

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

III. TRAVESÍA MEXICANA

PIGLIA, BOLAÑO, EL HIPERCUENTO

LÁSZLÓ SCHOLZ

Universidad Eötvös Loránd-Oberlin College

En su famosa “Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*”, Ricardo Piglia afirma que las novelas cortas “tienen una densidad mucho mayor que su propia dimensión física” (197), observación que puedo confirmar como traductor de una larga serie de cuentos, novelas cortas y largas de las letras hispanoamericanas; en efecto, la dificultad de preparar una versión, digamos, de *Nocturno de Chile* (2000), *El perseguidor* (1959) o *La hojarasca* (1955) es múltiple en comparación con la de cuentos como, por ejemplo, *El gaucho insufrible*, *La isla a mediodía* o *Blacamán el bueno, vendedor de milagros* de Bolaño, Cortázar y García Márquez. Si bien se trata de una opinión más intuitiva que pragmática, apunta al argumento esgrimido por Piglia de no considerar la extensión como criterio decisivo para distinguir las formas narrativas sino más bien el modo de su elaboración; y analizando algunas formas “modernas” de la máquina narrativa llega a formular la hipótesis según la cual la *nouvelle* es un hipercuento, “especie de versión condensada de cuentos múltiples” (201). La ilustración que presenta, recordemos, se basa en la distinción de cinco variantes del uso del mecanismo del secreto (enigma, misterio, secreto propiamente dicho, suspenso y sorpresa) y una serie de ejemplos

tomados de *Los adioses* (1954), novela de Juan Carlos Onetti. Le parece, y con razón, que el recurso clave de Onetti es disponer de un narrador incierto por medio del cual manipula la distribución de información en la obra produciendo un vacío, “un punto ciego” que paradójicamente funcionará como una fuerza motriz para atar los distintos hilos o historias del texto. Esta estructura evidentemente no suministra claves para los secretos sino, al contrario, establece entre ellos lazos que sólo aumentan y extienden los vacíos; la situación se complica aún más con la internalización de la incertidumbre narrativa en la historia (“el secreto está entre los que narran la historia”, 202) con lo cual el proceso de narrar se convierte pronto en la anécdota verdadera de la obra y el lector irremediabilmente en el narrador. La argumentación de Piglia es sólida y además abre la posibilidad de otra lectura de *Los adioses*, de su lectura como “un relato de fantasmas”.

Su teoría y práctica pueden aplicarse sin duda a varios otros textos considerados por la crítica como novelas cortas: *Para una tumba sin nombre* (1959), por citar un texto más de Onetti, ofrece sendos puntos de apoyo análogos (grupo de narradores débiles, secretos indescifrables, secuencias descosidas, multiplicación de posibilidades sueltas); asimismo, también en el corpus de la narrativa vanguardista encontramos tentativas con técnica semejante, por ejemplo, en México, *La señorita Etcétera* (1922) y *El café de nadie* (1926) de Arqueles Vela, textos que, según nos ha demostrado Rodolfo Mata en su estudio “La novela estridentista y sus etcéteras”, conllevan procesos narrativos que producen, en el primer caso, la multiplicación de la protagonista (“‘ella’ es muchas ‘ellas’”, 229), y yendo en sentido contrario, la disolución en el segundo (“Mabelina... se vuelve muchas ‘Mabelinas’”, 229); un caso análogo a éste se desarrolla unos años más tarde en España por Unamuno en *Don Sandalio, jugador de ajedrez* (1933) que no sólo imita en la multiplicación de la figura del protagonista sino también aprovecha el entorno del café y sus espejos; y por

mencionar una obra entre Unamuno y Onetti, ahí está *No sé quién soy* (1945) de Novás Calvo, que no deja de deslumbrarnos con su técnica novelesca.

Pero el planteamiento de Piglia, si bien es un punto sólido en la selva infinita de la novela corta, viene a definir el llamado “hipercuento” sólo en el contexto de la técnica basada en la narración débil, alguna forma del mecanismo del secreto y el lector como narrador; mas pensamos que los “cuentos múltiples” que especifica en su definición de la *nouvelle* puede entenderse teóricamente no sólo como “un cuento contado muchas veces” sino también varios cuentos contados en instancias múltiples pero con el efecto de ser un solo cuento. De hecho, tenemos un buen número de estas novelas cortas en América Latina, entre ellas *El coronel no tiene quien le escriba* (1958) de García Márquez, donde se pueden identificar siete unidades del texto, seis de las cuales imitan en más de un nivel la técnica y perspectiva construida por la primera. Como lo detallamos en otra oportunidad (Scholz, “Novela”), el incipit por sí mismo incluye, con una metódica repetición, los ingredientes de la técnica alternante de intensidad y expansión y el anuncio de un secreto indescifrable (“Era octubre”). El desarrollo luego no consiste sino en seis microrrelatos separados por espacios vacíos que si bien se refieren a sujetos distintos (el administrador de correos, el médico, el abogado, el sastre, Don Sabas y el asesino de Agustín) con los correspondientes espacios narrativos, conllevan índices y técnicas que los conectan a todos entre sí, por ejemplo, mediante descripciones metonímicas (enfermedades), metáforas repetidas (fenómenos meteorológicos), campos semánticos muy elaborados (objetos de papel) y sobre todo el diálogo. El efecto de la novela corta en este caso se debe a la superposición de varias narrativas análogas en forma, digamos, de palimpsesto, y en este sentido constituye un cuento muchas veces contado. Pero no siempre funciona bien esta técnica: por ejemplo en el caso de otro texto del mismo autor colombiano, *La hojarasca* donde la alter-

nancia de los distintos puntos de los narradores (claro, imitando *As I Lay Dying* [1930] de Faulkner) no vienen a producir una superposición intensa de las unidades sino producen más bien una estructura horizontal de coordinaciones.

El diseño mayor de *El coronel no tiene quien le escriba* es simétrico y bien redondeado, y como tal funciona con toda seguridad al acumular efectos análogos; pero es igualmente posible emprender otra ruta que la descrita por Piglia en la construcción de un “cuento contado muchas veces”: las *nouvelles* bien pueden armarse con elementos y desarrollos desiguales. Juan Villoro insiste en una entrevista que en *Llamadas de Ámsterdam* se mantiene el itinerario esencial “pero aparecen otras rutas posibles” (54), y añade a renglón seguido, como suele pasar con algunos escritores, una definición metafórica: “La novela breve es una flecha a la que le salen plumas en el camino” (54). Ana Clavel es más científica cuando habla en términos matemáticos de las obras esferoides (incluye además la correspondiente fórmula) siendo la novela breve “un cuerpo con sus propios centros de gravedad, sus pulsiones de garras verticales, su ronroneante horizontalidad” (64). Puede haber y de hecho hay casos en que se esboza una abundancia de posibilidades pero se desarrolla sólo una o unas pocas de ellas y su elaboración se caracteriza por la irregularidad o, por decirlo con la terminología de Clavel, la excentricidad; la dinámica cuentística en estos casos no se produce evidentemente según los criterios vistos en *Los adioses* ni en *El coronel no tiene quien le escriba* sino por el ritmo específico que el autor establece en el íncipit y que mantiene con bastante uniformidad; no se trata de contar un cuento muchas veces, ni de muchos cuentos que se sobreponen sino tratar de hacer una narrativa por una serie de tentativas interrumpidas. El ritmo viene marcado por la alternancia de un *stop and go*, de las secuencias de abrir y cerrar una y otra vez alguno de los niveles narrativos y sobre todo creando una pulsación que Judith Leibowitz (16-8) describe como moldeo

narrativo combinado mediante los recursos de la intensidad y la expansión. En *La última niebla* (1935) de María Luisa Bombal, por ejemplo, encontramos un íncipit con tendencias reductivas que promete de entrada un cuento pero pronto conduce a unas amplias aperturas hacia el pasado y el futuro apuntando así a una envergadura mayor; mas entretanto surge otra posibilidad representada por una voz interior que parece dominar toda la narrativa convirtiéndola en un proceso psíquico donde las percepciones desencadenan una serie de estados anímicos, recuerdos u otros contenidos mentales. Sin embargo, en la continuación ya no siempre funciona este esquema de un supuesto *esse est percipi* porque los fragmentos descartan o destapan posibilidades tanto en lo referencial como en la narrativa moldeada por la voz interior. La multiplicidad por consiguiente no se produce por medio de la riqueza de posibilidades sino por el movimiento espasmódico de un yo en agonía.

Las tres variantes que hemos encontrado del concepto del hipercuento de Piglia no se separan, como hemos visto, de manera dogmática: no es difícil encontrar en *Los adioses* episodios que pueden sobreponerse como también se pueden detectar indicios rítmicos en la organización de narrar de *El coronel no tiene quien le escriba*; mi hipótesis es que la técnica pulsadora que hemos mencionado en *La última niebla* puede ser un elemento decisivo entre las tres opciones desde el criterio del género de la *nouvelle*. En lugar de seguir teorizando tomemos como experimento un texto que tenga una versión como cuento y otra como novela corta con la esperanza de poder detectar algunas diferencias genéricas al escrutar el proceso de la transformación.

Tenemos la suerte, pocas veces dada en la historia literaria latinoamericana, de que *Estrella distante* (1996) de Roberto Bolaño, no es sino la reelaboración confesa del último capítulo de *La literatura nazi en América* (1993). Si bien el mencionado capítulo pertenece a las pseudobiografías del resto del volumen

(cfr. el título: “Carlos Ramírez Hoffman. Santiago de Chile, 1950-Lloret de Mar, España, 1998”), sirve, a la vez, como una especie de “contrapunto, acaso como anticlímax del grotesco literario que lo precedía” (11), revelando sin duda un carácter más narrativo en el sentido tradicional de la palabra que cualquiera de las entradas anteriores. Su elaboración tiene la intención de convertirlo en “una historia más larga, no espejo ni explosión de otras historias sino espejo y explosión en sí misma” (11), o sea, reforzando aún más lo narrativo; la empresa de Bolaño se desarrolla en varios niveles, entre ellos conlleva una vertiente borgiana del memorable modelo de Pierre Menard, mas en esta oportunidad nos interesa principalmente la transformación de un texto relativamente breve en otro más largo dentro del marco de las formas narrativas que analizamos.

El diseño general de la ampliación sigue un plan metódico de fragmentar el texto fuente “Carlos Ramírez Hoffman” en diez unidades que constituirán luego sendos capítulos de *Estrella distante*; los fragmentos varían bastante en extensión, pero llegan a abarcar casi todo el texto fuente y guardan por lo general la forma original. Se respeta también el orden de los fragmentos, con la excepción de los capítulos casi nuevos de la reescritura: el cuarto y el quinto agrandan gérmenes del primero, el noveno parte de un fragmento del octavo, transformando la ordenación original en una secuencia de 1-4-5-1, 2, 3, 6, 7, 8-9-8, 10 en *Estrella distante*. La transformación es de envergadura mayor: la novela corta es cinco veces más extensa que el cuento. En cuanto a la escala de las ampliaciones encontramos bastante variación: A: tenemos capítulos (2, 6, 10) que reduplican o triplican la extensión original; B: otros que son de seis a diez veces más grandes (1, 3, 7, 8) y C: tres (4, 5, 9) que se basan en una mínima huella textual produciendo capítulos casi nuevos. La distribución se puede resumir en la tabla siguiente:

ESCALA	1:1	1:2	1:3	1:4	1:5	1:6	1:7	1:8	1:9	1:10	1:∞
Capítulo												
1								○				
2		•										
3										○		
4												⊙
5												⊙
6		•										
7						○						
8							○					
9												⊙
10			•									

Este arreglo indica que hay más grupos que contienen una ampliación de escala mayor (B y C) que los de una elaboración limitada (A); por otra parte, hay un movimiento alternante entre los grupos A y B, el único núcleo repetitivo se encuentra en el grupo C con las unidades 4 y 5. Si tomamos en cuenta también el contenido narrativo de los fragmentos de “Carlos Ramírez Hoffman”, resulta evidente que las unidades 2, 6, 10 y una parte de la primera son las más narrativas, que desarrollan segmentos de historias propiamente dichas, y forman además un esquema cuentístico tradicional que conduce desde un asesinato hasta la eliminación posterior del asesino, facilitando así una especie de esqueleto tanto para “Carlos Ramírez Hoffman” como para *Estrella distante*. Si comparamos los dos grupos en los extremos (A y C), veremos que su extensión total es casi idéntica y su suma viene a igualar el total del grupo B.¹ Es un diseño balanceado en el cual lo más importante del proceso de la reelaboración tiene lugar en los capítulos 1, 3, 7 y 8.

¹ El grupo A es aproximadamente de 60 mil caracteres, el B, de 116 y el C, de 58.

Veamos a modo de ejemplo el primer capítulo de *Estrella distante*. Bolaño introduce desde la primera frase una máquina narrativa que sobreescribe las formas usadas en “Carlos Ramírez Hoffman”; lo más importante es el cambio de tercera a primera persona del singular lo que le va a ofrecer espacio amplio para la manipulación de la voz narrativa entre subjetiva y objetiva, cosa que observamos en el mismo íncipit: “La primera vez que vi a Carlos Wieder” (13) suena muy testimonial con un dato históricamente válido (“cuando Salvador Allende era presidente de Chile”, 13) como parece igualmente fidedigno el predicado “se hacía llamar” pero no tardan en aparecer los indicios de la incertidumbre: la afirmación del texto fuente: “Casi con toda seguridad asistió al taller” se convierte en “a veces iba al taller”, y la simple mención de “Concepción” viene matizada como “Concepción, la llamada capital del Sur”. Esta tendencia se refuerza muy pronto cuando las dos oraciones introductorias van seguidas por una extensa ampliación del texto y se establece un tono más dubitativo que afirmativo. El narrador de Bolaño usa metódicamente predicados en forma negativa o vacilante como por ejemplo: “No puedo decir”, “No pretendo decir”, “no sé si creer o achacar a la imaginación de mi antiguo condiscípulo”, “Hablaban como supongo que hablamos ahora” (13); aplica consecuentemente la técnica de delegar la responsabilidad a otros —“Él, contaba, o se lo oímos contar a Verónica Garmendia” (14), “Según Bibiano O’Ryan”, “Bibiano y la Gorda Posadas me contaron cosas, muchos años después (cosas influidas ya por la leyenda maldita de Wieder)” (15)—; y sobre todo introduce en la ampliación indicios de una constante desacreditación del narrador valiéndose de observaciones psicológicas (“todas las suposiciones que podíamos hacer en torno a Ruiz-Tagle estaban predeterminadas por nuestros celos o tal vez nuestra envidia”, 14-5), comentarios a la imposibilidad de hablar (“Yo sobre ellas apenas puedo hablar”, 15), referencias autorreflexivas a la lengua (“es divertido escribir ahora la palabra *plata*: brilla como un ojo en la noche”, 16), interrumpiendo la narración plan-

teándose preguntas a sí mismo (“¿Por qué sentíamos celos de Ruiz-Tagle?”, 15) o cuestionar el contenido con disyunciones o pseudodisyunciones (“dijo que su padre o su abuelo, militaba en las Juventudes Socialistas o en el Partido Comunista o en uno de los partidos de izquierda católica”, 16).

El segundo fenómeno que notamos desde el inicio es que la ampliación que elabora el autor, prácticamente desde la tercera frase del primer capítulo, se nutre de un ritmo ágil y oral que ondula caprichosamente entre frases cortas, repetitivas y otras que serpentean sin parar. El íncipit deja de lado el moldeo cuentístico y continúa de esta manera:

No puedo decir que lo conociera bien. Lo veía una vez a la semana, dos veces, cuando iba al taller. No hablaba demasiado. Yo sí. La mayoría de los que íbamos hablábamos mucho: no sólo de poesía, sino de política, de viajes (que por entonces ninguno imaginaba que iban a ser lo que después fueron), de pintura, de arquitectura, de fotografía, de revolución y lucha armada; la lucha armada que nos iba a traer una nueva vida y una nueva época, pero que para la mayoría de nosotros era como un sueño o, más apropiadamente, como la llave que nos abriría la puerta de los sueños, los únicos por los cuales merecía la pena vivir (13).

Es muy llamativa la presencia de las llamadas “listas” o enumeraciones que en principio van contra la construcción vertical, así como las repeticiones, la prolongación de la extensión con intercalaciones entre paréntesis y también los cambios de registro que se dan entre una oralidad redundante y trivial y el uso de una imagen algo llana (abrir con llave la puerta de los sueños).

El proceso de la ampliación revela al mismo tiempo la tendencia a colocar en el texto indicios que cobrarán importancia más adelante; éstos pueden ser elementos léxicos destacados de alguna manera por el narrador que a veces se ponen aún en cursiva — ver por ejemplo las palabras “*exteriormente*” (14), “*otras noches*” (15), frente a “*otros días*”, o al revés, se ponen en el texto

escondidas, por ejemplo, en algún bloque mayor descriptivo y un diálogo casual, y contribuyen a formar un desarrollo motivico o un subsistema riffaterreiano. En el primer capítulo aparecen referencias a dualidades muy enfáticas comenzando con los apellidos del protagonista, los dos talleres de poesía y allí están, con una llamativa presencia, las gemelas Garmendia quienes eran “tan iguales algunos días que era imposible distinguirlas y tan diferentes otros días... que parecían mutuamente dos desconocidas cuando no dos enemigas” (15); y naturalmente sólo dos personas sabían distinguirlas: Stein y Ruiz-Tagle. Muy al inicio del capítulo surge en una enumeración la palabra “viajes” con una explicación (“que por entonces ninguno imaginaba que iban a ser lo que después fueron”, 13) sin sospechar el lector que no se trata de un tópico épico sino el fenómeno del exilio y la desaparición. A veces el fenómeno se agazapa en una simple repetición que bien podía producir una impresión de pobreza estilística estudiantil. Y un ejemplo más: en el primer episodio se exhiben objetos que desempeñarán la misma función en la construcción motivica: bajo el pretexto de *El bebé de Rosemary* emerge el tema de los cuadros que implicaría más tarde la dicotomía primordial de falta y presencia; en el mismo episodio también aparece, con plena inocencia, una Leica en una banqueta de madera, para introducir el papel esencial que tendrán las fotos y los ojos en los episodios posteriores y en el final de la obra.

Es igualmente sustancial lo que pasa al nivel de la anécdota en el primer capítulo de *Estrella distante*. El fragmento que Bolaño toma de “Carlos Ramírez Hoffman”, contiene una narrativa que el autor adapta y extiende, y además le antepone dos historias más sin antecedentes en el texto fuente. Este diseño conduce a una ampliación mayor que produce el capítulo más largo de toda la novela y modifica la proporción de las partes descriptivas y anecdóticas de “Carlos Ramírez Hoffman” a favor de estas últimas. El primer episodio añadido es una pequeña obra maestra de suspense: el amigo del narrador, Bibiano, visita inesperadamente a Ruiz-Tagle en su casa y allí se nos presenta en pocos minutos

toda una serie de fenómenos psicológicos (ver y no reconocer, sentir que falta algo, tener recuerdos de *El bebé de Rosemary*, oír ruidos inexplicables, percibir la casa “desnuda y sangrante” (18), tener ganas de escaparse, etc.) que al final parecen resolverse con la llegada de una de las gemelas Garmendia. La escena es fílmica, vivísima, vemos y sentimos la figura del futuro asesino con una intensidad mayor que en las descripciones anteriores (no es por azar que las palabras lleguen a ser “más o menos incongruentes”, 18); Bolaño cambia el tono de su texto empujándolo hacia la narrativa, específicamente al género del cuento, forma en la cual su ídolo, Julio Cortázar, habría sabido desarrollar sin duda la escena; el autor chileno no lo hace sino que lo corta con una memorable imagen sobre el efecto de la visita (“*pálido como una hoja de papel*” —dice de Bibiano, 20). Cuatro párrafos descriptivos más adelante aparece un segundo episodio con un comienzo trillado (“Recuerdo la noche en que hablamos”, 22) y con estilo nada condensado sino al contrario, muy oral, bastante enumerativo para recrear el ambiente de jóvenes poetas que seleccionan unos poemas para una antología y discuten las cualidades líricas de los textos de Ruiz-Tagle; el encuentro termina con la eliminación de sus poemas y con la promesa colectiva de callar sobre lo ocurrido. Las dos historias como hemos mencionado enriquecen y modifican el estilo de la obra, y sobre todo incluyen dos narrativas breves que siguen urdiendo varios de los motivos ya presentes al inicio de *Estrella distante* (poeta—asesino, revolución armada—estética, tensión justificada—inexplicable, hablar—callar, etcétera).

La tercera historia no es una nueva agregación sino la ampliación compleja de un fragmento inicial de “Carlos Ramírez Hoffman”: si la primera intercalación era una microficción interrumpida, y la segunda, un episodio con un *diminuendo* final, ésta es ya un cuento debidamente redondeado. La ampliación consiste primero en añadir un breve episodio que incluye también una parte descriptiva de las circunstancias posteriores al golpe militar

(“estamos entrando en el campeonato mundial de la fealdad y la brutalidad”, 27) formando un claro contraste con la felicidad del narrador durante la tarde y la noche compartidas con las anfitrionas. Luego se esboza con un *flash-back* la prehistoria de las gemelas Garmendia en la casa paternal de Nacimiento, donde buscan refugio, y de ahí se pasa directamente a una secuencia narrativa, la más lograda de la novela: llegada de Ruiz-Tagle—velada literaria—casa dormida—matanza de la tía—desaparición de la empleada—llegada de un coche-entrada/salida de la noche. La elipsis de la matanza de las gemelas tiene en sí un efecto dramático pero que sin duda llega a estallar (o como dijera Bolaño en la introducción: ser “espejo y explosión en sí misma”, 11) al leer el breve comentario que cierra el capítulo. Pero la historia funciona también como una variante de los episodios anteriores; se repite, de una parte, la situación de la visita que hemos mencionado: allí Bibiano, ayudante del narrador, visitó a Ruiz-Tagle, el futuro asesino, aquí es el narrador quien visita a las futuras víctimas y luego, con una inversión, Ruiz-Tagle de visitado se convierte en visitador, en Wieder, quien va a ver a las gemelas para matarlas; por otra parte, estas variantes se basan en el motivo de un elemento inesperado que produce un efecto de temor o pánico: Bibiano estaba “pálido como una hoja de papel”, la selección de poemas conduce a una mudez colectiva y más tarde a un callar amenazador de Amalia Maluenda, la empleada. Y si incluimos también la visita de despedida del narrador en casa de las gemelas —visita que no produce ningún sentimiento negativo, al contrario: “Me sentí de pronto feliz, inmensamente feliz” (27)—, resulta que las cuatro historias están todas construidas con el mecanismo del secreto y el vacío de significación (Piglia 200) que genera las respectivas funciones de “no saber” frente a “saber”: en la primera, Bibiano todavía no sabe que Ruiz-Tagle es Wieder, en la segunda, Bibiano y el narrador no saben de lo que La Gorda ya está enterada, en la tercera, el narrador ni sospecha que nunca más volverá a ver a las gemelas y en la última, las

hermanas Garmendia no saben que su amigo poeta las va a matar. Bolaño evidentemente extiende y desarrolla el texto fuente no sólo narrativizándolo con medios semejantes sino enmarcando las versiones en una estructura de gradación y cohesión.

Hemos visto una especie de laboratorio narrativo del primer capítulo de *Estrella distante*: ¿funcionarán estos hallazgos igual en el resto de la novela? Veámoslo primero al nivel de las narrativas: el texto fuente “Carlos Ramírez Hoffman” contiene sólo cuatro breves historias, en *Estrella distante* se guardan y se extienden todas y se les agregan nada menos que catorce nuevas o casi nuevas. En el primer capítulo de *Estrella distante*, como acabamos de ver, se amplía bastante la historia del asesinato de las gemelas Garmendia y se le antepone dos narrativas más; el segundo capítulo no contiene materia narrativa nueva; el siguiente retoma los motivos del primero y agrega dos historias aumentando la serie de las visitas: esta vez Bibiano va a ver al narrador para ir más tarde juntos a casa de La Gorda donde ella les cuenta una historia sobre Ruiz-Tagle; en ambos casos resurgen los conocidos motivos del miedo y del silencio.

El paradigma cambia en los capítulos 4 y 5, que con sus tres narrativas ya no siguen el diseño anterior: dos de ellas se basan en mínimas huellas textuales de “Carlos Ramírez Hoffman”, la tercera es de materia totalmente nueva y se incrusta en la segunda parte del capítulo 5. La novedad consiste en que las historias de Juan Stein y Diego Soto, directores de los talleres de literatura en Concepción, parecen seguir el molde de las biografías tradicionales con datos, fechas, nombres, y no pocas digresiones, acontecimientos históricos (con esto formalmente se asemeja a las entradas regulares de *La literatura nazi en América*), pero bajo la superficie positivista se diseña una narrativa que cobrará sentido simbólico más adelante. En el primer caso por medio de un juego o manipulación de nombres (Stein, Cherniakovski, comandante Aquiles/Ulises), retratos (William Carlos Williams, Truman, Rockwell), países (Chile, Ucrania, Polonia, Nicaragua, San Salvador)

y un mar de referencias literarias, cartas privadas y recortes de periódicos, el biógrafo desdibuja metódicamente a la figura Juan Stein hasta hacerlo desaparecer completamente (queda para el lector sólo la sombra de cierto Juanito Stein de Valdivia de quien no se encuentra ni siquiera la tumba); la historia como vemos no se compone de la vida de Stein sino del proceso de su desaparición, más exactamente, de narrar tal proceso. La vida de Diego Soto se detalla menos y con énfasis en un contexto europeo (RDA, Francia, Alicante, Perpignan) como también pasa con la historia que se incluye sobre Lorenzo/Lorenza en el mismo capítulo: los gémenes narrativos en este caso son en principio más dinámicos pero la presentación sigue siendo biográfica y algo distanciada apuntando a la suerte común que corrieron los exiliados de Chile (“la historia de Petra... de alguna manera es a Soto lo que la historia del doble de Juan Stein es a nuestro Juan Stein”, 81); en lugar de un desaparecido “total” en este caso tenemos más bien víctimas de una muerte violenta y otra de sida. Las múltiples dualidades de los dos capítulos (nombres, fotos, espacios, alternativas vitales, género) se rematan con una reduplicación *de facto* del texto, la única de *Estrella distante*, cuando dos unidades contiguas forman visiblemente una pareja dentro de la macroestructura.

El capítulo 7 trae un cambio de nivel respecto a las narrativas agregadas a *Estrella distante* cuando aparecen ciertos juegos estratégicos o *wargames*, motivo que conocemos de otras obras de Bolaño (por ejemplo de *El Tercer Reich*). Se podría pensar que su presencia se orienta a desentrañar unas analogías históricas de Chile en busca de una explicación del golpe de Estado de 1973 y sus consecuencias; de hecho primero se trata de un juego de doble o triple lectura que permite ir más allá los aconteceres de las guerras chilenas contra la Alianza-Peruano-Boliviana y llegan a plantear temas “abstractos” sobre la casualidad, el significado *real* de ciertos fenómenos; pero luego aparecen otros dos juegos que ya no ofrecen analogías fáciles, se justifican sólo por la suposición de que los inventara Wieder. Y entonces encontramos ana-

logías inesperadas, no históricas, comenzando con el concepto de “mensajes secretos de la literatura” (110), el mal como producto de casualidades, la lectura (“una lectura que comprendía los números, los colores, las señales y la disposición de los objetos minúsculos, los programas televisivos nocturnos o matutinos, las películas olvidadas”, 111) como arma en la lucha contra la vileza, etc. (La fuente de todas estas ideas es sarcásticamente Graham Greenwood, “coleccionista de rarezas literarias”, 110). Esta narrativa que recorre caminos mentales y se nutre de una búsqueda termina con una reducción progresiva, y al declarar la búsqueda sin éxito ya habremos recorrido la secuencia siguiente: historia reciente—búsqueda de un asesino—juegos estratégicos basados en historia remota—juegos enigmáticos con mensajes—pesquisas para encontrar los *wargames* en EE.UU.—búsqueda fallida.

Este esquema de persecución detectivesca y de signos por descifrar constituirá el modelo para casi todo el resto de las narrativas agregadas; en el octavo capítulo: hay cinco de ellas, todas son de materia nueva sin antecedentes en “Carlos Ramírez Hoffman”. Debido a la cantidad misma y también a su estilo más ligero, digamos, periodístico, las cinco historias marcan un ritmo acelerado: las dos primeras son recuentos de crímenes famosos de Valparaíso y Las Cármenes descifrados por Romero, “uno de los policías más famosos de la época de Allende” (121), las otras tres forman parte de la persecución de Wieder en ámbitos literario-cinematográficos cuando el narrador intenta encontrar obras del poeta asesino en unas revistas vanguardistas y películas pornográficas; Romero a su vez cuenta la historia de un grupo de cine porno que operaba en el Golfo de Tarento bajo la dirección de un tal R. P. English (supuestamente Wieder). El detective naturalmente resuelve los casos con mayor éxito que el narrador, pero más allá de su función dramática, los episodios cobran importancia por la repetición o añadidura de motivos. Surge por ejemplo una opción no mencionada antes, la del suicidio (Bolaño lo envuelve en un contexto literario con la muerte de Javert en *Los*

miserables); se intercala un sueño del narrador que no sólo nos vuelve a la citada película *El bebé de Rosemary* de Polansky sino que llega a formular por vía metafórica un argumento no esgrimido antes en la obra: “Wieder y yo habíamos viajado en el *mismo* barco, sólo que él había contribuido a hundirlo y yo había hecho poco o nada por evitarlo” (131). Si bien en otro tono y otra perspectiva, se repite el motivo del sueño cuando Romero detalla su plan de volver a Chile y hacerse empresario; tratándose de un sueño de la vida, todo parece embellecido en cuanto a la forma pero por su contenido (quiere ser empresario de pompas fúnebres) y sobre todo por el momento de compartirlo (está en camino hacia Blanes donde matará a Wieder) el efecto termina siendo nefasto.

No nos engañe esta variedad temática que hemos visto en las catorce agregaciones narrativas, su distribución indica que siguen un plan muy coherente:

Capítulos	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Narrativas originales	I	II				III				IV
Narrativas agregadas	1, 2, 3		4, 5	6	7, 8		9	10, 11, 12, 13, 14		

Las dieciocho historias, como vemos, aseguran una presencia continua y equilibrada a lo largo de *Estrella distante*; varían en extensión y profundidad pero llegan a narrativizar de una u otra manera incluso los capítulos más descriptivos (4, 7, 9). ¿Llega a revestir esta técnica a *Estrella distante* de un carácter más narrativo, o si se quiere, más cuentístico que el texto fuente? En absoluto: el crecimiento de lo narrativo entre “Carlos Ramírez Hoffman” y *Estrella distante* (1:4, 5) es aproximadamente igual al aumento de la extensión (1:5).

El mismo fenómeno pasa a nivel de los elementos no narrativos. Bolaño los desarrolla de manera muy creativa pero no cambia con ellos el balance general de la obra. Mencionemos entre sus hallazgos, por ejemplo, el amontonamiento de elementos temáticos, recurso digamos barroco que tiene bastante presencia en el de otras obras de Bolaño, *Nocturno de Chile*, *Los detectives salvajes* (1998). En la supuesta biografía de Iván Cherniakovski se enumera y describe a los principales generales rusos de la Segunda Guerra Mundial (“Zhukov, Koniev, Rokossovski, Vatutin, Malinovski”, 59); cuando Bibiano hojea las revistas vanguardistas en los Archivos de la Biblioteca Nacional encuentra títulos tan memorables como “*Hibernia, Germania, Tormenta, El Cuarto Reich Argentino, Cruz de Hierro, ¡Basta de Hipérbolos!* (fanzine bonaerense), *Diptongos y Sinalefas, Odín, Des Sängers Fluch*” (105); en la descripción de la casa de Stein se nombra en un solo párrafo no menos que una treintena de mapas nacionales, regionales, hidrográficos, históricos desde México hasta la Isla de Pascua (58). De manera semejante vemos casos de detallismo lingüístico en la obra, por ejemplo, en el tercer capítulo, donde se describe minuciosamente una serie exasperante de las posibilidades etimológicas —que van desde “de nuevo” hasta “sauce llorón” (51)— para explicar el origen del apellido alemán del protagonista. El efecto de estos recursos es muy complejo, tanto por “llenar” o “rellenar” la novela de materia ajena, heterogénea y repetitiva en ausencia de referentes más justificados y ordenados, como por conllevar metas autorreflexivas.

Si tanto las partes narrativas como las no narrativas han sido ampliadas equitativamente y han sido revestidas de una multiplicidad de funciones válidas, tratemos entonces de comprender su importancia sin separarlas y ver las relaciones que tienen entre sí. Por una parte, resulta evidente que pueden influirse mutuamente; hemos visto, por ejemplo, en el cuarto capítulo de *Estrella distante* que el proceso de describir llega a ser —con una palabra de Borges— fatigoso a nivel del contenido, pero la secuencia de las

tentativas o aproximaciones llega a constituir una narrativa: la de adquirir conocimientos sobre un tema o problema. Y al revés, las narrativas igualmente pueden ser combinadas con técnicas descriptivas, por ejemplo en la primera parte del capítulo 7, para llegar al tema de los *wargames* se crea una extensa secuencia que nos “informa” en dos páginas sobre una decena de libros y una veintena de revistas que procedían de distintos países latinoamericanos, con detalles entre paréntesis como estos: “*Des Sängers Fluch* (con un ochenta por ciento de colaboraciones en lengua alemana y en donde aparece, número 4, segundo trimestre de 1975, una entrevista ‘político-artística’ con un tal K. W., *autor chileno de ciencia ficción*, en donde éste avanza parte del argumento de su próxima, y primera, novela”, 105).

El mismo fenómeno puede observarse en la elaboración motívica: los lazos y los subsistemas que se crean a lo largo de *Estrella distante* penetran sin dificultad todos los segmentos: el motivo de un arma asesina, por ejemplo, aparece primero dentro de un poema de Wieder como “cuchillo” (23), luego como “corvo” (32) en manos de Wieder al matar a la tía de las gemelas, y luego en el capítulo sobre Soto cuando lo acuchillan unos jóvenes (39); el doble que tiene múltiples representaciones en los niveles más variados de *Estrella distante*, emerge también con la imagen de unos hermanos siameses que aparecen primero citados en una extraña obra escrita por “un tal Octavio Pacheco”, aunque el motivo me parece más bien borgiano ya que “Cada uno se dedica a martirizar a su siamés durante un tiempo (o un ciclo, como advierte el autor), pasado el cual el martirizado se convierte en martirizador y viceversa” (104), y luego resurgen justamente en el capítulo final, en el momento cuando Wieder es reconocido por el narrador, quien nos hace la siguiente confesión: “Me vi a mí mismo casi pegado a él, mirando por encima de su hombro, horrendo hermano siamés” (152); y un ejemplo más: el uso aparentemente redundante del sustantivo/adjetivo “autodidacta” que aparece en el incipit de la novela se reviste de otras funcio-

nes más adelante: sirve, por ejemplo, de enlace léxico entre dos párrafos descriptivos (14), vale como atributo para distinguir a Ruiz-Tagle de Wieder (132) y también para clasificar a este último entre la “gente sencilla, autodidactas enfrentados contra todo el mundo” (132).

Queda entonces la opción de considerar la ordenación de los elementos narrativos/no narrativos como rasgo específico de la dinámica del texto reelaborado de Bolaño. Al ver la distribución de los capítulos según la proporción de la ampliación ya hemos notado cierto movimiento alternante; pero resulta que la alternancia no es nada uniforme, evidentemente se rompe con los capítulos 4 y 5 que forman una unidad bimembre. Además, este criterio no parece funcionar en los demás niveles: al capítulo 1, que es muy narrativo con varias historias agregadas, sigue otro de contenido y dinámica igualmente fuerte con el episodio de los poemas escritos en el cielo; el mismo fenómeno se da entre el séptimo con los *wargames* y las cinco narraciones añadidas del octavo; y esto, sin mencionar los casos (véase por ejemplo el capítulo 4) donde la intensa narrativización del proceso descriptivo cuestiona el mismo principio de la alternancia entre núcleos supuestamente homogéneos que faciliten una clasificación inequívoca del carácter de los capítulos. Nos parece que *Estrella distante* mantiene el esqueleto de “Carlos Ramírez Hoffman” con sus cuatro pilares narrativos desarrollados en los capítulos 1, 2, 6 y 10 de la novela y adopta una ordenación narrativa bastante tradicional. El capítulo inicial y final forman el conocido marco de “crimen y castigo” con una temporalidad clara; en los capítulos intermedios vemos una serie de *happenings* poéticos aéreos seguidos por la desaparición del protagonista del escenario político y más tarde del Chile de Pinochet (2, 3, 6, 7) con hilos paralelos sobre otros desaparecidos (4, 5); los capítulos 8, 9 y 10 preparan el final que después de la muerte política, literaria y psíquica del asesino conduce a su aniquilación física. Los conectores entre los capítulos parecen igualmente de molde unidireccional; en-

contramos inicios como: “Por aquellos días, mientras se hundían los últimos botes salvavidas de la Unidad Popular...” (17) o “La historia de Juan Stein, el director de nuestro taller de literatura, es desmesurada como el Chile de aquellos años” (34); los finales de capítulo crean igualmente cierres concluyentes con cadáveres (1, 5, 10), diálogos entrecortados (2, 8), muertos sin tumba (4) u olvido total (6).

Creo que los fenómenos arriba descritos indican que el elemento más relevante de la reescritura ha de realizarse por otro recurso y en otro nivel. Volvamos una vez más al primer capítulo que puede segmentarse de esta manera:

- a. Bloque descriptivo (6200 caracteres).
- b. Bibiano visita a Ruiz-Tagle (5300).
- c. Descripción (4000).
- d. Composición de una antología (7300).
- e. El golpe militar (58).
- f. El narrador visita a las gemelas (3000).
- g. Descripción de la casa de Nacimiento (1300).
- h. Asesinato de las gemelas (7000).

El diseño muestra dos secuencias claras separadas por una cesura que es de extensión mínima en comparación de las demás partes pero de efecto trascendental: es el acontecimiento clave de la historia moderna de Chile y, como tal, el punto de viraje de las vidas personales descritas en *Estrella distante*; el silencio que lo sigue a nivel histórico es la laguna más grande de la novela. La primera secuencia que le antecede opta por una ordenación de alternancia, balanceando entre dos descripciones detallistas y dos narrativas extensas vivísimas que producen un claro vaivén entre ellas; la segunda secuencia es de tres elementos, de núcleos impares, con una breve descripción intercalada entre dos narrativas, creando el modelo de una sinfonía clásica de *allegro-andante-vivace*.

Son aún más indicativos, creo, los elementos que abren y cierran las siete unidades:

	Abrir	Cerrar
a	La primera vez que vi... No puedo decir que lo conociera bien.	...es divertido escribir ahora la palabra <i>plata</i> ... A Ruiz-Tagle nunca le faltó dinero.
b	¿Qué me contó Bibiano de la casa...?	Nunca olvidaré esas palabra, dice Bibiano en su carta: <i>pálido como una hoja de papel</i> ... El rostro de una mujer enamorada.
c	Es triste reconocerlo.	Y nadie lo conocía.
d	Juan Stein y Diego Soto... no se dieron cuenta de nada...	...va a cambiar el día que leamos correctamente a Enrique Linn, no antes. O sea, dentro de mucho tiempo.
e	Pocos días después llegó el golpe militar y la desbandada.	
f	Una noche llamé por teléfono...	...se marcharon a Nacimiento. Nunca más las volví a ver.
g	Sus padres... habían muerto antes...	Me parece raro... Pero lo doy por cierto.
h	A partir de aquí mi relato se nutrirá básicamente de conjeturas.	Y nunca se encontrarán los cadáveres... el de Angélica Garmendía, mi adorable, mi incomparable Angélica Garmendía...

Los conectores más típicos suelen seguir los principios de la lógica épica de la causalidad y la cronología o aprovechar un elemento textual para la continuación o ampliación, como lo vimos al nivel de los capítulos. En estas ocho instancias, sin embargo, tenemos sólo tres que cumplen con esta expectativa: los lazos

c-d, d-e, f-g, en los demás casos es la voz del narrador lo que domina todo el texto, e independientemente del carácter de los núcleos se nutre de las formas más variadas para asegurar su presencia. Cuenta recuerdos con la imagen de un narrador testimonial y se refiere a su texto de manera autorreflexiva (a); formula preguntas retóricas y cita una de sus fuentes en más de un sentido dudosas (b); matiza lo narrado en tono emocional (c, g, h) y se autocuestiona en su oficio de narrador (h). No cabe duda que este es el recurso más importante con el cual Bolaño compone y controla en este nivel la dinámica de las secuencias; y se trata de una técnica tan poderosa que más allá de marcar el ritmo, llega a ampliar su propia esfera, la del proceso de narrar transformándola en otra narrativa y sobreponiéndose a las redes constituidas por la temporalidad, la causalidad o la contigüidad. Este diseño abre una nueva dimensión con planteamientos que no siguen las dicotomías de antes/ahora, causa/efecto, verdad/mentira, sino se enfocan en las posibilidades del conocimiento, la comprensión o la capacidad de narrar. (Véase los ejemplos en la página 6).

Y Bolaño no se detiene en este punto: refuerza su técnica con una capa textual igualmente poderosa en *Estrella distante*: con una profunda estetización del texto del inicio al final. Desde el lema de Faulkner y la referencia a Pierre Menard en la introducción hasta las páginas de un libro de Bruno Schulz que se convierten en ojos en la escena última, desde los poemas aéreos de Wieder-Zurita (Schiller 153) y de César Vallejo (Manzoni, “Biografías” 29) hasta la presencia constante de las vanguardias (Gamboa 214-9) todos los niveles se empapan de las letras: poetas reales y ficticios sin número, obras de la literatura universal sin contar, poemas, revistas, títulos citados hasta la saciedad, redacciones, bibliotecas, archivos, talleres literarios, etcétera. Y no sólo literatura sino también cine, pintura, fotografía: Bergman, Polansky, *El bebé de Rosemary*, películas pornográficas, una Leika, cuadros en la casa paternal, exposición de fotos; la aparición de códigos artísticos es por lo general paralelo a la debilitación de la comunicación lingüística (ver el episodio del

encuentro de Bibiano con Ruiz-Tagle o las reacciones vistas en la exposición de fotografías). A nivel del contenido, naturalmente, se puede justificar hasta cierto punto la omnipresencia de lo artístico: el protagonista es poeta y fotógrafo, se encuentra con sus amigos y futuras víctimas en un taller literario, es ávido lector de la literatura de su patria, quiere renovar radicalmente la poesía. Mas una buena parte de la literarización apunta a lo que hemos visto en el caso de la función autorreflexiva de la voz narrativa: la presencia exagerada de lo literario cuestiona por su propia naturaleza la referencialidad de la lengua y conduce a una semiosis deficiente o tautológica. Y lo mismo pasa con las demás artes que aparecen en la novela: las fotos siempre son tan borradas que no se puede reconocer a las figuras, las pinturas desaparecen y en las películas no se reconoce al protagonista. La estetización por consiguiente no sólo amplía la dimensión creada por la manipulación de la voz narrativa sino que profundiza el mencionado planteamiento que versa sobre saber/no saber, comprender/crear comprender y sobre la posibilidad o imposibilidad de contar.

Volviendo ahora a nuestro punto de partida, es hora de que nos preguntemos si la reescritura de “Carlos Ramírez Hoffman” en *Estrella distante* cumple o no con la definición de Piglia de la novela corta como hipercuento: la respuesta es afirmativa, de hecho “La tesis sobre la *nouvelle*” tiene mucho más de verdad de lo que pensáramos en un primer momento. Las tres opciones que destacamos en la introducción se ven realizadas con pocas diferencias en el texto de Bolaño. Hemos visto que hay un cuento que se narra muchas veces, es la “biografía” de un poeta-piloto con aconteceres ocurridos en la historia de Chile antes y después del golpe de Estado de 1973. Hay además hay una serie de cuentos intercalados: hemos visto catorce de estas narrativas que tienden a formar un haz mayor de núcleos superpuestos, sea siguiendo criterios motivicos (visita, miedo, cifra, búsqueda) o revelando rutas paralelas opuestas al destino de Wieder. La vigencia de la tesis de Piglia

se observa también en la explotación de los mecanismos del secreto y la presencia del narrador “débil”. Como en el caso de *Los adioses* de Onetti, Bolaño introduce en *Estrella distante* un buen número de secretos y enigmas por descifrar, y crea también un “punto ciego” construido por el estatus indefinido del narrador, lo que rinde efectos muy logrados. La diferencia mayor entre las dos obras consiste en que el autor chileno elabora mucho más el proceso de narrar; éste, por su volumen y su prolija elaboración llega a desempeñar un rol protagonista que le permite convertirse en la verdadera narrativa de la novela y ser portador de planteamientos nuevos que, sin menguar la importancia del contexto histórico-político, formulan e ilustran propuestas epistemológicas sobre las posibilidades del saber humano y su posible representación. La clave de su éxito radica en una máquina narrativa que incorpora una metódica estetización del texto y canaliza la mencionada dinámica pulsadora de otros niveles hacia su propio ámbito. *Estrella distante* es sin duda una narrativa política elíptica, un testimonio intencionalmente opaco, una novela policiaca emocionante, pero bajo estas fachadas, Bolaño despliega múltiples y siempre deficientes tentativas de alcanzar conocimientos fidedignos y narrarlos auténticamente: es en este sentido que la novela corta de Bolaño es un “cuento contado muchas veces”, o sea un hipercuento, y como tal ofrece un argumento más a favor de la tesis de Piglia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOLAÑO, ROBERTO. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996.
_____. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000.
_____. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004.
_____. *El Tercer Reich*. Barcelona: Anagrama, 2010.
_____. *La literatura nazi en América*, Barcelona: Anagrama, 2010.

- BOMBAL, MARÍA LUISA. *La última niebla. La amortajada*. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- CLAVEL, ANA. “Ponerle la cola a la quimera. (Poética incierta de la novela corta)”. 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: 61-9.
- CORTÁZAR, JULIO. “El perseguidor”. *Los relatos (3): Pasajes*. Madrid: Alianza Editorial, 1976.
- ECO, UMBERTO. *El vértigo de las listas*. Barcelona: Lumen, 2009.
- GAMBOA, JEREMÍAS. “¿Dobles o siameses?”. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau, edición. *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008: 211-36.
- GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL. *El coronel no tiene quien le escriba*. México: Era, 1961.
- _____. *La hojarasca*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.
- LEIBOWITZ, JUDITH. *Narrative Purpose in the Novella*. The Hague: Mouton, 1974.
- MANZONI, CELINA, compilación, prólogo y edición. “Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal”. *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002: 17-32.
- _____. “Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante*”. *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002: 39-50.
- MATA, RODOLFO. “La novela estridentista y sus etcéteras”. 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: 211-32.
- NOVÁS CALVO, LINO. *No sé quien soy*. México: UNAM, 2005.
- ONETTI, JUAN CARLOS. *Para una tumba sin nombre*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- _____. *Los adioses*. Barcelona: Seix Barral, 2003.

- 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.
- SCHILLER, MARÍA LUISA. “La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño”. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau, edición. *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008: 145-62.
- SCHOLZ, LÁSZLÓ. *Los avatares de la flecha*. Salamanca: Ediciones Universidad, 2002.
- _____. “El lugar de los vacíos”. Kutasy, Menczel y Scholz, edición. *Espejos y prismas: Tradición y renovación en la narrativa breve moderna de España e Hispanoamérica*. Budapest: Eötvös József Könyvkiadó, 2011: 149-58.
- _____. “La novela corta, ¿un género entre el cuento y la novela?”. *Actas. Congreso Internacional América Latina. La autonomía de una región*. Madrid: Trama Editorial-CEEIB, 2012: 1073-9.
- UNAMUNO, MIGUEL DE. *Don Sandalio, jugador de ajedrez*. Madrid: Alianza Editorial, 2009.
- VELA, ARQUELES. *La señorita Etcétera. El Universal Ilustrado* 1.7 (14 dic. 1922): 1-31.
- _____. *El café de nadie. Novelas*. Jalapa: Ediciones de Horizonte, 1926.
- VILLORO, JUAN. “La novela corta: noticias desde la tierra de nadie”. 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: 49-59.