a él y a la humanidad.

LA DESIGUAL CONTIENDA CON LOS RECUERDOS

En los primeros apartados de la novela unos cuantos hechos concretos se abren paso con grandes dificultades, entre una serie de imprecisiones e indeterminaciones. En las líneas iniciales se lee: “Una sola vez volví a toparme con Zacarías Khune, de eso han pasado varios años, pero aún lo recuerdo tan maltrecho que con trabajos pude reconocerlo. En otros tiempos y en mejores circunstancias me habría bastado un reojo desde la baranda del barco para identificar su espalda de galeote y aquella testa encendida, casi sangrienta, que él solía balancear sobre las multitudes con el vaivén nervioso de quien tiene mucho quehacer, demasiados sitios hacia donde dirigirse” (97).⁷ La narración del encuentro con Zacarías Khune se anuncia como el centro del relato, pero en esas líneas se presenta también el problema del reconocimiento de una figura familiar. El tono de certeza comienza a resquebrajarse casi de inmediato, específicamente, en el pasaje que aborda su reencuentro. Tarelli observa a Khune e intenta hablarle. Khune divisa a Tarelli en una cubierta superior del barco, pero también parece ver algo o a alguien detrás de Tarelli y su rostro exhibe una mueca de terror. Esa imagen es lo último que el narrador recuerda antes de despertar en un camarote, atacado por un intenso dolor en el brazo y la mano izquierda y sin poder moverse. A partir de ese momento su mirada estará en una situación de desventaja respec-

⁷ Todas las citas de *Imposibilidad de los cuervos* y de *Días de ira* se toman de la edición de Siglo XXI. En adelante citaremos los títulos y las páginas respectivas.

to a su interlocutor. Surge entonces una de las primeras marcas características de la narración de Tarelli: la ambigüedad y el desplazamiento. Ambas tienen que ver con dos elementos sobre los que se erige la poética de la novela: el trabajo de rememoración y el papel de la mirada. Ambigüedad, desplazamiento, rememoración y mirada aparecen como problemas desplegados en el plano temático pero también en el plano compositivo o, para estar más acordes con el universo narrado, con la *arquitectónica* de la novela. El cruce de estas problemáticas determina, por un lado, su filiación dentro de la literatura fantástica,⁸ y, por otro, nos orienta hacia una particular composición narrativa acorde con lo que Judith Leibowitz denomina “estructura repetitiva” (24): temas, motivos, personajes, situaciones que se despliegan en torno o de forma paralela a un eje central para reforzar sus significaciones. La estructura repetitiva constituye, según Leibowitz, la particularidad de la novela corta en su necesidad de alcanzar el doble efecto de “intensidad y expansión” (16).

Aquello que Tarelli recuerda es lo que se ve obligado a aceptar como cierto. Inmóvil y luchando contra la oscuridad, evoca la imagen difusa de alguien que dice llamarse Zacarías Khune. Una serie de modalizadores caracterizan su relato: “Definitivamente no era ese el anciano del muelle”, “sólo alcancé a distinguir”, “no sé cuánto tiempo estuve en esa situación”, “es probable que haya perdido otra vez la conciencia”. Es el tipo de construcciones que dan soporte al relato fantástico: una conciencia que se *desplaza* entre lo que recuerda y lo que sabe que es posible, situación que es llevada al extremo cuando un médico suministra morfina a Tarelli. Esta mirada limitada del narrador se contrapone a la mirada privilegiada que tiene Khune sobre él y sobre el pasado

⁸ La noción de *relato fantástico* la entendemos en consonancia con las propuestas de Rafael Olea Franco, quien se refiere a una “variedad específica de textos” en las que lo fantástico “entra como principio dominante y estructurador” y “está acotada por un periodo histórico y cultural”, y no, como también es posible entenderla, “como categoría estética global y abstracta” (25).

de ambos. La novela, por lo tanto, se construye en torno a dos líneas narrativas: el relato de Tarelli, plagado de lagunas, y el relato de Khune, de mayor extensión y en apariencia estable —pero enmarcado por el relato de Tarelli y, por lo tanto, *visto* a la distancia de forma crítica. Asimismo, dentro del relato de Tarelli, aparecen constantes digresiones que iluminan el relato de Khune o hacen emerger nuevas zonas oscuras que desplazan la atención del lector. Pero la situación misma de la mirada repercute no sólo en la configuración de lo narrado, sino en la identidad de los personajes. Una problemática que parece ser el núcleo de la novela porque de eso depende el sentido de las narraciones desplegadas y la conclusión del relato.

MIRADAS EN TORNO A ZACARÍAS KHUNE

La historia de Zacarías Khune es la de un hombre caído en desgracia. Huye de la aldea en la que nació, Qrenac, y de sus pobladores a los que considera seres primitivos que se debaten entre la superstición y la más nefasta condición animal. Siendo estudiante de restauración de arte encuentra cobijo en una sociedad secreta, en cuya jerarquía escala sin grandes dificultades: “Ya desde esa época [un par de décadas atrás] Khune parecía un ángel omnipotente destinado a no desplomarse nunca, un ser extramundano capaz de *dominar eternamente las construcciones con mirada lúcida* y los pasos firmes de una carrera incontenible por un mundo edificado exclusivamente para él” (97-8).⁹ Dotado de una inusual destreza técnica, profundiza, además, en las fuentes de la erudición llegando a entablar memorables disputas con sus maestros. La sociedad secreta promete a Khune que él jugará un papel primordial en el Plan de la organización. Mas la *hybris* se

⁹ Todas las cursivas son nuestras a menos que se indique lo contrario.

apodera de él y, como consecuencia, es relegado en la estructura de la secta. Se ve orillado a vivir del saqueo y del tráfico de piezas de arte. Khune es presentado como el ángel arrojado del paraíso a los bajos mundos de la expoliación. Notemos el paralelismo que se establece entre la mirada privilegiada de Khune respecto a las construcciones, y respecto al relato que comunica a su interlocutor.

Condenado al ostracismo, Khune sobrevive en una casa de huéspedes hasta que es llamado desde Qrenac para trabajar en la rehabilitación de un castillo. Se dirige a su pueblo natal, según cuenta, más guiado por un deseo de autoaniquilamiento que en busca de fortuna. La descripción del castillo de Qrenac recupera y transforma uno de los tópicos más arraigados en la tradición gótica y en las vertientes del fantástico latinoamericano. La perspectiva desde la que se aborda la descripción del castillo subraya, casi siempre, su historia de terror e irracionalidad. Los castillos, y en general las fincas, construyen atmósferas de opresión.¹⁰

Un ejemplo elocuente de las transformaciones de la morada siniestra se encuentra en “There are more things”, de Jorge Luis Borges. La casa del tío del narrador es transformada para ser habitada por un ser extraordinario, un monstruo o un dios arcaico. Cada rincón y todo el mobiliario de la casa transmiten la idea de un desafío a lo racional, enfatizado por el contraste entre la lógica que encarna el universo del narrador y el objeto descrito. En *Imposibilidad de los cuervos* este contraste se da en un sentido inverso con resultados no menos sorprendentes. Se crea primero la imagen de la estirpe de Khune y, por contraposición, se presenta luego el castillo: “No era gratuito que en ese pueblo, como le he dicho, se repitieran los rostros y los nombres con aborrecible pre-

¹⁰ Entre los que podemos citar: el castillo de Otranto, de la novela de Horace Walpole, y el castillo de Argol presentado en la novela homónima de Julien Gracq. En la tradición de las fincas se encuentra la propiedad de la familia Usher, en el cuento de Edgar Allan Poe, y la casa de Wuthering Heights, en la novela de Emily Brontë.

cisión. Ni siquiera sabíamos a ciencia cierta de dónde venía nuestra lengua y nuestra religión subterránea, ni de qué sitio habíamos heredado estos rasgos, estos cuerpos de antiguos ogros, este color de pelo que nos hacía inconfundibles no sólo en la comarca sino en cualquier parte del país” (111). Éstas y otras descripciones y valoraciones del narrador y del propio Khune, construyen una imagen regida por la desproporción, lo monstruoso y el carácter atávico de los moradores de la región de Qrenac. De tal modo que la presentación del castillo revela, por contraposición, una perfección tan extramundana como las aspiraciones del antiguo compañero de Tarelli:

No me fue difícil [narra Khune] comprender de un vistazo que, contra todo lo esperado, en esa construcción habían tomado forma los delirios de una mente genial, la mente de un arquitecto casi divino que había dominado como nadie su oficio. La fachada había sido elaborada con un esmero y una simetría tales que bien podía deducirse que el resto del castillo debía contener no una sino infinitas líneas de armonía: torres, almenas, ojivas, atalayas, arcos, incluso la manera en la que el sol se filtrara por los mosaicos y el abovedado, todo ello en aras de la perfección (118).

Esta arquitectura perfecta, obra de una mente superior, un dios tal vez, que cifra su existencia y sus designios en una armonía comunicable a unos cuantos iniciados, interactúa con espacios ominosos proyectando una majestad superior, para después mostrar sus vínculos comunes. Encontramos en esta particular configuración de los espacios, una reelaboración de la arquitectura propuesta en *El hipogeo secreto* de Salvador Elizondo, en donde el lector se encuentra con una ciudad: “concebida como la culminación de una claridad suprema” (233). Una metrópoli en la que existe un espacio subterráneo, evocación de los espacios góticos: el hipogeo sugiere una cinta de Moebius deforme, monstruosa. En la primera parte de la narración de Elizondo se nos presenta una geometría del mal, espacios que evocan el origen de los tiempos y, de forma simul-

tánea, sobre los que ronda la amenaza de la destrucción. También en *El hipogeo secreto*, una secta, el Urkreis, indaga sobre la mente que da origen a esas creaciones, a su carácter ominoso y a la sombra de destrucción que se cierne sobre ese mundo. En el caso de *Imposibilidad de los cuervos* existen dos espacios que parecen oponerse al castillo: el jardín de las esfinges y el sótano en la casa del jardinero, ambos, sabremos después, ligados a la tribu de Dan, ancestros de Khune.¹¹ Los espacios aludidos son igualmente importantes para la trama de la novela.

Era evidente que el castillo era la divina obra que requería la Hermandad, y el cuadrángulo de las esfinges —arremedando el centro de las miserias humanas, el pecado— era un abstracto contenedor, un centro de tensión demoniaco justo al centro de una construcción angélica que, por culpa de aquellos demonios, era incapaz de dilatar sus bondades. Éste era más bien el Paraíso en la tierra parcialmente reprimido por el Infierno en la tierra, una fortaleza calculada para dar albergue al Salvador y protegerlo cuando las *miradas demoniacas* hubieran sido anuladas (136-7).

Esta es la primera interpretación que proporciona Khune de su encargo principal: librar al castillo de las miradas de los demonios, llevados ahí por la tribu de Dan para impedir la llegada del Salvador. Una de las formas en que el mal se materializa y que permite volver a la mirada limitada de Tarelli en contraposición a la mirada dominante que la sombra de Khune fija sobre él. Khune, no obstante, confiesa que fue utilizado por la Hermandad, y que, lejos de liberar al castillo de las miradas, al sacar aquellas figuras del jardín, amplió el perímetro sobre el que éstas actuaban. En el momento en que las esfinges ocupan su nuevo espacio,

¹¹ La tribu de Dan se menciona en diversos pasajes bíblicos con una connotación ambigua. Se le condena por haberse entregado a la idolatría y, al mismo tiempo, como muestra del amor y del perdón divino, le es prometida la salvación a pesar de sus pecados. En la novela, la tribu de Dan tiene asegurada la salvación al ser los verdugos necesarios para preparar el regreso del Redentor.

estalla la guerra. De la misma forma desliza algunas confidencias que atañen al narrador: Tarelli tuvo un hijo con una hermana de Zacarías, y ese hijo participa de los mismos rituales de sus ancestros, uno de los cuales consiste en devorar al padre. El hijo de Tarelli es el Maligno y necesita devorar a su padre, eliminarlo para poder cumplir con su cometido: sumir al mundo en la destrucción para preparar el camino al Mesías. Por eso está ahí Khune, para advertirle de su futuro.

En un último giro de la trama, el barco tiene que ser evacuado cuando un proyectil lo alcanza. Tarelli cuenta entonces dos versiones de cómo salió del camarote, la que recuerda: que fue sacado por dos personas y llevado a un bote salvavidas; y la que le cuenta una enfermera: que él llegó arrastrándose a los botes. Esa mujer le dice que no hay ningún pasajero de apellido Khune. La novela propone al lector una disyuntiva desde una lógica racional: o alguien miente, o es posible que todo haya sido una alucinación, o un delirio producto de la morfina. Pero antes de llegar a tierra alcanza a divisar a un adolescente cuyos rasgos evocan a Zacarías Khune, a la mujer a la que amó y a él mismo. Cabría preguntarse quién era realmente su interlocutor: ¿era el mismo Zacarías Khune que había conocido años atrás?, ¿es posible que haya estado hablando con su propio hijo? Recordemos que Tarelli escucha de la sombra de Khune la frase que luego parece transformarse en advertencia: “No era gratuito, que en ese pueblo, como le he dicho, se repitieran los rostros y los nombres con aborrecible precisión” (111). No hay respuestas a estas preguntas, sólo la vacilación y un dato terrorífico relacionado con el dolor en una extremidad de Tarelli: “Mi mano izquierda ha perdido todos los dedos y nadie se explica cómo fue que los perdí. Tal vez sólo sea éste un recordatorio de que no soñé. Digan lo que digan, tengo mi propia explicación: el Infierno es la incertidumbre” (177-8). La historia cierra retomando

do dos tópicos de la literatura fantástica: el objeto testimonial y la vacilación que permanece más allá del final del argumento.¹²

Los aspectos revisados, concernientes al plano temático y al punto de vista en la narración, han procurado dar una idea de la densidad de la novela de Padilla, misma que no permitiría el cuento con su consabida economía de medios. Pero podemos señalar otros puntos igualmente importantes que nos remiten a una forma de comprender la novela corta, tales como el relato enmarcado por otro relato o la forma de construir un final ambiguo, dos recursos que se privilegian en este género narrativo, como lo observa Ricardo Piglia en “Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*”. Justamente, retomando las reflexiones de Piglia es posible apreciar que el final no concluyente de *Imposibilidad de los cuervos*, además de remitir a la tradición de la narrativa fantástica, como hemos dicho, también puede ser leído como rasgo de una forma novelesca. De este modo, se coloca al lector ante un misterio, que en términos de Piglia es el “elemento que no se comprende porque no tiene explicación, o que al menos no la tiene en la lógica dentro de la cual nosotros [como lectores] nos manejamos” (188). A ese misterio conducen una serie de enigmas (un sentido que es necesario descifrar) y secretos, como lo que el interlocutor de Tarelli sabe pero no dice y que sólo puede ser intuido. El final de la novela se presenta como acierto al conjuntar dos tradiciones genéricas: la novela corta y el relato fantástico.

¹² El objeto testimonial es un elemento que confirma una ruptura de las leyes lógicas del mundo, por ejemplo, la rosa negra del cuento “Tenga para que se entretenga” de José Emilio Pacheco, o el rosario que aparece en algunas versiones de “Lanchitas”, es un elemento tangible que confirma y enfatiza el misterio. Otros de los rasgos que Olea Franco detecta en la narrativa fantástica, específicamente en la narrativa escrita en lengua española, son la codificación realista, la presencia de un hecho insólito, una construcción basada en indicios que revelan su sentido al final de la lectura, una situación desestabilizadora (en un sentido epistemológico) que no deriva en un cambio de paradigmas lógicos, sino en la incertidumbre producto de la posible coexistencia de dos lógicas distintas en *nuestro* mundo. De ninguna manera son rasgos que un texto debe cumplir para ser fantástico, son únicamente algunos de los más comunes (71-2). Acerca del *objeto testimonial* se puede revisar, en específico, el capítulo “La leyenda de la calle Olmedo. De Roa Bárcena a Valle-Arizpe” (Olea 75-133).

En *Días de ira*, Jorge Volpi nos propone una historia sobre la omnipresencia del mal, sobre aquellos resquicios por medio de los cuales invade la existencia. Un personaje, el médico, narra en primera persona su tormentosa relación con una mujer, la cantante de *blues*, en cuyo departamento un día se encuentra el manuscrito titulado “Días de ira”. En esas páginas está contenida su propia historia, narrada en primera persona como si alguien hubiera usurpado su propia voz. Piensa que detrás de dicha ficción, inexacta pero verosímil, está el escritor, amigo de la cantante de *blues*; un ser del que sólo tiene referencias vagas e imprecisas a tal grado que ha llegado a dudar de su existencia. El misterio y el centro de la historia es esa presencia evocada, nunca palpable, una instancia identificada con la facultad de tramar una historia sembrada de enigmas, y que puede ser un narrador entregado al inocuo placer de contar historias complejas —“una novela acaso, inofensiva, banal, intrascendente” (183), como insinúa el propio narrador— o un demonio que se ensaña con su presa. Nos encontramos ante una obra en donde el problema del acto de la narración y el problema de la forma novelesca son los protagonistas de la historia. Probablemente, estamos ante otro modo de construir una estructura repetitiva, en términos de Leibowitz, sin embargo, en este caso la construcción se encuentra determinada por la no linealidad de la narración, como veremos.

Días de ira comparte con *Imposibilidad de los cuervos* la preocupación por subrayar la poca confiabilidad que tiene un narrador en primera persona. Si narrar implica la adopción de un punto de vista, sólo nos es posible narrar desde una corporeidad marcada por múltiples restricciones. Un *yo* sólo percibe fragmentos del universo en el que se desenvuelve. Lo que no puede observar constituye, en su aspecto positivo, un espacio para la fabulación y la creación; en su aspecto negativo, una oportunidad para la mentira o el falseamiento de la realidad. De esta forma,

cuando se indaga en torno a la verdad, es necesario recurrir a la versión del *otro* que, a su vez, es siempre parcial. En el seno de esta tensión se encuentra el problema del *ethos* del narrador: quién es él, cuáles son sus motivaciones. Por ese motivo, la indagación en torno al devenir de los personajes conlleva, paralelamente, una pregunta sobre la identidad y fiabilidad de las voces que narran. Como consecuencia, el lector, quien podría tener un panorama mucho más amplio que el de los personajes, se descubre a merced de una doble limitación: la propia y la del personaje o personajes que narran. *Días de ira* lleva esta situación al extremo al proponernos la escritura como la manifestación misma del mal, ¿cómo descubrir, en un universo conformado por palabras de un *yo* impreciso, quién narra y qué finalidad persigue, cuando deliberadamente ha sido eliminada toda referencia precisa a la identidad del o los narradores? El lector tiene que actuar en una dirección incierta y no exenta de riesgos.

UN SACRIFICIO COMO APERTURA AL ACTO CREATIVO.
EL LECTOR COMO VÍCTIMA Y CÓMPLICE

Jorge Volpi se ha referido en algunas ocasiones a la forma musical de esta novela para aludir a su unidad en el plano de la composición (Regalado “Novela”). En efecto, la novela se divide en nueve partes: “Introito”, “Kyrie”, “Secuencia” (dividida, a su vez, en diecinueve segmentos numerados), “Ofertorio”, “Santo”, “Bendito”, “Cordero de Dios”, “Luz Eterna” y “Libérame”. Es la estructura de un réquiem, y específicamente, el título *Días de ira* alude al *Réquiem en re menor* de Mozart, quien en el bloque de la “Sequentia”, introduce un pasaje titulado “Dies Irae”. Este pasaje de la misa para difuntos compuesta por Mozart está basado en unos versos atribuidos a Tommaso da Celano, que aluden al Juicio Final, y se inscriben en la tradición de literatura ascética de penitencia (*Antología*). Sin embargo, el rasgo que *Días de ira*

parece rescatar del poema no es su dimensión mística, sino la alusión al temor ante el futuro incierto, al juicio implacable que emitirá el creador sobre su creación, a la ineludible condena y, sobre todo, a la muerte como motivo persistente.

En el “Introito” se advierten algunos rasgos de lo que será la propuesta de la novela: “Leo: fui yo, nadie más. Con esta risa que ahora tiembla, con mi voz, con mi condena. Siento su cuerpo desnudo. Comprendo. Como si hubiese una luz eterna encima de mí. Lloro y quiero besarla, inútilmente. Fui yo, no mis manos. Yo solo, encerrado. Para siempre”. Y en una línea aparte una sola palabra: “Venciste” (183). Luego de un blanco tipográfico, continúa la narración:

Un libro, una novela acaso, inofensiva, banal, intrascendente. Pero en realidad —aun sin sospecharlo— *todos* estamos adentro de ella, atrapados, sin posibilidades de escapar. Te crees lector y de pronto te das cuenta de que también eres personaje, el texto te prefigura obligándote a leerlo o a dejarlo si no lo soportas. Apareces —agónico— entre sus líneas. Desde el momento en que lo abres y miras la primera palabra, *ese verbo*, dejas de pertenecerte. Ya no interesa cuanto lleves a cabo o lo que abandones, lo que pienses: te encuentras ahí desde el principio, atado. Ahora sólo puedes intentar buscarte, reconocerte en sus páginas, la única verdad posible. Has abierto el libro, imbecil, y ya no existes (183).

Después de otro blanco tipográfico, inicia la narración del pasaje en que un médico y su paciente se conocen. Ese universo ficcional se presenta como una narración *in media res*, en donde la culpa y la condena, el universo opresivo sin posibilidad de escapatoria se anuncia como una realidad consumada. Surge, asimismo, el problema de la voz narrativa, ¿quién es ese yo que narra?, ¿quién ha vencido a quién?, ¿a quiénes se refiere con ese “nosotros” en confinamiento y a ese “tú” que agoniza en su interior? Por otra parte, en esas líneas se establece el ritmo de la narración y una estructura no lineal en el relato. La frase corta rematada

por un punto y aparte dota a la narración de un ritmo pausado, permite al lector cuestionarse acerca de la identidad de la voz, del sujeto y asunto al que se refiere, así como del lugar de una acción en una secuencia de hechos. Los blancos tipográficos establecen una pausa mayor en la lectura y señalan secuencias narrativas sin que sea posible establecer una relación precisa entre ellas. No obstante, sobresale el acto de la lectura como detonante de la trama, como “prefiguración” de un lector, aunque no sea posible asignarle una identidad. Parece que la narración se dirige a quien lleva a cabo el acto inicial de leer y que la narración permite identificar con un personaje; pero también es posible que se dirija al lector de la novela firmada por Jorge Volpi.

Dos lecturas paralelas se llevan a cabo desde el momento en que se inicia la novela; aparentemente en ambas la figura del lector, lector real y personaje lector, se ubica en una situación de desventaja con respecto a una voz que ordena la trama: es el instrumento de una otredad que parece haberlo planeado todo con anticipación, incluso el acto mismo de que en un momento determinado *alguien* haya comenzado la lectura de unas páginas inciertas. Los fragmentos que aluden a una poética de la novela evidencian el proyecto narrativo, pero no esclarecen la trama puesto que la incertidumbre es el eje de ésta. El lector real, como el personaje lector, deciden si continúan o no con su camino, con la diferencia de que sólo el personaje lector resulta ineludiblemente inmerso, puesto que su relación con la trama es constitutiva de su ser. No obstante, no se puede obviar el papel del lector real como agente creador respecto al mundo de ficción, puesto que a dicho papel activo — a su necesaria “complicidad” —, apela la novela y se relaciona con la temática del mal. Cobra sentido el papel de una voz que intercala anotaciones sobre el caos que la novela integra en su forma.

A lo largo de la obra es posible detectar una serie de reflexiones sobre el arte de narrar, como si una voz condensara lo que el lector real y el personaje lector encuentran conforme avanzan las páginas. “Una novela en la cual sea imposible conocer la verdad, donde se ha corroído *cualquier certidumbre*. Alguien habla, eso es todo. Y lo que dice, cuanto sabemos es falso” (184). Estamos ante la pura voz sin referente más allá de la narración misma. El punto en el que se cruza el proyecto narrativo enunciado en la novela y el problema del mal consiste en la incertidumbre que abarca al universo en su totalidad: “Como en el libro, el mal es omnipresente, está siempre al acecho, agazapado en cualquier parte. Cada cosa, cada hombre lo posee: sólo basta fijarse un poco para reconocerlo, para descubrirlo ahí, junto a nosotros, en nosotros. Atroz. Inexpugnable. Inmotivado. Poco a poco nos ataja, hasta que, en un descuido nos domina. Y a partir de entonces somos suyos” (186); o bien: “En el libro, el tiempo está vacío. Resulta una ilusión, un fantasma de tu mente. Los episodios no se suceden unos a otros, uno no es anterior o posterior a los demás: los instantes son únicos y simultáneos, circulares. Que recordemos el pasado y no el futuro, incierta afección psíquica, es sólo un desorden de tu cerebro” (190). La voz se corresponde con la de un ser que todo lo observa y que impone una deliberada confusión. Sitúa en un primer plano las limitaciones humanas y su necesidad de un orden determinado para articular de forma inteligible la narración de la experiencia (incluso de la experiencia de lectura).

Días de ira es un perturbador ejercicio metaficcional. Lo que hemos dicho sobre las limitaciones de la mirada forma parte de la reflexión:

En la novela, cada personaje supone una *visión particular y distorsionada* de los otros, de modo que nunca se puede saber qué es real.

¿Quién es el impostor, quién el conjurado, quién la víctima? [...] Sólo tres personajes: ella, él y yo. ¿Cuándo en una historia ha habido otros? La novela los desgasta, los carcome. Se topan pero sin conocerse; el libro los determina y los escinde. Tres vidas únicas, incompatibles con las demás. ¿Quién miente? Lo peor es que *quizá ninguno* (192-3).

La metaficción —entendida en un sentido amplio como una ficción que reflexiona sobre su propia construcción, un ejercicio de autoconciencia—, se percibe aquí en el marco de la contradicción y la incertidumbre que caracteriza la obra. Si la novela carcome cualquier certeza, es imposible saber si en verdad leemos una glosa sobre la ficción, si los comentarios sobre una poética aluden al manuscrito “Días de ira” que lee el personaje, o ambas cosas. La meticulosidad anunciada por la voz en sus reflexiones sobre la novela se muestra por diversos medios en *Días de ira*, estableciendo una correspondencia con lo que el lector real se encuentra. Cabría recordar, a propósito, que en el “Elogio de la media distancia”, Volpi establece un símil entre la novela corta y el poema sinfónico y apela a la estructura, al ritmo y a las pausas como generadores de sentido.¹³ La forma musical acentúa la heterogeneidad de las partes que la integran pero al mismo tiempo, adquieren sentido en ese universo. El lector, al dotar de sentido el aparente caos, participa del destino del personaje, es uno más de los oficiantes de esa misa de difuntos.

Resulta útil retomar el epígrafe de la novela, extraído de *Farrabeuf*, de Salvador Elizondo: “Pero... ¿de quién es ese cuerpo

¹³ Las líneas que dedica Jorge Volpi a la novela corta se enfocan principalmente en el problema de la denominación y el asunto, con frecuencia aludido, de que en el idioma español no existe un término que la nombre con justicia. Niega, por cierto, la denominación de “novela corta” por la connotación de algo que ha sido mutilado y aboga por la noción de “la media distancia”. El autor esboza una serie de metáforas y símiles que, desde su perspectiva, transmitan una imagen más fiel de la complejidad de la novela, señala, por ejemplo, que una novela “es un árbol, cuyas ramas se bifurcan y se multiplican en miles o millones de hojas. Un cuento, una flor que brota y se marchita en lo que dura un parpadeo. La media distancia, un pequeño arbusto coronado poblado con varias flores diminutas” (“Elogio” 13).

que hubiera amado infinitamente y cuya carne hecha jirones había cobrado tanta realidad dentro de aquella casa, cuya memoria todo lo impregnaba, manchando ante nosotros aquellos periódicos viejos extendidos sobre el parquet?” (*Días de ira* 181). En una relectura, la pregunta en el epígrafe sobre la identidad de un cuerpo demembrado se relaciona, en la trama, con el problema de una voz y una trama fragmentada, y también con la pasión y la muerte. Por otro lado, nos lleva a cuestionarnos en torno a los vínculos que traza la novela de Volpi con el universo de Elizondo. Evidentemente la violencia y el problema de la voz narrativa de *Farabeuf* persisten como ecos en *Días de ira*, pero también, y quizá sobre todo, hay resonancias de *El hipogeo secreto*. Si *Imposibilidad de los cuervos* reelabora, apoyado en la tradición gótica europea y en las vertientes fantásticas latinoamericanas, los motivos arquitectónicos como manifestaciones de un Supremo Constructor, *Días de ira* hace lo propio con el problema de un personaje que reflexiona en torno a su creador, a la trama de su existencia y al incierto estatuto de un escritor que propugna el “*ars combinatoria* como único principio válido de la composición” (Elizondo 242). A la voz que ordena la trama, no necesariamente el escritor llamado Salvador Elizondo, le llaman el Pantokrator. Los personajes del universo de *El hipogeo secreto* ignoran que el narrador combina datos y situaciones “conforme a sus caprichos demenciales; no se percatan de que ellos ahora están en un orden y el que los narra en otro” (242). Además de las reiteradas disquisiciones sobre la narración, la autoría y el arte de la novela, *Días de ira* comparte con la señalada obra de Elizondo la configuración de ese narrador ubicuo, identificado con el mal, creador del calculado caos que somete a los personajes. El lector real y el personaje lector son exhortados a continuar y seguir con el plan de ese otro Pantokrator, quien basa su poder en su ubicuidad y en sus palabras que se desplazan sin distinción entre la fabulación creativa y el engaño con fines de aniquilamiento.

No es posible suprimir la incertidumbre producto de la ambivalencia de los personajes —de sus miradas parciales y motivaciones turbias— en una poética que se articula sobre una lógica ambigua. La propuesta no consiste en desenmascarar a las víctimas y los verdugos, ni en que el lector encuentre la verdad, sino en aceptar esa presencia que niega una lógica causal, que es y no es a un mismo tiempo. Si narrar implica adoptar un punto de vista, asumir una corporeidad, ¿quién es entonces esa voz que simultáneamente es todos y no es nadie? Un narrador, el Pantokrator que asume sus semblantes más extremos y por lo mismo más cercanos: él es legión y no tiene un solo rostro.

La representación del acto de lectura que corre paralelo a la trama y la serie de elementos que refieren a la ubicuidad de un ser que organiza las acciones son algunas de las formas en que se manifiesta la “estructura repetitiva” como rasgo de la novela corta. Sin embargo, dicha estructura es ostensible y al mismo tiempo elusiva: se percibe por una serie de resonancias semánticas, reiteraciones y paralelismos. Luis Arturo Ramos, en “Notas largas para novelas cortas”, observa un aspecto que quizá no ha sido suficientemente explorado en los acercamientos sobre el género, pero que nos orienta respecto a las particularidades de la solución compositiva ensayada en *Días de ira*. Señala Ramos: “la organización novelística, a diferencia de la del cuento, no depende necesariamente, aunque puede hacerlo, de una estructura basada en la causalidad” (41). En la novela de Volpi la composición se erige sobre el problema de la ruptura de la causalidad: la imposibilidad de asignar con total certeza una identidad a la voz tiene que ver con esa ruptura deliberadamente buscada. Si esa ruptura fuera llevada a una novela mucho más extensa perdería su efectividad y en el cuento resultaría incomprensible como una serie de imágenes inconexas. En este caso es el aspecto que la separa del cuento, el gozne que articula intensidad y expansión y la dota del “aliento épico” que, según Volpi, identifica a la novela corta (“Elogio” 13).

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Se ha procurado un acercamiento a algunos aspectos de dos novelas pertenecientes al mismo horizonte temporal y cultural con un tema en común. Ambas novelas cortas se acercan a sus tradiciones por caminos diferentes. *Imposibilidad de los cuervos* es una digna exponente del género: es una obra de una densidad y agilidad tal, que no podemos explicar el poco interés mostrado por la crítica. Si fuese necesario ver un caso ejemplar de novela corta que muestre los caminos de esa renovación narrativa del siglo xx que señala Piglia (193), podríamos referirnos a esta obra de Ignacio Padilla: en ella laten las exploraciones de Henri James y sus sorprendentes giros narrativos; se atisban, también, los problemas de un narrador a medio camino entre el narrador oral del cuento y el narrador letrado de la gran novela del xix; que narra a tientas, queriendo conocer la sustancia que da forma a su relato. En Latinoamérica, Piglia señala como representantes de esa renovación a Bioy Casares, a Juan Carlos Onetti y a Juan Rulfo.

Por su parte, *Días de ira* es una apuesta por la innovación de la forma. A ella se incorpora la narrativa de Elizondo no como elemento gótico, sino como uno de los más audaces renovadores de las formas de relatar. A través de la novela de Volpi podemos ver una genealogía de la escritura como potencia oscura, como acto de un demiurgo que crea y destruye ciudades, universos; que teje una tensión entre personajes y sus creadores, pero todo en un ejercicio lúdico no exento de sentido del humor. Considerando lo anterior, *Imposibilidad de los cuervos* parece una novela mejor lograda que *Días de ira*, por la intuición de las formas narrativas y la manera de solucionar el problema de composición, al atar los cabos necesarios y dejar en suspenso aquellos que así lo requieren. En *días de ira* las pausas y las reflexiones del narrador, por momentos se revelan como artificio en su necesidad de dotar de sentido un universo que podría alcanzarlo de otra manera: su diálogo con la estructura musical y la reinterpretación del réquiem,

por ejemplo, son dos grandes hallazgos que apuntan en ese sentido. Pero, insistamos, estamos ante dos formas de comprender la novela breve y su propósito de expansión y concreción.

Del mismo modo, nos hemos referido, según ha convenido el caso, a las propuestas de Leibowitz, Piglia y Ramos considerando que pueden resultar complementarias y no excluyentes. Coinciden todos en la densidad y la expansión como rasgos del género pero cada uno, los nombra de maneras distintas y busca las formas en que tales cualidades pueden ser alcanzadas. Piglia asigna al papel del enigma, el secreto y el misterio, la clave para crear una narración eficaz, una historia que no se disgrega porque “se anuda en un punto oscuro” (201): el secreto como mecanismo de construcción. Recordemos que Leibowitz propone, por su parte, que la novela corta puede ser considerada una “narrativa de la sugestión” (15). Luis Arturo Ramos habla de “sinuosidades en una vereda premeditadamente colmada de detenciones” sobre las que luego es posible volver para ver sus implicaciones en el conjunto. Desde nuestra perspectiva, esos elementos que no se revelan del todo, o sólo se revelan en la relectura, son los componentes secundarios que refuerzan el eje central de una narración. Si consideramos que el elemento organizador de una novela corta puede estar ubicado en cualquier instancia de contenido (trama personaje, ambiente) o en un aspecto estructural, y que otros elementos lo refuerzan, es normal que distintos enfoques ubiquen la problemática en distintos planos o componentes del universo ficcional, dependiendo de las obras que integren el corpus de estudio.

El hecho de que una sola teoría no pueda dar cuenta de dos novelas breves temática y temporalmente cercanas, no es algo que vaya en detrimento ni de las propuestas teóricas ni de las novelas mismas. Por el contrario, es una muestra de cómo dos obras dialogan con la tradición del género de la novela breve, de los caminos a través de los cuales se busca un efecto de intensidad y expansión. Seguramente, esa dificultad que tienen las propuestas teóricas para dar cuenta de la totalidad de las novelas es eviden-

cia de la vitalidad y las posibilidades de un género que ya resulta entrañable a lectores y escritores, y que ha construido una serie de tradiciones diversas en constante renovación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Antología del latín cristiano medieval. Introducción y textos.* José Martínez Gázquez y Rubén Florio, coordinación. Argentina: Universidad del Sur, 2006: 79-84.
- ELIZONDO, SALVADOR. *El hipogeo secreto. Obras*, t. 1. México: El Colegio Nacional, 1994.
- LEIBOWITZ, JUDITH. *Narrative Purpose in the Novella*. La Haya: Mouton, 1974.
- OLEA FRANCO, RAFAEL. *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*. México: El Colegio de México-Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2004.
- PADILLA, IGNACIO. *El legado de los monstruos. Tratado sobre el miedo y lo terrible*. México: Taurus, 2013.
- _____. “Imposibilidad de los cuervos”. *Tres bosquejos del mal*. México: Siglo XXI, 1994: 93-170.
- PIGLIA, RICARDO. “Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*”. Eduardo Becerra, edición. *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. Madrid: Páginas de Espuma, 2006: 187-205.
- RAMOS, LUIS ARTURO. “Notas largas para novelas cortas”. Gustavo Jiménez Aguirre, coordinación. *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Vol. I. México: UNAM-Fundación para las Letras Mexicanas, 2011: 37-48.
- REGALADO LÓPEZ, TOMÁS. “Escribir es articular el caos de la imaginación. Entrevista-ensayo a Ignacio padilla”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. 48 (jul-oct 2011). Web. 3 abr

2014. <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero48/ipadilla.html>>.
- _____. “La novela es una forma de poner en cuestión las verdades de la vida (entrevista a Jorge Volpi)”. *Letralia*, año XV, 246 (7 feb 2011). Web. 19 mar 2014. <<http://www.letralia.com/246/entrevistas01.htm>>.
- VOLPI, JORGE. “Días de ira”. *Tres bosquejos del mal*. México: Siglo XXI, 1994: 179-229.
- _____. “Elogio de la media distancia”. Jorge Volpi. *Días de ira. Tres narraciones en tierra de nadie*. México: Colofón-Páginas de espuma, 2011.