

ESTÉTICA DEL RELATO POSMODERNO

Eloy Fernández Porta

Tesi Doctoral UPF 2014

Director: Dr. Antonio Monegal Brancós
(Departament d'Humanitats)

El presente trabajo de investigación se propone ofrecer una definición conceptual y tipológica del paradigma del relato breve literario a lo largo de la época posmoderna. Partiendo de una perspectiva comparatista, la base de esta investigación consiste en un conjunto de oposiciones en relación con el modelo moderno. A partir de ellas tesis toma como caso central el movimiento posmoderno norteamericano y traza una serie de vínculos teóricos y conceptuales, principalmente con las literaturas del ámbito hispánico y, en menor medida, con casos de estudio procedentes de las letras inglesas e italianas. En la línea de las investigaciones que abordan la época posmoderna desde una posición conclusiva, este trabajo abarca un arco temporal que va desde la emergencia del movimiento posmoderno a finales de los años sesenta hasta su reformulación en el la corriente *avant-pop* a mediados de los noventa.

Palabras clave: posmodernismo, comparatismo, relato, fin de siglo, estudios culturales, tipología

This research aims to provide a conceptual and typological definition of the paradigm of short story along the postmodern era. From a comparative perspective, this research is based on a set of oppositions in relation to the modern model. Using the American postmodern movement as a central case, it draws a series of theoretical and conceptual links, mainly to Hispanic literatures and to a lesser extent to English and Italian authors. In the line of research that addresses the postmodern era from a conclusive position, this work covers a time span ranging from the emergence of the postmodern movement in the late sixties to its final reformulation in the *avant-pop* current of the mid-nineties.

Keywords: postmodernism, comparative literature, short story, end of the century, cultural studies, typology

AGRADECIMIENTOS

El presente trabajo de investigación ha podido ser realizado gracias a la generosa colaboración de diversas personas e instituciones a lo largo del período que ha durado su composición. Entre los cursos que tuve la oportunidad de seguir como estudiante en la Facultat d'Humanitats un trimestre dedicado a la *short story* norteamericana a cargo del Dr. Miquel Berga me ofreció la primera visión sistemática y comprensiva del área que conocimiento que he tratado de abordar aquí. Las primeras y tentativas intuiciones acerca de cómo desarrollar esta investigación fueron muy oportunamente orientadas, desde el punto de vista metodológico, por el Dr. José María Micó, quien me proporcionó numerosos consejos de gran valía durante la primera sección de los cursos de Doctorado que seguí en la UPF. En esa fase una beca concedida por medio del convenio de intercambio entre esta universidad y Boston College, y gestionada por Maite Viudes, me permitió realizar, en el marco del segundo curso del Doctorado, una investigación que, prolongada a lo largo de ocho meses, hubo de constituir la base material de la tesis, muy especialmente por lo que respecta a su caso de estudio principal, esto es, el posmodernismo norteamericano. Una segunda estancia en Estados Unidos, en esta ocasión en Duke University, gracias a los buenos oficios de la Dra. Teresa Vilarós, hizo posible ultimar esa tarea y ampliarla a otros objetos de estudio, en particular en el campo de las letras mexicanas.

Es sabido que en un trabajo de estas características el director tiene siempre un papel primordial. Pero en este caso la ayuda y respaldo constantes que a lo largo de los años me ha prestado el Dr. Antonio Monegal Brancós exceden, con mucho, las atribuciones propias de su tarea. En primer lugar, por lo que respecta al método de composición del libro, dio una orientación rigurosa que posibilitó seleccionar las líneas de investigación, corregir numerosos errores de enfoque y contenido y delimitar adecuadamente el espacio teórico. En cuanto al modelo textual escogido, demostró un sentido amplio y creativo de la escritura de tesis al animarme a desarrollar un modo expositivo, el del Glosario que forma la segunda parte de este libro, que hizo posible encauzar los datos obtenidos de la investigación de una manera que un tipo de texto más tradicional no habría permitido. Y más allá de las aportaciones técnicas al trabajo, para las que siempre encontró tiempo valioso y recomendaciones relevantes, estoy muy en deuda con él por el apoyo personal y la comprensión bienhumorada con que me ayudó a sobreponerme a las dudas periódicas y eventuales indisposiciones que jalonaron este camino, y ante las que la hizo gala de una más de sus virtudes, la que García Márquez llamó “una paciencia mineral”.

Índice

Introducción	7
---------------------	---

Primera parte

1. Políticas de lo menor: Una lectura deleuziana del relato de vanguardia	
1.1. El relato como literatura menor	15
1.2. Menor en el marco institucional	19
1.3. Menor en el marco del posmodernismo	21
1.4. Ante la Ley del relato: instrucción y constricción	26
2. Masoquismo y sadismo en el relato de vanguardia	
2.1. Gombrowicz. Cuculización del relato y facha de la identidad	35
2.2. El Prefacio a “Filifor forrado de niño” como método de descomposición	39
2.3. Beckett y la escritura del Purgatorio	44
2.4. La secuencia de relatos como diferencia permanente: <i>More Pricks Than Kicks</i>	51
2.5. Dinámica de flujos en los relatos tardíos	53

Segunda parte

3. En la tradición rival: Teorías del relato posmoderno	
3.1. Formulación de la tradición rival en la obra de Ronald Sukenick	61
3.2. El relato moderno y sus descontentos	64
3.3. Teorías rivales del relato	72
3.4. Crítica del anti-relato	81
3.5. Formulaciones rivales de la tradición	86
3.6. Maestrías rivales: Autorretratos del genio como cuentista	93
4. Esto no son relatos	
4.1. El pecio como metáfora del relato posmoderno	97
4.2. Estética de la variación	109
4.3. El <i>iceberg</i> sube a la superficie	121
4.4. Dromoscopia. La velocidad como función de la superficie	131
4.5. Maestrías rivales: Hemingway como autor <i>kitsch</i>	139

Tercera parte

5. Glosario crítico del relato posmoderno	
5.1. Guía del glosario	147
5.2. Glosario	152
Bibliografías	369

Introducción

a) Presentación conceptual

El objeto de la teoría del relato es sublime y ridículo a la vez. Sublime porque su apuesta se juega a un objeto de estudio cuya naturaleza es -más que en otras disciplinas- elusiva, imprecisa, pendiente acaso para siempre de una definición cuyos preliminares y pormenores han ocupado una parte nada desdeñable de los estudios sobre el particular. Ridículo, pues, en tanto una de las formas tradicionales de pensar el relato -*short story* en la tradición inglesa- ha sido atenerse a ese carácter de menor, *más reducido que, no tan largo como*, que lo señala sin lugar a dudas como una forma derivada, cuando no preparatoria, de aquella otra forma literaria en la que *verdaderamente* se juega el juego literario en toda su dimensión canónica y social.

Esta problemática, que afecta a una disciplina de estudio tan joven como es la teoría del relato, se entrecruza, en el caso que nos ocupa, con una segunda dificultad, como es su relación con la teoría novelística de la época contemporánea. Siendo la novela posmoderna un ámbito delimitado y analizado por lo menos desde principios de los años setenta, la caracterización de la forma de la narración breve o relato plantea una serie de problemas metodológicos y de historización que un estudio introductorio como este no puede pasar por alto. La problemática de una caracterización del relato en la posmodernidad implica dos inflexiones: en la crítica del posmodernismo literario tal como se ha presentado en sus escuelas norteamericana y francesa y en la teoría de la forma del relato.

Por lo que respecta a esta última, empezaremos diciendo que cualquier aproximación al tema debe salvar una serie de escollos. No es el menor de ellos el que desde varios frentes se ha descrito como una general reticencia o conservadurismo crítico que afecta tanto a la consideración de estructuras que se apartan del modelo de narración breve decimonónica como al reconocimiento y otorgación de valor canónico a los autores que presentan una estética *innovadora*. Con demasiada frecuencia, a lo largo de la historia de la crítica del relato, hemos asistido a gestos de ninguneamiento que dejaban por imposible la consideración, el comentario crítico o la tipificación de una determinada forma percibida como excéntrica, bajo el *dictum* "esto no es un relato". La reticencia crítica está emparentada con elementos de sociología y política literaria a los que habrá que aludir, aunque sea de pasada. En primer lugar, y a nivel didáctico, debe destacarse la tendencia a una uniformización o globalización mal entendida de las técnicas y modos del relato. Este proceso se apoya en varias estructuras de autoridad académica y extra- académica, entre las que son principales: a) el establecimiento, en el ámbito de la universidad norteamericana, de un conjunto de programas de escritura creativa que tienden a ofrecer una enseñanza normativizadora de la forma del relato, orientada a la publicación de la obra en el *mainstream* editorial; b) En relación con la anterior, la consideración editorial del libro de relatos como obra de transición o trabajo menor de un autor relevante, formalizada tanto en la desatención al objeto del libro de relatos como en la invención y difusión de un modelo de libro definible como Introducción al Cuento o Manual para Cuentistas; c) La capacidad de la institución crítica para difundir, bajo una apariencia ecuaníme de respeto por una forma menor, una normativa del relato expuesta en términos de modelos y no de modalidades, de preceptos y no de posibilidades.

Desde un punto de vista crítico, esta reticencia está relacionada con el despliegue de una supuesta *tradición única*, excluyente, de la ficción breve. La tradición del relato tal como nos la ha presentado la tratadística tradicional (May 1989) puede definirse en síntesis como *el despliegue histórico de la teoría de Edgar Allan Poe* (una teoría que, como

trataremos de exponer, ignora elementos básicos de buena parte de la obra de Poe) articulado sobre el eje Chejov-Hemingway-Carver. Tan importante como la presencia internacional de esta tradición -empezando por un Chejov-releído-a-la-luz-de-Carver- es la peculiar noción de maestrazgo literario con que aparece: una noción estricta, que da a las obras de los autores antes mencionados carta de ley y tiende a considerar las excepciones a su norma como casos curiosos o misceláneos. De ahí se deriva una doble caracterización del autor de relatos *raro*, bien como *callejón sin salida* tradicional -en el caso de Borges-, bien como desviación lúdica no imitable -caso de Cortázar. Con las concreciones que sean del caso, este esquema lo encontramos repetido en la crítica de distintas literaturas, así como en la tratadística divulgativa. Esta tendencia puede comprobarse no sólo en la divulgación masiva de la obra de Hemingway y la teoría del iceberg como principio de construcción del relato moderno sino también en la enorme difusión de la figura de Carver y de un tipo peculiar de lectura de su obra. Como explicamos más adelante, el movimiento crítico y editorial a propósito de Carver y el Realismo Sucio es en su origen un acontecimiento peculiar en el marco de la historia literaria norteamericana; su generalización prueba hasta qué punto es influyente esa tendencia. La teoría de la tradición expresada en la obra crítica de May tiene una extensión e influencia que llega hasta casos más recientes –y menos conservadores en su praxis- como el de Piglia.

En la respuesta articulada a este principio único de conformación del texto las aportaciones realizadas desde la teoría del relato académica propiamente dicha no siempre resultan más útiles que la crítica del relato tal como se desarrolla en las obras literarias de los renovadores de la forma. En varios aspectos son, como mínimo, menos influyentes. A lo largo de una extensa línea de experimentación creativa consignamos la presencia de una teoría del relato identificable como tal en abundantes textos de ficción: desde el *Ceci n'est pas un conte* de Denis Diderot hasta la idea de *Endless Short Story* de Ronald Sukenick pasando por el artículo de Giorgio Manganelli “Che cosa non è un racconto”, la declaración oposicional ha sido una estrategia -en parte crítica ficcional del estatus de la narración breve y en parte crítica del relato articulada desde la ficción- que ha permitido desplegar las formas más impensadas, las menos canónicas, las más resistentes a la tipificación restrictiva y la constricción formal que son parte de la teoría del relato moderno asociada al *Method of Composition* de Poe y a los escritos de Ernest Hemingway sobre el particular. Este es el contexto en que la teoría de la *Anti-Story* que propone Philip Stevick a principios de los años setenta introdujo una importante renovación, siendo la mejor prueba de su carácter innovador la respuesta crítica de uno de los teóricos del relato moderno, Enrique Anderson Imbert, a la sazón incluido en la antología stevickiana: “El anti-relato no es un relato” (1992: 35).

En la confianza de que las formas que surgen en diversas literaturas a lo largo de la época posmoderna y que adquieren una primera, orientativa y en absoluto restrictiva caracterización en la obra de Stevick *no son relatos* en el sentido constrictivo que este término ha llegado a adquirir, se impone, en una crítica entendida como auténtica atención al texto, *dejar hablar* a los autores y a los textos mismos por mor de un reconocimiento de la diversidad, la multiplicidad y la diferencia. La caracterización que Jorge Luis Borges propone de sus textos breves como “Artificios” y “Ficciones” es una muestra señera de esa voluntad de presentar el texto como instancia crítica, a falta de una que lo incluya. Ítem más: la asunción, en el marco del experimentalismo norteamericano de finales de los años sesenta, del término “Fictions” para caracterizar una forma de narración breve que se distingue, por su hálito experimental, del paradigma de la *short story*, es otra muestra que preside el devenir del posmodernismo literario. A la postre, la derivación, a mediados de los noventa, de ese mismo término en “Frictions” (concepto introducido por Mark Amerika y Lance Olsen) como indicativo de una ficción breve que aporta una nueva visión de la

teoría como espacio ficcional, es una de las más recientes muestras de la salud y la fecundidad de esta tradición oposicional.

En nuestro objeto de estudio la voluntad de dar cuenta de las renovaciones y revisiones de la concepción de ficción breve en la posmodernidad ha tenido que hacer frente a una tercera complicación, relacionada con la idea misma de Historia literaria. En la mayor parte de las artes contemporáneas, y en la estela de las teorías conservadoras articuladas desde Peter Bürger, la noción de *posmodernidad* se ha postulado desde una vinculación directa y estrecha con las artes de vanguardia: lo posmoderno como extensión, autocrítica o incluso derivación manierista del proyecto de las vanguardias. Un *novelista posmoderno* escribe a partir de una autoconciencia tradicional, que es uno de los rasgos distintivos de este animal literario; raro es el caso que no parte de un conocimiento específico de cierto acervo de vanguardia, sea éste nacional o internacional. Pues bien: en el caso del relato este vínculo histórico resulta más difícil de sostener que en otros. Ello sucede, en primer lugar, porque la idea misma de un *relato de vanguardia* historizado y teorizado como tal sólo existe muy fragmentariamente, o, lo que es más relevante en este caso, existe en algunos textos teóricos –como los de Dominic Head, autor de *The Modernist Short Story* (1992)-, pero sólo confusamente en la conciencia de los escritores. En un sentido propiamente crítico, puede hablarse de una tradición alternativa del relato breve que se remontaría, en la época moderna, al Diderot de *Ceci n'est pas une histoire* y tendría casos muy relevantes en el relato del Siglo XIX (Kleist, Villiers de l'Isle Adam), a los que siguen algunas formulaciones en las vanguardias norteamericanas (Gertrude Stein, la obra tardía de Henry James) y europeas (Jarry, Gombrowicz, Bontempelli, Woolf), que llega hasta los últimos momentos de las vanguardias (Lowry) y que adquiere formulación como tal a principios de los años setenta. El que esta tradición exista es indudable; que sea percibida como tal por los autores de relatos –como lo es la tradición Chejov-Hemingway-Carver, cuyos principios básicos hallamos repetidos en tantas y tantas supuestas *poéticas personales del cuento*- es cosa más difícil de demostrar, y plantea problemas teóricos de diverso orden.

Es por ello que en el enfoque de este trabajo hemos optado por una perspectiva histórica algo distinta de la tradicional. Sin perder de vista el calado y la presencia de esa *tradición otra* del relato, nos hemos remitido más directamente a una segunda perspectiva diacrónica, en la que los *antecedentes* de la posmodernidad en el relato breve son más inmediatos que las vanguardias. En nuestra visión del proceso histórico, lo que conocemos como *relato posmoderno* es un conjunto de modalidades y transformaciones que empieza a gestarse como tal en la época que en otros campos suele caracterizarse como *high modernism*, eso es, desde mediados de los años cuarenta y a lo largo de los cincuenta, y muy especialmente en literatura argentina (en las obras de la primera época de Borges y Cortázar) y, en fechas similares, en la mexicana (en Arreola y Avilés Fabila) y que tiene otras inflexiones, no menos rupturistas pero sí menos influyentes, en las letras alemanas (Schmidt y Kluge), así como en la obra de Samuel Beckett -en sus sucesivos cambios del inglés al francés. Este conjunto de obras, a las que se añaden otras de importancia similar o menor, nos parece el espacio en el que debe trazarse una genealogía de la posmodernidad, *que no el estudio de las obras posmodernas en cuanto tales*. Desde nuestro punto de vista *El jardín de senderos que se bifurcan*, *Las armas secretas*, *Confabulario*, *Sommermeteor* o *Têtes-mortes* -e incluso *Obras completas (y otros cuentos)*, que ya es, en muchos sentidos, una obra derivada de algunas de las anteriores- son obras que preludian los métodos y formas de la literatura posmoderna, pero que en casi ningún caso la representan *tout court*.

Consideramos que buena parte de los malentendidos e interferencias críticas que dificultan la comprensión de las nuevas formas breves –incluyendo cierta prevención académica contra *lo posmoderno* como supuesta prolongación manierista de lo *ya escrito*

por Borges- tienen su origen en una extensión exagerada y poco razonable de la representatividad histórica de algunas de las obras antes mencionadas, que tienden a considerarse, erróneamente, como representaciones quintaesenciales de escritura posmoderna. Por poner el ejemplo más significativo, el de Borges: “El jardín de senderos que se bifurcan” puede muy bien ser leído, en un sentido histórico, como un *preludio* del uso posmoderno de la construcción de las ficciones bajo una estructura de variación y repetición, o como una *anticipación* –la anticipación por excelencia, si se quiere- de la teoría de la hiperficción, o incluso como una premonición de la cultura digital. Todo ello puede ser aceptable siempre y cuando no se pierda de vista que Borges no escribió hiperficciones, que la modalidad del Relato Infinito tiene desarrollos y variantes que no están contemplados en su propia obra –ni siquiera en la que escribe durante la época propiamente posmoderna, como *El libro de arena-*, y que entre los autores mencionados y los escritores de los años setenta y ochenta median diferencias cuya enumeración nos llevaría más tiempo del que esta introducción puede reclamar, pero que acaso puedan resumirse en una: para los autores que forman lo que hemos tratado de caracterizar como el momento *high modernist*, los límites del lenguaje son los límites de su mundo; para los autores de los años ochenta, en cambio, esta intuición wittgensteiniana está modulada, matizada o incluso rebatida por las nuevas perspectivas que dominan el giro cultural.

Es por todo ello que en las páginas que siguen hemos tratado de articular la secuencia histórica de los acontecimientos y simulacros de la prosa breve tomando como punto de partida, en una parte importante de los casos, ese instante fundacional de las formas breves contemporáneas, y pasando de ahí al gran momento experimental que le sigue. La época comprendida entre finales de los años sesenta y principios de los setenta vivió una eclosión de formas experimentales en el relato, a las que correspondieron un conjunto de teorías que marcaron un corte con la tradidística del relato tal como se había practicado hasta el momento. A la aparición de un conjunto de nuevas antologías, revistas y colecciones dedicadas en exclusiva al relato se sumó la reactivación de antiguas formas de difusión relacionadas con la tradición experimental, que combinan los medios literarios con los artísticos. A la aparición de diversos grupos de autores nuevos hubo que añadir diversos procesos de traducción que afectaron a autores que, habiendo empezado a publicar a lo largo de la década precedente, vieron limitada su difusión a causa de resistencias y vacíos teóricos que intentaremos describir con detalle más adelante. A principios de los años setenta la idea de una nueva tendencia generalizada en la práctica de la narración breve ligada al término *anti-relato* tuvo un carácter internacional. De entre los autores que tenían obra publicada por lo menos desde mediados de los años sesenta y que vivieron un proceso de difusión notorio encontramos casos en Austria (Thomas Bernhard, el primer Peter Handke), Inglaterra (J.G. Ballard, Angela Carter), Italia (Italo Calvino, Giorgio Manganelli) y México (René Avilés Fabila, Salvador Elizondo), sin olvidar a los autores que se trasladaron de un espacio de difusión a otro, como Samuel Beckett (del inglés al francés) o Juan Rodolfo Wilcock (de Argentina a Italia), o que alternaron dos espacios de difusión (Joan Perucho). Si la internacionalización del anti-relato fue un proceso amplio, su foco central estuvo sin duda en Estados Unidos, donde en 1971 -año de la publicación de la seminal antología de Philip Stevick *Anti-Story: An Anthology of Experimental Fiction-* empezaba a consolidarse, en parte gracias a su fama como autores de relatos, parte de la nómina que pocos años después Ihab Hassan caracterizaba como la generación de la literatura posmoderna. Al núcleo duro del posmodernismo *clásico*, formado por Donald Barthelme, Robert Coover, John Barth, William Gass y Kurt Vonnegut, habría que añadir una segunda nómina formada por autores, entre cuyos componentes cabe destacar a Ronald Sukenick, Walter Abish, Jonathan Baumbach, Steve Katz y varios nombres más vinculados a uno de los mayores focos de difusión de la literatura independiente: el grupo Fiction

Collective. A estas tendencias, relativamente agrupadas, habría que añadir la presencia de autores cuya clasificación se ha vuelto más compleja, bien por haberse mantenido durante algún tiempo al margen de los principales focos de difusión independiente (Ursule Molinaro, Bernardette Mayer, Harry Mathews), bien por desarrollar una poética vinculada al *high modernism* más que al posmodernismo (Guy Davenport), bien por haber practicado poéticas experimentales cuya relación con las anteriores era problemática y no se estableció sino tardíamente (Susan Sontag, Stephen Dixon, Grace Paley), bien por haber desaparecido de la escena literaria tras haber publicado una sola obra (Marvin Cohen, Mark Costello).

La aparición de *Anti-Story* y su influencia sobre la teoría del relato fue determinante en el inicio de una miríada de publicaciones que contribuyeron a proponer y difundir un modelo de nuevo relato. Entre las más importantes deben mencionarse *Ongoing American Fiction* de Charles Newman (1973); *SuperFiction or The American Story Transformed* de Joe David Bellamy (1975) y la serie no periódica de *samplers* publicados por la editorial Fiction Collective, que incluyen los volúmenes *Statments* (1975) de Jonathan Baumbach, *Statements 2* de Baumbach y Spielberg y *American Made* (1977) de Mark Leyner, Curtis White y Thomas Glynn (1986), a las que habrá que añadir, en la segunda época del colectivo, *Avant-Pop: Ficiton for a Daydream Nation* (1993) de Larry McCaffery y *Degenerative Prose: Writing Beyond Category* (1996) de Mark Amerika y Ronald Sukenick, así como *After Yesterday's Crash. The Avant-Pop Anthology* (1995) de Larry McCaffery, publicada por Penguin. La eclosión de las antologías es la manifestación central de la creación de una cierta "escena del relato" cuya órbita abarca también las revistas especializadas -*New Directions, The Iowa Review, Fiction International, The Paris Review, C&D, Black Ice*- casi siempre vinculadas a departamentos de universidades que se han mostrado sensibles a la estética posmoderna. De entre los *samplers* editados por estas últimas cabe destacar *Between C&D. New Writing form the Lower East Side Fiction Magazine* (1988) de Joel Rose y Catherine Texier, así como *Transgressions. The Iowa Anthology of Innovative Fiction* de Montgomery, Hussmann y Hamilton (1994). A estos casos habrá que añadir, fuera ya del marco estricto de la literatura norteamericana, el caso de la revista *Granta*, cuyo artículo fundacional menciona como guía de las nuevas direcciones estéticas a Stevick, y que durante su primera década de existencia fue una de las principales difusoras de la primera generación de posmodernistas.

La presentación de una escena literaria emparentada con la vanguardia es indisociable de la consolidación de un sistema académico al que están de una u otra forma vinculadas diversas instituciones comerciales y de difusión. Entre las principales, cabe mencionar las universidades de Brown (que acoge, entre otros, el Creative Writing Program de Robert Coover), University of Colorado at Boulder (donde coexisten las editoriales independientes Dalkey Archive y Fiction Collective) y Iowa, así como Illinois State University, que a mediados de los sesenta lanza la serie de relatos Illinois Short Fiction. Al caso de esta colección deben añadirse el de otras editoriales *indie* como Burning Deck, New Directions o Four Walls Eight Windows.

El estudio de la tradición norteamericana hemos intentado complementarlo con una visión comparatista de casos particulares en otras tradiciones, incluyendo la española, la italiana, la alemana, la catalana y otras varias calas en literatura hispanoamericana (principalmente la argentina y la mexicana). El caso de las letras catalanas nos será especialmente útil para desarrollar una idea de lo que se ha caracterizado como relato experimental. El relato catalán, en efecto, constituye un caso singular en el marco de esta discusión: se trata de una literatura que, desde principios de los años setenta, concede un lugar central tanto en términos de crítica como de aceptación popular a un autor, Quim Monzó, que en otros ámbitos -por lo menos en lo que respecta a sus dos primeras colecciones de relatos- a buen seguro habría sido considerado como minoritario. No es

aventurado afirmar que la literatura catalana de la época que nos ocupa acepta y consolida formas que en otras tradiciones serían consideradas experimentales, desde modalidades de experimentación vinculadas a la enigmística y al oulipismo (Màrius Serra), hasta formas muy peculiares de microrrelato (Eduard Màrquez), hasta llegar a la publicación en una editorial comercial de un libro que incluso en un medio creativo como el norteamericano habría sido poco menos que impublicable (*Grafomàquia* de Miquel de Palol). Los vínculos, más o menos conscientes, entre áreas literarias distantes, constituyen una parte fundamental de nuestro proyecto de elaborar una noción de posmodernismo internacional.

b) Estructura del trabajo

Las páginas que siguen intentan dar cuenta de un arco temporal que recorre aproximadamente tres décadas: desde finales de los años sesenta hasta el cambio de siglo. Existe un consenso general en considerar que esta es la horquilla histórica que comprende la época posmoderna en literatura. Si otros aspectos de nuestro tema están aún muy abiertos a debate, en este hay un acuerdo común del que participan tanto las aproximaciones más teóricas (Chénetier 1996) como las más historicistas (Geyh, Leebron & Levy, 1998), sin olvidar las de algunos escritores que, por su dedicación al estudio conceptual, son juez y parte de esta época (Federman 1993). En este aspecto, como se ha señalado con frecuencia, la periodización de las letras en la época posmoderna no coincide exactamente con la de la disciplina en que se planteó de manera pionera este término, esto es, la arquitectura (Jameson).

La perspectiva desde la que abordamos la presente investigación está determinada por una condición histórica, o más bien por un prisma histórico peculiar. Ese prisma puede ser descrito, a grandes rasgos, como *el discurso sobre las vías de salida de la posmodernidad*. Como tantos otros términos que designan un fenómeno cultural, el que da título a estas páginas ha cobrado consistencia en la medida en que su ciclo cronológico ha terminado. Buena parte de los estudios realizados sobre la literatura posmoderna a lo largo de ese ciclo, desde finales de los sesenta hasta finales de los noventa, se veían obligados a incorporar una parte defensiva o apologética: la parte en que se trataba de demostrar la validez genérica del término aun antes de comentar sus casos de estudio particulares, y en contraste con las perspectivas modernas o clásicamente humanistas. Esa necesidad constituyó durante al menos tres décadas los discursos sobre la posmodernidad y afianzó su carácter oposicional.

No es esta la perspectiva desde la que hablamos hoy en día. Al menos desde principios de los noventa, cuando empieza a hablarse del final de la época posmoderna – sustancialmente, en los escritos de Raymond Federman– el término va cobrando la legitimidad teórica transversal que hasta aquel momento se le había negado, de tal modo que incluso los más críticos con él, como Jürgen Habermas, empiezan a aceptar, siquiera retrospectivamente, que *lo que acaba de terminar sí podía ser llamado 'posmodernidad'* – aunque el término suscitara tantas y tantas reservas cuando se usaba *en directo*. De esta convicción, compartida en distintas orillas de la escena intelectual, surge la miríada de términos que, presuponiendo ese final y esa consolidación, proponen definir el paso siguiente, sea en términos de *transmodernidad*, *hipermodernidad* u otros semejantes. En esta situación, en que, por decirlo al modo romántico, la emoción de la época es recordada en calma, se hace precisa una aproximación al tema que combine las perspectivas sincrónica y diacrónica, observando, por una parte, el despliegue histórico de este fenómeno y, consignando, por otra, sus peculiaridades distintivas.

Con vistas a desarrollar los resultados de la presente investigación hemos optado por organizar su estructura en cuatro pasos sucesivos, que nos permitirán ir detallando la extensión y características de nuestro caso de estudio a la vez que ampliar el foco y especificar sus consecuencias. La primera parte del texto aborda una cuestión preliminar pero de vital importancia para nuestro tema: la definición de un posible modelo de relato breve propio de la época de las vanguardias históricas. En este apartado hemos preferido descartar una aproximación clásicamente historicista y hemos optado por un enfoque teórico en virtud del cual leemos retrospectivamente algunos elementos del relato de vanguardia a la luz de la teoría posmoderna. Para desarrollar con la debida atención este punto hemos dividido la primera parte en dos secciones. La primera, "Políticas de lo menor", expone una caracterización del estatus del relato en el doble marco de la historiografía y la política literaria, y lo hace recurriendo a un vocabulario extraído de la filosofía de la diferencia: la noción de "literatura menor" elaborada por Gilles Deleuze. Esta noción, que tan buenos frutos ha ofrecido en el estudio de las temáticas nacionales, identitarias y de género, la trasladamos aquí a un género que a grandes rasgos presentamos como "minorizado" en términos de recepción crítica y consideración canónica. La idea de la minorización del relato la aplicamos, en la segunda sección de este apartado, a una lectura transversal de dos nombres clave de la vanguardia europea: Gombrowicz y Beckett. En ambos casos nuestra interpretación es retrospectiva: la consideración de ambos autores como *maestros modernist* que serán determinantes en el momento posmoderno nos servirá para definir unos primeros rasgos distintivos que nos permitan construir la idea de narrativa breve en la posmodernidad.

La segunda parte titulada muestra cómo la noción de "relato menor" desarrollada a lo largo de las vanguardias halla eco, continuidad y prolongación en un conjunto de teorías y manifiestos de la narración breve que no se limitan a proponer una posible preceptiva del género sino que despliegan un argumentario oposicional, que implica necesariamente la confrontación con la estéticas realistas del género. Este punto se desarrolla a partir de dos materiales distintos: en primer lugar, las "teorías de autor" como la del escritor norteamericano Ronald Sukenick, que tomamos como representativas de la escena cultural y del momento histórico de los años setenta. En segundo lugar, las concepciones del género construidas desde la teoría académica, que, como el ya mencionado aparato teórico de Stevick, dibujan el marco conceptual y político de la renovación de esta forma. Esta exposición está complementada por una última sección, titulada "Autorretratos del genio como cuentista", que muestra cómo la caracterización del escritor como autor de relatos cobra en esta época una figura y una representatividad propias y bien diferenciadas del modelo moderno.

En este apartado pasamos de la parte más propiamente teórica a la praxis literaria - interpretada, claro está, a la luz de la teoría- para proponer un repertorio de rasgos distintivos que permiten definir un modelo de relato históricamente nuevo en su época. Los términos "pecio", "variación", "superficie" y "estética de la velocidad" los presentamos como los factores comunes y conceptualmente fundamentados que permiten construir la textura, el desarrollo y las condiciones de recepción de un texto breve en la época que nos ocupa. A tal efecto hemos recurrido a ejemplos significativos de autores de distintas tradiciones, mostrando cómo esos factores se repiten, de manera significativa, en propuestas y literaturas distintas, a veces siguiendo una lógica de centro y periferia, a veces por medio de las sensibilidades simultáneas.

Si esos dos primeros bloques nos ofrecen el ámbito conceptual y práctico que permite identificar la forma, su conclusión la presentamos en la tercera parte, titulada "Glosario crítico del relato posmoderno". Esta sección, la más extensa del trabajo, consiste en una tipología de géneros, estilos, formas e innovaciones que consideramos máximamente

representativas de la época, y que definen de manera específica pero también genérica nuestro objeto de estudio. Como hemos señalado, uno de los problemas de la disciplina en que trabajamos, la teoría del relato, es una cierta inconcreción conceptual a la hora de definir los rasgos peculiares de la narrativa en sus formas breves, acompañada por lo que consideramos como "el totalitarismo del modelo moderno de relato". En el susodicho apartado nos proponemos realizar una aportación, tan sistemática como sea posible, a la identificación y la taxonomía de las formas que este modelo ha generado. Es por ello que para esta parte de nuestro trabajo hemos optado por una extensión mayor y por un desarrollo más pormenorizado, siempre buscando la especificidad en la elucidación de los géneros y subgéneros del relato. Así pues, si las primeras dos partes de la tesis constituyen una elaboración mayormente teórica, esta última, sin abandonar los presupuestos conceptuales y los carriles académicos que nos guían, quiere servir como un texto de consulta, de uso práctico, que ofrezca una caracterización concreta e informada pero también inmediata y manejable de la miríada de objetos de estudio que nos han ocupado a lo largo de los últimos años.

PRIMERA PARTE

1. Políticas de lo menor: Una lectura deleuziana del relato de vanguardia

1.1. El relato como literatura menor

En un pasaje muy citado de sus *Diarios*, en la entrada correspondiente al 25 de diciembre de 1911, Franz Kafka desarrolla una de las nociones que más predicamento han tenido en la lectura de sus textos en clave de teoría: la idea de la literatura menor como modalidad de expresión de una comunidad oprimida. De la noción de literatura menor nos interesa aquí no tanto la formulación de Kafka como el aprovechamiento crítico llevado a cabo por Deleuze y Guattari (1996) en su ensayo conjunto sobre él, sin olvidar las posteriores inflexiones y retornos que al tema dedica Deleuze tanto en artículos específicos (1996b: 11-18) como en sus diálogos con Claire Parnet (1997: 45-69)¹. En la sucinta descripción con que arranca *Kafka: Por una littérature mineure* la definición de lo menor literario reúne tres características. La literatura menor está escrita en una lengua desterritorializada, esto es, la lengua de una minoría cultural (1996: 29). Este elemento de dislocación determina la presencia en el texto menor de una problemática política que se antepone a la expresión de lo individual (1996: 30-31). La expresión a la que da lugar es lo que los autores denominan un *agenciamiento colectivo de enunciación* (1996: 31-33)².

Así pues la idea de lo menor tiene que ver, en primer lugar, con el problema de la lengua: una lengua del imperio hablada por una zona periférica tanto geográfica como culturalmente. En primer término existen *lenguas* menores y *pueblos* menores (1996: 15) que viven en una dinámica de opresión. Sin embargo, la definición misma ofrece posibilidades de desarrollo fuera de ese ámbito: "menor", en su segunda acepción, define no ya sólo una literatura -regional o local sino las condiciones revolucionarias de una literatura en relación con la otra mayor ("grande") o establecida (1996: 33). Es de notar que Deleuze y Guattari manejan una noción ambivalente de *literatura*, que en conjunto tiene que ver con una serie de gestos o tendencias presididos por características similares más que con una identificación territorial -en contra de una identificación territorial. La literatura menor existe como una forma de enunciación "de un pueblo menor, o de todos los pueblos menores". En este contexto, la figura del escritor menor centroeuropeo (Kafka) no es esencialmente distinta de la del escritor menor norteamericano (Melville). Si bien Kafka

¹ Para una caracterización más extensa del término *literatura menor* puede consultarse el trabajo de Bogue (1989: 116-119).

² A este y otros términos de la teoría conjunta de Deleuze y Guattari ha dedicado Gregorio Kaminsky un *Breve Glosario*, al que volveremos a referirnos en lo sucesivo. En la entrada dedicada a la *Enunciación colectiva*: "Las teorías lingüísticas de la enunciación se centran la producción lingüística en sujetos individualizados, aunque la lengua, en esencia, sea social y sea, por otra parte, conectada diagramáticamente sobre las calidades contextuales [...] 'Colectivo' no debe ser comprendido aquí solamente en el sentido de una agrupación social; el colectivo implica también la inclusión de diversas colecciones de objetos técnicos, de flujos materiales y energéticos, entidades in-corporales y de idealidades matemáticas, estéticas, etc." (Kaminsky 1995: 203).

y Melville no escribieron sólo relatos, lo cierto es que las obras que más claramente motivan su identificación como representantes de un "devenir-revolucionario" son relatos largos. La elección por parte de los autores de estos dos ejemplos nos permite entrever la derivación de la definición que aquí pondremos en práctica: la estrecha vinculación entre literatura menor y relato como forma menor.

En principio, la forma a la que los autores describen como característica de este tipo de literatura no es tanto el relato como la novela corta. Deleuze y Guattari desarrollan en *Mille Plateaux* una definición de cuento por oposición a novela corta:

Estamos ante una novela corta cuando todo está organizado en torno a las preguntas "¿Qué ha pasado? ¿Qué ha podido pasar?" El cuento es lo contrario de la novela corta, puesto que mantiene en suspenso al lector con una pregunta muy distinta: "¿Qué va a pasar?" [...] Su distinción sigue siendo legítima, en nombre de los diferentes movimientos que animan el presente, que son contemporáneos del presente, uno moviéndose con él, otro relegándolo ya al pasado desde el momento en que es presente (novela corta) y otro arrastrándolo hacia el futuro al mismo tiempo (cuento) (Deleuze & Guattari 1997: 197-198).

Esta definición, entendemos, no excluye la caracterización del relato como forma menor. La nociones de inestabilidad y nomadología lectora que procura la novela corta como representación de una estética del *entre* se hacen, de una u otra forma, extensivas al libro de relatos en el caso de Marcel Schwob, cuya obra *La cruzada de los niños* es tomada como representativa (1997: 27), y están muy presentes en la caracterización que Deleuze propone de "L'épuisé" de Samuel Beckett (1992). En una de las *Conversaciones* puede consignarse una desvinculación de esta estética de las expectativas de una forma en concreto para pasar a referirse a 'la escritura' en un sentido amplio: "Lo interesante es cuando la escritura alcanza a provocar por sí misma ese sentimiento de inminencia, de que algo va a pasar o acaba de pasar a nuestras espaldas" (1996c: 57).

También es lo bastante amplio el término *lengua del Estado* por oposición al cual se define una lengua menor. La lengua del Estado no es un vocabulario específico, sino una homogeneidad, una connivencia con modos ideológicos y expresivos dominantes. La lengua menor equivale a una heterodoxia, que admite multitud de formas de manifestación: "Combien de styles, ou de genres, ou de mouvements littéraires, même tout petits, n'on qu'un reve: remplir une fonction majeure du langage, faire des offres de service como langue d'Etat, langue officielle" (1996: 50). A este respecto, un repaso de algunos de los principales autores de los que se habla en este trabajo saca a la luz una serie de reveladoras coincidencias entre la autoconciencia de encontrarse en una *situación* menor (por lengua o por nacionalidad) y la elección de la forma breve. El caso de Witold Gombrowicz, que analizamos en esta misma parte, revela una sublimación del complejo de inferioridad. El *Prólogo* de Ernesto Sabato a *Ferdydurke* constituye, en este sentido, un valioso ejemplo de solidaridad transnacional entre literaturas menores, a la vez que de la retórica victimista que suele caracterizar a estos gestos de política literaria:

Es que nuestro país [Argentina], como Polonia, forma parte de lo que en su lenguaje podríamos llamar Territorio de la Inmadurez. Y esto lo vinculo a una vieja teoría que tengo sobre lo que llamo la periferia del Renacimiento. Países como Polonia, Rusia, Noruega, Dinamarca, Suecia y España no sufrieron de modo estricto el proceso renacentista [...] Aquellos países mantuvieron rasgos semif feudales casi hasta este siglo, no debiendo extrañarnos que un personaje

como el Quijote pocas veces haya sido bien interpretado en Francia, siendo en cambio entrañablemente sentido en Rusia (Gombrowicz 1984: 11).

En el caso de Samuel Beckett, se ha señalado con frecuencia de qué manera el abandono de la lengua inglesa y la adopción de la francesa en la fase decisiva de su evolución como escritor está relacionada con una voluntad *minimalista* en el sentido que Barth da a este término: una tendencia a la economía expresiva total³. En ese mismo sentido pueden ser interpretadas las declaraciones de Borges a propósito de su uso *resignado* del español como una lengua poco importante en su propia visión de la literatura universal -una lengua menor en el tiempo, en relación con las lenguas y literaturas *mayores* angosajona y germánica (Kearney 1992: 111).

El verbo *resignarse*, cuya frecuencia en la obra de Borges merecería estudio aparte, cobra en esta acepción un sentido paralelo al que tiene en el lenguaje psicoanalítico: *re-assignar*, deslizar el significante, cambiar el signo bajo el que se sitúa una determinada expresión. Así, en su caracterización del escritor ficticio que protagoniza el “Examen de la obra de Herbert Quain” -el autor de relatos que puede muy bien servir como paradigma del autor menor- Borges pone el énfasis en una constante inestabilidad o cambio de signo ontológico que se mantiene siempre bajo la égida de la modestia y la pequeñez voluntarias. En el texto necrológico sobre Quain con que empieza el relato “no hay epíteto laudatorio que no esté corregido (o seriamente amonestado) por un adverbio” (1989: 81); para describir el estado anímico que inspiró su última obra se nos dice que el autor “estaba aclimatado en el fracaso y no se resignaba con dulzura a un cambio de régimen” (1989: 87). Por medio de esta última perífrasis el verbo “resignarse” cobra un sentido activo: perseverar, seguir en lo propio -aunque se trate de un fracaso. Caracteriza al autor menor un *movimiento perifrástico* que “deja fuera” la institucionalización -en otras palabras: un *circunloquio* que rodea el terreno de la ley de la escritura. La perseverancia con que Quain se coloca bajo el signo de lo menor -ejerciendo la modestia, ensalzando la categoría artística de los diálogos callejeros, posicionándose no en relación al arte sino “*a la mera historia del arte*” en minúsculas (1989: 82)- son una representación preclara de la estética de lo menor.

La tradición catalana nos ofrece un caso ilustrativo de esta problemática en el relato de Palau i Fabre “La llengua del diable”. El texto, que cierra su primer volumen de relatos, *Contes despullats*⁴, describe una conversación entre el yo narrador y el diablo en que este último glosa las ventajas de escribir en una lengua caracterizada por el secreto en el marco de una cultura minimizada o fustigada. El diablo relaciona el *secretismo* de la cultura catalana con el trabajo subterráneo de los alquimistas, remitiendo esta tradición a la figura de Llull⁵. Si bien Palau i Fabre no hace explícita la identificación entre cultura fustigada y

³ Valga mencionar, entre las innumerables aportaciones al tema del transfuguismo lingüístico de Beckett, las de Kenner (1968), Barth (1984: 62-77).

⁴ Palau i Fabre hace explícita su idea en el prólogo al libro, titulado *El despullament*, relacionando estrictamente la economía expresiva o “pruïja antiretòrica” con el destino de “una generació que va ser del tot despullada de la pròpia llengua” (Palau i Fabre 1995: 12). Conviene distinguir esta idea de la frialdad expresiva de la expresada en las teorías de la contención estilística que veremos posteriormente a propósito de la crítica de Raymond Carver. El “despullament” del que aquí se habla tiene que ver no tanto con un sentido de la ausencia de efectos estilísticos como con una tendencia a la sequedad y a la falta de reelaboración formal: es el llamado “estil antiliterari” del que se ocupa Guillamon en el postfacio a la obra cuentística de Palau i Fabre (1995: 330-333).

⁵ La obra ensayística de Palau i Fabre está presidida por el texto “El principi d’alquímia”, que establece un vínculo entre la tarea del alquimista y la del escritor por medio de “una actitud d’experimentació, per tal de fer emergir l’or del poema, l’or del pensament, l’or de la representació” (1997: 14). El desarrollo del tema lul.liano en *La llengua del diable* tiene su complemento en el artículo “Ramon Llull, alquimista”, donde se

relato como forma menor, esta identidad es sostenible desde varios puntos de vista. En primer lugar, la idea de la alquimia como modalidad de expresión, como magia expresiva, tiene una significativa ejemplificación en su artículo “El somni i el conte”, en que se propone una definición ambivalente de ambos términos como mutuamente interpenetrados -"Un somni és un conte que ens contem adormits i un conte és un somni per fer-nos somniar desperts" (1997: 197). Por otra parte, en su caracterización de la tradición catalana como secuencia de ‘grandes locos’ Palau i Fabre otorga un lugar primordial al cuentista Diego Ruiz -el único escritor posterior a Ors que es mencionado-, en cuya obra reivindica la lucidez “d’adonar-se que aquella problemàtica que el seduïa l’havia de transvasar en contes, en *problemàtica narrativa*” (1997: 140, subrayado mío). En última instancia, esta misma conciencia parece íntimamente relacionada con su propio hallazgo de la forma del cuento como destino o *devenir* individual-colectivo tal y como es expresado en el prólogo a *Contes despullats*.

En las páginas que siguen trataremos de dar cuenta de la adaptación de la dicotomía *mayor-menor* a la dialéctica entre la forma de la novela y la del relato como elemento de análisis de la narrativa breve. Nuestro punto de partida será el reconocimiento de la identificación entre novela y *lengua mayor* de una literatura. En un estado editorial como el contemporáneo, no es exagerado decir que la manifestación literaria por excelencia de la voz de la oficialidad es la novela. La identificación inmediata de *escritor* con *novelista*, la desproporción entre el premio de novela como *institucionalización* y el premio de relato como reconocimiento *regional* y falto de fundamento, la exigencia de *hablar en novelas* por parte de los representantes del sector editorial, de la crítica y de los lectores: todos estos rasgos despliegan sobre el libro de relatos el vocabulario de la insignificancia: *de culto, de transición, complemento a, introducción a, partes de*, etc.

Si el relato tiene sus premios principales en los concursos regionales, la capital como lugar de poder *exige* una novela, "la gran novela sobre X". La institución crítica periodística está autorizada para articular alrededor de la novela un sucedáneo kafkiano de teoría del valor que reclama de manera obsesiva *la gran novela* a la vez que posterga indefinidamente el reconocimiento de cualquiera de ellas, dando a entender a cada escritor que la puerta del Parnaso estaba abierta sólo para él: desautorización de un escritor por no haber escrito la gran novela, desautorización de toda una generación de novelistas por no haber escrito la gran novela sobre su ciudad, desautorización de una ciudad por no poseer su gran novela... En un panorama editorial dominado por unas pocas literaturas nacionales globalizadas, las *ciudades invisibles* del mundo se le van descubriendo al lector a medida que críticos extranjeros deciden santificar la gran novela sobre ellas. A esta cuestión puede vincularse, como trataremos de demostrar, la línea de libros de relatos posmodernos que tratan el tema de la ciudad *otra*, desde *Le città Invisibili* de Italo Calvino hasta *Overnight to Many Distant Cities* de Donald Barthelme, pasando por novelas deconstruidas como *Cities of the Red Night* de William Burroughs.

Clasificada como modalidad menor en términos de relevancia canónica, rentabilidad editorial y configuración de la fama de su autor; condenada, en un sistema de mercado, a la desaparición rápida; reducida, en la tratadística más frecuente, a un corsé formal que parte de una adaptación confusa de unos supuestos principios del cuento decimonónico, la forma

completa la definición de un Lull anticanónico, del cual se toman provocativamente en cuenta los textos apócrifos (1997: 21). Lull es considerado como el primer eslabón de una cadena de la tradición literaria catalana que Palau i Fabre declara estudiable en términos de “genealogía de la folia” (1997: 137), y que se prolongaría, en los casos que ocupan nuestro campo de estudio, a lo largo de la tradición intermitente de Joan Perucho, Pere Calders, Quim Monzó (especialmente sus dos primeros libros de relatos), Carles Hac Mor y Enric Casassas, entre otros.

del relato se nos presenta como un *no-lugar* literario situado en tierra de nadie entre el prestigio canónico de la poesía y la relevancia editorial de la novela. *Hablar en relatos* es identificado como un *uso* menor -"un usage mineur" (1996: 48)- de la prosa literaria. La habitual tendencia crítica a juzgar formas contemporáneas del relato en atención con modos teóricos planteados hace cien años –tema que desarrollamos en la segunda sección del presente trabajo- puede entenderse así como un tic nervioso de la autoridad: ante la excepción, repetir la norma, volver a las raíces. El relato, en las modalidades experimentales que son el objeto de este estudio, hace suya la divisa deleuziana: "Haïr de toute littérature de maîtres". Su relación con las tradiciones canónicas es tan conflictiva como fructífera es con las formas carentes de fundamentación histórica: el periodismo, la cultura televisiva y las diversas modalidades del pop. Nos decidimos aquí a avanzar la tesis que desarrollamos a partir del segundo capítulo de nuestra investigación: cualquier consideración sobre las formas del relato en la actualidad debe considerar la paradoja crítica por la cual la forma característica de la vanguardia literaria contemporánea es la que ha sido teorizada de una manera más anacrónica, restrictiva, normativa y aun normópata.

1.2. Menor en el marco institucional

Si la existencia de la dicotomía mayor-menor es comprobable en una variedad de casos, ésta se hace aún más evidente en los casos contrarios, esto es, los que indican una resistencia por parte del autor de relatos a la aceptación del principio jerárquico. Es sabido que la publicación del *Finngans Wake* es recibida, entre otras, con una reseña de Jorge Luis Borges en que éste recusa la estrategia de composición joyceana, calificando los retruécanos de "frustrados e incompetentes". Aunque la brevedad de la reseña le obliga a reducir la discusión a dos únicos ejemplos, uno de ellos resalta por su significación. "*Ameise*, en alemán, vale por 'hormiga'; *Amazing*, en inglés, por 'pasmoso'; James Joyce, en *Work in Progress*, acuña el adjetivo *ameising* para significar el asombro que provoca una hormiga" (Borges 1996: 436). Este uso del retruécano *ameising* contra Joyce parece el mejor ejemplo de una estrategia general de lo menor consistente en recusar la concepción vanguardista de Gran Obra que se presenta como tal en favor de un objeto de creación reducido, minúsculo, cuya contemplación se sitúe en el polo opuesto a la estética de lo sublime: la fascinación como recubrimiento de un objeto. Así, en su artículo "The Minor Literature of Borges" Hartmann describe el uso de *formas menores* por parte del autor como una declaración de modestia literaria a la vez que como una suerte de tragedia (Hartmann 1992). Aunque Hartmann no relaciona los dos términos, su lectura del tema de la tragedia de la forma en Borges parece indisociable de la elección -o *condena a*- la forma breve⁶. De esta ambigüedad entre elección y condena, suerte y destino, se deriva en buena medida la elección estratégica de un vocabulario victimista o masoquista para caracterizar las modalidades de relato que recorren el posmodernismo a la vez que para presentarlas de manera programática.

La línea inaugurada por Borges de utilización del formato de crítica literaria para el relato rinde diversos resultados en la literatura posterior. Uno de los más habituales es la dramatización de una cierta problemática de canonización o secuencia tradicional en el ámbito de la novela moderna. Podemos establecer una caracterización general de las dos líneas en que esta crítica se articula a partir de sendos relatos relacionados con la obra de Joyce: "La obra maestra ilegible" y "Joyce al fin superado". El primero es un microrrelato

⁶ Elementos para una visión no canónica o anti-canónica de Borges se encuentran en Sarlo (1999), De Costa (1999), Saer (1996) y Vila-Matas (1997), entre otros.

en que Cabrera Infante imagina la tradición de la novela entendida como secuencia de obras maestras como una reducción sucesiva: "Lo que le tomó a Quevedo toda una literatura [...] le bastó y sobró a otro Francisco, Rabelais, con dos libros. A Joyce le hizo falta todavía uno y medio. Les ganará quien lo haga en uno solo". La obra maestra última será, pues "una hecatombe": "Será un (ilegible) o no será". Una de las formas en que puede teorizarse la forma del microrrelato o *short-short story* tal como Robert Coover y otros la han presentado desde los años ochenta es en términos de colapso: si la tradición es una economía, el microrrelato es el pelotazo, la posibilidad de una irrupción súbita y una ganancia desmesurada -a la vez que la forma más resistente a análisis teóricos: cualquier teoría general del microrrelato parece poder ser refutada por una obra nueva. La idea del microrrelato como colapso o reducción abusiva de la tradición tiene su contrapartida en el texto imaginado por Luis Goytisolo en "Joyce al fin superado": una epopeya titulada *Gigamesh*, formada por un prólogo de 847 páginas al que sigue un texto de 395 (1985: 63), cuyas posibilidades interpretativas son infinitas, delirantes: "superan" al *Finnegans Wake*. El texto de Goytisolo está constituido por medio de una "dialéctica asociativa" (1985: 76) que reúne, por medio de analogías proliferantes, referencias culturales y juegos de palabras en distintos idiomas⁷. En la tensión entre la legibilidad momentánea de una obra mínima y la legibilidad infinita de una infinita gran obra, el relato se presenta así como un recurso a la humildad narrativa.

Rodrigo Fresán ha escogido la forma alegórica para representar esta misma discusión. Su relato "La Forma de la Literatura" personifica a Novela y Cuento, dos hermanos que no se pueden ver:

-Yo soy mejor que vos -le dice Novela a Cuento-. Yo soy más grande, enano inmundado.

Entonces Cuento le mira con su mejor cara de enigmático pez banana [en referencia al relato de J.D. Salinger "A Perfect Day for Bananafish"] y le contesta hablando muy despacio y sin perder ni un centímetro de su sonrisita sin-zen-tido.

-Sí, pero yo soy mucho más completo y contundente. Yo soy práctico y funcional. Yo empiezo, transcurro y termino y no dejo lugar a dudas. Es más: yo soy mucho más fácil de contar y mucho más difícil de escribir (Fresán 1994: 90).

"Cuento y Novela pateando espejos y degollando muñecas al grito de '¡Había una vez...!', al grito de '¡A ver quién grita más fuerte!'" (1994: 92). En la tradición crítica que proviene de Poe y que tiene su lectura contemporánea en las obras de May (1976, 1994) o Loahfer (1983, 1989) se producen con frecuencia declaraciones programáticas de la superioridad estética del relato sobre la novela. Entendemos que esta declaración bienintencionada crea algunos de los problemas que cree resolver. Afirmar que el relato es superior a la novela en exigencia estética y en obligaciones implica -como detallaremos a lo largo de nuestro estudio- definir una nómina muy específica de los deberes creativos del cuentista, nómina que en la tradición del relato del Siglo XX se convirtió en un modelo unificador. Por otra parte, la declaración de la superioridad tal y como la tradición de May la presenta parece pasar por alto un conjunto de problemas básicos que afectan tanto a la

⁷ Goytisolo presenta su artículo sobre el *Gigamesh* como una discusión teórica con el autor polaco Stanislaw Lem, a quien debe "el descubrimiento de la obra de Hannahan" (1985: 61). Es relevante que la discusión acerca de lo tradicional aparezca como una conversación delirante entre autores de relatos (a Lem se deben, entre otras, *Ciberiada* y los dos volúmenes de *Los viajes estelares de Ion Tichy*).

presión editorial y pública como a la actitud del autor enfrentado a un género en precario y falto de soporte tradicional.

Puede pensarse que la trasposición de la terminología de *lo menor* plantea problemas al aplicarse a una literatura con poder de influencia y dimensión globalizada, como sin duda lo es la norteamericana. ¿Puede haber, en efecto, tal cosa como una "dimensión menor" de la literatura que, a día de hoy, ofrece el modelo universal digno de imitación? A este respecto, Deleuze señala que precisamente por ser la lengua hegemónica el inglés es "tanto más vulnerable al trabajo subterráneo de las lenguas o los dialectos que la minan por todas partes" (1997: 68), lo que justifica y da un sentido inverso a su idea de *la superioridad de la literatura angloamericana*. Lo que Deleuze parece sugerir es que la literatura angloamericana está sometida a *presiones superiores* que operan desde el lado de la institucionalización así como desde el lado de la independencia, minando, problematizando y forzando una permanente reconsideración de sus formas expresivas. Una idea parecida de sometimiento a fuerzas superiores es la que tratamos de aplicar aquí a las modalidades del relato, en la convicción de que la oposición entre establishment e independencia requiere muchos matices y sólo resulta iluminadora cuando es planteada en términos de sociología literaria –no así en el terreno de la política literaria.

1.3. Menor en el marco del posmodernismo

En el marco cronológico que nos ocupa la caracterización del relato ha sido tradicionalmente ensombrecida por el prestigio crítico de la novela. Esta tendencia tradicional cobra en nuestro marco crítico una dimensión sorprendente, en la medida en que la tendencia a la jerarquización de los géneros lleva a un sector de la crítica a emplearse a fondo en piruetas dialécticas que permitan incluir en el lenguaje *desjerarquizante* de Jameson, Hutcheon y otros un argumento *de clase*. Entre los factores que han determinado esta creación de *una literatura negligida en el marco de una literatura oposicional*⁸ destacaremos tres principales.

En primer lugar, el planteamiento de una dialéctica de oposición entre estética posmoderna y estética realista, que es clásico en los estudios sobre el particular al menos desde Ihab Hassan, se ha visto orientado con frecuencia hacia una oposición entre maximalismo y minimalismo (Barth 1995: 75-88), lo que conlleva una concepción estrictamente novelística de la creación literaria. El modelo de *novela monumental* representado por las 'obras mayores' de Gaddis, Barth, Pynchon, Gass, Heller o Elkin ha acaparado la atención crítica hasta el punto de ser considerado como forma de expresión característica de este movimiento, haciendo indisociable la teoría literaria de la época de un vocabulario de la enormidad, del "paquidermo" (Scholes 1979: 209), del "dinosaurio" y otras metáforas similares, hasta el extremo de dar solvencia académica a una expresión tan problemática como *maestría posmoderna* (Le Clair 1989). A este problema se añade el de las dificultades planteadas por la definición de un concepto de *posmodernismo internacional* que rebase los límites de las letras norteamericanas. La elaboración de un mapa de la creación literaria considerado como órbita de influencia del movimiento norteamericano se ha empleado con mayor frecuencia en términos de novela, como lo muestran los estudios acerca de la recepción globalizada de la corriente (D'haen & Bertens 1997). Casos como el de Walter Abish son representativos de hasta qué punto la obra novelística de un autor pesa más que el corpus de relatos a la hora de elaborar una imagen pública.

⁸ Esta discusión remite a la noción de *Oppositional art* de Ronald Sukenick que se desarrolla en el siguiente capítulo.

Estos factores coadyuvan en una tendencia general de la teoría novelística -casi siempre disimulada bajo términos genéricos apropiados a la época, como *fiction*- a absorber la teoría del relato, motivando una lectura orientada de los más difundidos relatos posmodernos en términos de novela. Como casos representativos podemos citar dos de los textos breves más antologados desde los años setenta: “In The Heart of the heart of the Country” de William Gass y “Life-Story” de John Barth. En ambos casos se comprueba que la importancia concedida por la tradición crítica a los relatos como-propios-del-principio-del-posmodernismo no concuerda con el carácter "representativo" de las obras en cuestión. Treinta años después de la publicación de ambos textos, su pervivencia en las antologías plantea algunos problemas. En primer lugar, es de notar que ambos textos son mucho más útiles para ilustrar cuestiones generales de teoría posmoderna -la perplejidad ontológica y la disolución del yo en el caso de Barth; la estética de la fragmentariedad y la disolución de límites entre prosa y poesía en el de Gass- que para caracterizar de forma general las tendencias del relato. Curiosamente, y dentro de la heterogeneidad que caracteriza al movimiento, ambos autores constituyen casos relativamente aislados: a diferencia de Coover o Barthelme, su estilo cuentístico no ha creado propiamente una escuela, sino que suele describirse como una vía única (Klinkowitz 1985: 3-17). Por otra parte, ni Barth ni Gass han desarrollado una carrera como autores de relatos. En el caso de Barth, su segunda incursión en el ámbito -tras una dedicación exclusiva a las novelas dinosuario- se produce en 1996, con su libro *On With the Story*; Gass, por su parte, no publicará hasta 1998 el volumen de *novellas* titulado *Cartesian Sonata*. La pervivencia de estos textos en selecciones y antologías está, pues, vinculada a criterios de creación de una línea tradicional reconocible más que a una idea específica de lo que representan: si el texto de Barth suele mostrarse como un ejemplo del carácter internacional del posmodernismo norteamericano -destacando la similitud de “Life-Story” con textos como “La casa de Asterión” de Borges-, el de Gass permite articular una secuencia nacional en que éste aparece como la recuperación del eslabón perdido de Gertrude Stein.

No es exagerado afirmar que la invención, desarrollo y fortuna crítica del término *literatura posmoderna* tal como tiene lugar, de forma precursora, en la obra de Ihab Hassan, se plantea a espaldas del relato (Hassan 1975, 1987, 1995). Un repaso a algunas de las principales obras de referencia en el área (Klinkowitz 1975, McHale 1994, Chénétier 1996) revela una identificación automática entre el término *fiction* y el género novela, y que en líneas generales limita la cita y comentario pormenorizado de relatos a casos *históricos* -relatos reproducidos con asiduidad en antologías- o formas resumidas de explicar lo que en el fondo debería ser una novela.

Como ejemplo ilustrativo nos referiremos al libro de relatos de Ronald Sukenick *The Death of The Novel and Other Stories*, una obra representativa de los inicios de esta corriente, y sobre la que nos extenderemos más adelante. Si los relatos de *The Death of the Novel* son, como sugiere Kutnik, "exemplary fictions" (Kutnik 1991: 73), no es en el sentido en que lo son los de Coover⁹, sino en la medida en que exponen seis modelos o modalidades que *dan ejemplo* de cómo una forma no-novelística puede ser. Empleando como criterio constructor la improvisación, Sukenick ofrece sendas modalidades del relato como-movimiento: el relato realista sobre crisis matrimonial (“The Permanent Crisis”), el relato de viajes (“Momentum”), la grabación o relato hiperrealista a la manera de Oscar Lewis (“Roast Beef”), la descripción de cuadros en movimiento (“What's your story”), el

⁹ Robert Coover incluye, como sección independiente de su primer libro de relatos *Pricksongs & Descants* (1969), un conjunto de textos breves articulados bajo el título de *Seven Exemplary Fictions*. Encabezados por una bilingüe “Dedicatoria y Prólogo a don Miguel de Cervantes Saavedra”, los textos desarrollan diversas variaciones sobre el apólogo moral, centrado en concursos televisivos -“Panel Game”-, biografías ficticias -“Klee Dead”- y otros.

collage textual ("The Birds") y la combinación de narrativa y teoría o *critifiction* en textos como "The death of the Novel", que a su vez incluyen varios ejemplos de *fábulas rasas* o "abortive fables" (Kutnik 1991: 73). En un primer movimiento crítico, los comentarios acerca de la obra de Sukenick ponen el énfasis el criterio general de "not write a conventional story" (Klinkowitz 1975: 127). Sin embargo, el seguimiento de la interpretación académica de esta obra nos ofrece muestras de varios tipos de argumentación que contribuyen a simplificar más que a concretar el efecto de sus planteamientos experimentales, definiendo un tipo de respuesta crítica que a nuestro parecer gobierna el pensamiento sobre esta forma. Las respuestas críticas las podemos agrupar en tres modelos:

1) El argumento paternalista: "(the stories) can function as an excellent introduction to Sukenick's longer works" (Kutnik 1992: 73).

2) La estructura novelística considerada como epítome del libro de relatos: "*Death of the novel* is an exceptionally well structured collection recalling William Faulkner's dictum that such a volume should have the "form and integration" of a novel, being "an entity of its own, single, set for one pitch, contrapuntal in integration, toward one end, one finale" (Klinkowitz 1975: 124).

3) La reducción de la estrategia del título a una declaración en pos de la renovación del género novela: "(Sukenick's book) extends a formula for novelistic renewal dating back to Cervantes and other, for whom the disintegration and impracticality of existing forms provided compost for new growth" (Chénétier 1996: 43-44), cuando no a una figura retórica: "as the Sukenick example makes clear, it may function as a seductive strategy, a 'lover's quarrel' deliberately staged as the prelude to a tender reconciliation" (Mc Hale 1994: 226).

Los tres apuntan en un misma dirección, declarando de una u otra forma, y muy a pesar del autor, "Ronald Sukenick's understanding of the novel's superiority" (Klinkowitz 1992: 5). El tercer comentario es quizá el más significativo de una oposición entre texto e interpretación: McHale (1994: 219-232) incluye el libro de Sukenick como caso de estudio en la sección *Love and Death in the Postmodernist Novel*, que se presenta como una relectura humanista de la literatura *post* en que los *grandes temas* salen intactos y revigorizados de la deconstrucción. El argumento sobre la estructura también es extrapolable a otros casos. En las formas flotantes entre libro de relatos y novela -de las que hablaremos con detalle- puede consignarse una tendencia general a hablar de 'novela parodiada' en vez de considerar que el uso de un modelo de libro de relatos constituye en sí mismo una estrategia de deconstrucción de un determinado género novelístico. Así, para Ziegler el libro de Barth *Lost in the Funhouse* es, ante todo, una parodia de novela de formación que no implica una ruptura sustancial con el género (Ziegler 1987: *passim*).

A estos tres argumentos hay que añadir un cuarto que recorre la crítica de los autores que escriben principalmente relatos. La creación de una expectativa crítica a propósito de sus novelas -existentes o no- ha tenido consecuencias nada desdeñables para la recepción crítica de sus autores. En el caso de Borges, la creación de una visión trágica de un autor supuestamente descontento consigo mismo por no haber escrito *la* novela (Zavala 1996: 47-48). Una parte nada negligible de la crítica más difundida acerca de Donald Bartheleme se ha palanteado bajo la égida de la pregunta "Yet could the most imitated fictionist of this generation transform his mastery of short fiction fragments into a new form of novel?" (Klinkowitz 1991: 5). Esta perspectiva determina gestos teóricos tales como la sobrevaloración de la primera novela de Bartheleme, *Snow White* (Klinkowitz 1975: 66) o el rapto crítico de *Sadness* descrito como "although arranged as a collection of stories, has the consistency and effect of a novel" (Klinkowitz 1977: 78). Klinkowitz dará una "respuesta definitiva", a instancias de Ihab Hassan, con el mito de la Gran Obra Póstuma, sobredimensionando la importancia de *The Dead Father* hasta el extremo de ponerla por

encima de los relatos: "With Donald Barthelme's canon of works now complete, it is possible to see how central is this novel to his accomplishments as a fiction writer" (Klinkowitz 1977: 78). Klinkowitz parte de este punto para releer la obra de Barthelme en términos de preparación para la gran novela final. El de Thomas Bernhard es otro caso de autor que ha sido sistemáticamente leído como autor de novelas, muy a pesar de sus propias declaraciones en contra de la concepción tradicional y aun contemporánea de esa forma y de algunas aportaciones que señalan la direccionalidad hacia el relato de sus obras (Porcell 1987: 112-118). El caso de Enrique Vila-Matas es representativo de un autor al que no sólo se le convierten los libros de relatos en novelas -caso de *Historia abreviada de la literatura portátil*- sino que se le niega incluso el estatus de libro a volúmenes de relatos dispuestos de manera peculiar (Moreno 1994: 30-31).

En el tercer capítulo de la presente investigación ofrecemos una nómina de las principales antologías de relato innovador publicadas en Estados Unidos desde los años setenta. Adelantaremos ahora una somera descripción de algunas de ellas -centrada no tanto en su contenido como en los discursos antologales- para mostrar hasta qué punto la subordinación del relato aparece incluso en sus espacios supuestamente privilegiados.

El primer aspecto que llama la atención en los prólogos a las antologías, así como en su recepción crítica, es que la discusión sobre el relato en cuanto tal se deja en segundo plano, en detrimento de la consideración general de los textos como *muestras literarias*. Las quejas razonables contra la inclusión de material dispar y no exclusivamente cuentístico en antologías presentadas como *de relatos* (Bonheim 1992, *passim*) no parece haber afectado a esta tendencia. En principio pueden mencionarse dos criterios que dificultan la conformación de un discurso específico para el relato en este marco. En primer lugar, la problemática definición y delimitación de los géneros en el marco de la teoría propia de la época. Una muestra representativa de la actitud general respecto de este problema la encontramos en la antología teórica de Marjorie Perloff, *Postmodern Genres*. Tras encabezar el libro con una discusión sobre las dificultades del término *género*, Perloff presenta una serie de diez artículos en que, con todas las comillas, cursivas y subrayados diferenciales que son del caso, habla de modalidades que, eufemismos aparte, son fácilmente definibles. Se discute, entre otros, la ópera, la instalación, el *material text*, la música concreta y el *happening*, incluyendo un género tan ilocalizable como el libro-objeto (Perloff 1989: 96-125). En la parte dedicada a la ficción, Hutcheon habla sin reparos de "historical novel writing", "J.M. Coetzee's recent novel, *Foe*" (1989: 56) "the non-fictional novel of the sixties and the seventies" (1989: 65), identificando sin previa discusión prosa con novela. En la extensa bibliografía que propone hay un único texto que pertenezca al ámbito del relato: la narración larga de Christa Wolf *Niemand's*.

El segundo problema lo apunta también Hutcheon al referirse al complejo estatus de la antología -a la que ella denomina acertadamente *sample* -en un marco teórico como el deconstructivista, en que la recontextualización de un determinado fragmento o discurso altera su naturaleza (Hutcheon 1992: 9-15). Un *sampler*, sostiene Hutcheon, no es meramente un muestrario. La recontextualización de los textos les otorga un nuevo estatus, que es inseparable de los problemas derivados de la elección de *lo representativo*: la metonimia antológica se pone, así, en cuestión, a la vez que la figura del crítico-pope se retira en favor de una autoridad *blanda* que no reapropie los textos bajo un discurso totalizador (Everman 1988). La elección de formas breves como componentes de un *sampler* no tiene el mismo sentido en una antología con voluntad renovadora que en una compilación clasicista del tipo *Great Short Stories*: en la primera, la brevedad de los textos no es un accidente sino una cualidad añadida, que apunta a la virtud de lo *portátil*. Por otra parte, la tendencia de los *samplers* de literatura experimental a poner el acento en la apertura genérica y el carácter rupturista de los textos suele llevar a solventar el problema

de la forma por medio de un *discurso de la asombrosa variedad* que se limita a reconocer la diversidad de los textos a la vez que se encomienda al rechazo posmoderno de los grandes sistemas -todo ello con tal de no buscar criterios estilísticos comunes. En estos casos, el discurso relativista se convierte en un absolutismo de rostro amable por el cual *relato* acaba siendo sinónimo de *novela*. Es el caso de la -por otra parte muy relevante- antología de relato canadiense finisecular *Likely Stories. A Postmodern Sampler* (1992), al cuidado de Hutcheon y Bowering.

De la misma manera, en las tres entregas de la serie *Statements* editada por la editorial independiente Fiction Collective la presencia de fragmentos de novelas -que nunca superan una cuarta parte del material antologado-, diarios y textos de varia naturaleza parece justificar la omisión de un discurso específico sobre la forma. De ahí que buena parte de los grandes *samplers* elaborados bajo el égida del posmodernismo norteamericano sean *antologías involuntaria* en que la condición *portátil* del relato lo convierte, sin que el antólogo lo haya premeditado -o, por lo menos, sin que desarrolle en la introducción un discurso al respecto-, en protagonista casual. Este borgiano proceso de *canonización por error* tiene su ejemplo más palmario en la más canónica de las antologías del campo: *Postmodern American Fiction: A Norton Anthology* (1997), coeditada por Geyh, Leebron y Levy. La *Norton Anthology* es una muestra completista que recorre la historia del movimiento desde sus primeros vagidos -los textos de los cincuenta de William Burroughs- hasta los integrantes del movimiento *avant-pop*, así Douglas Coupland. Se trata de un muestrario heterogéneo que incluye fragmentos de novelas, prefacios, textos teóricos, unos pocos cómics, ilustraciones y formas mixtas entre la canción y el texto. El que el relato sea la forma mayoritaria, con 17 muestras, no merece reflexión en la Introducción, donde se despliega ese proverbial vocabulario neutro de "fiction", "text" y "work", evitando consideraciones genéricas. Sin embargo, esta decisión no es consecuente con el criterio de elaboración de las notas bibliográficas, donde sí se maneja el vocabulario al uso para distinguir entre "novels", "novellas" y "short story collections".

Menos voluminosa pero más ajustada en sus criterios de selección es *Transgressions* (1994), la antología editada por University of Iowa Press, donde la proporción entre relatos y fragmentos de novela resulta aún más descompensada a favor del primero: 22-8. Tanto el prefacio de Gass como el postfacio de Sayre evitan la discusión genérica acerca de la forma, limitándose a una serie de consideraciones apologéticas sobre las modalidades que puede adoptar la literatura heterodoxa. Esta omisión se vuelve más problemática aún cuando se comprueba que el discurso antologal no es cronológico sino formal y aspira a definir una cierta tradición que se despliega en la Historia. Este último es el caso de *Innovations*, publicada, a rebufo de la *Norton Anthology*, por la ya mencionada editorial Dalkey Archive. Subtitulada *An Anthology of Modern & Contemporary Fiction* (1998), la antología fue compuesta, como declara McLaughlin en el prefacio, con un criterio comprensivo, presentando una cierta *tradición de la innovación*. Por una parte, McLaughlin empieza declarando que los textos incluidos son "stories" o, cuanto menos, "pieces"; no obstante, en su caracterización histórica de la *tradición*, que se remonta a la *Clarissa* de Richardson, se refiere casi exclusivamente a novelas. La confusión respecto a la *forma* de la tradición se completa, al final del libro, con *A Highly Eccentric List of 101 Books for Further Reading*: una propuesta reconocidamente arbitraria de establecer una nómina de la innovación que recorre varias literaturas del Siglo XX pero que, aun estando encabezada por el epígrafe "the stories in this anthology" (1998: 230), ofrece sólo 11 libros de relatos.

Estos ejemplos hablan a las claras de una minimización de la forma del relato, que en ocasiones parece convertirse en la modalidad por excelencia de la literatura posmoderna -

aun a falta de un ámbito teórico lo bastante abierto, específico y descriptivo como para incluirla.

1.4. Ante la Ley del relato. Instrucción y constricción

Vuole sostituire alla vecchia una nuova legalità, o vuole onestamente partecipare alla intrinseca illegalità dell'esistere?
(Giorgio Manganelli, "Obiezione al divorzio" en *Lunario dell'orfano sannita*, pg. 179)

Las distintas legislaciones y cortapisas de lo menor que se han ido mostrando en los epígrafes anteriores ponen de relieve que cualquier discusión sobre la forma del relato debe localizar en los casos de estudio ejemplos representativos de una relación de connivencia, asunción o rebeldía respecto de las leyes más del género. Desde sus inicios, la teoría literaria posmoderna llama la atención sobre este aspecto. Así en el clásico tratado de Scholes *Fabulation and Metafiction*:

The ideas that govern fiction assert themselves more powerfully in direct proportion to the length of a fictional work. Metafiction, then, tends toward brevity because it attempts, among other things, to assault or transcend the laws of fiction -an undertaking which can only be achieved from within fictional form (Scholes 1979: 114).

Un repaso a los títulos de libros de relatos publicados en la época que nos ocupa saca a la luz la existencia de dos estrategias generales de resistencia a la idea crítica según la cual "a 'hierarchical relation' obtains between novel and story" (Head 1992: 25). El desmantelamiento de esta jerarquía se realizará por medio de un conjunto de estrategias en que el carácter menor de un arte determinado implica la solidaridad de los otros, entre ellos los cómics, la ilustración, la poesía e incluso la radiofonía. La primera estrategia consiste en enfrentarse con la jerarquía *siendo* menor, esto es, fingiendo una asunción culpable de la inferioridad del relato. Se trata de la estrategia que Deleuze (1967) ha caracterizado, metafóricamente, como masoquista. Deleuze define la *situación masoquista* como una estrategia que apunta a la realización de un rito simbólico en que el poder es desfundamentado. El masoquista vive en la conciencia de una ley, o mejor, de la Ley, superior y no escrita, frente a la cual uno siempre es culpable. Al carácter imprevisible de la Ley, que puede aparecer en cualquier momento para señalar el delito, el masoquista opone la concreción de un *hic et nunc* de la culpa; a su amenaza de dolor le opone el goce de la violencia; a su retórica de la humillación, el ninguneamiento voluntario. El rito masoquista *exige* al poder su cumplimiento, adoptando como suya su mejor arma: la represión. ¿Qué institución querría ejercer el poder en estas condiciones? ¿Qué crítico -el sacerdote de la literatura- se ensañaría con una obra que ya incluye su crítica destructiva?

Como el purgante que despierta la compasión con sus lamentos, el escritor se pone a resguardo de la deslegitimación¹⁰.

La identificación masoquista entre ley mundana y ley universal, pasada por un filtro de humor, queda patente en una situación codificada de la prosa de Beckett. Se trata del encuentro del vagabundo con el policía, que debemos relacionar con la admiración del autor irlandés por el cine de Chaplin. Si *Mercier et Camier* relata el asesinato de un representante del orden y *Molloy* la sumisión ante él, el relato "The Expelled" convierte situaciones cotidianas en actos de una ley: "I advanced down the street, keeping as close as I could to the sidewalk [...] A policeman stopped me and said, The street for vehicles, the sidewalk for pedestrians. Like a bit of Old Testament. So I got back on the sidewalk, almost apologetically, and persevered there" (Beckett 1995: 51).

La estrategia de desfundamentación del poder la realiza el masoquista *ordenando* a su ama la emisión de una "onda retardada de dolor" que retarda para siempre el placer, sin dejar de prometerlo. El tiempo que crea el masoquista es el de un lapso sin fin, una espera sin esperanza que él mismo se ocupa de eternizar. Como afirma Deleuze en el segundo texto dedicado a Sacher-Masoch,

La complémentarité contrat-suspens infini joue chez Masoch un rôle analogue à celui du tribunal et de l' "aterriment illimité" chez Kafka: un destin différent, un juridisme, un extrême juridisme, une Justice qui ne se confond nullement avec la loi (Deleuze 1993: 72).

La estrategia masoquista se expresa, en primer lugar, en el uso del título como ceremonia de autohumillación. Encontramos así una primera categoría de títulos que vehiculan el discurso masoquista en una definición del relato como fragmento. En la literatura de vanguardia veremos un referente claro el corpus beckettiano, que titula alternativamente sus textos *More Pricks Than Kicks*, *Texts for nothing*, *Têtes-mortes* y *Fizzles*. En esta tradición del relato como "trozo" pueden situarse abundantes variantes, tanto aplicadas a libros enteros como referentes a un solo texto: *Squarci* (Pasolini), *Pricksongs & Descants* y *brief encounters* (Coover), "Margins" (Donald Barthelme), *Babble* (Baumbach), *Shuffle* (Michaels) *Tutti gli errori*, "Racconto sbagliato" y "pseudoracconti" (Manganelli), *entwurf* y *trailer* (Handke), el "Acéfalo. Proyecto de cuento" (Leopoldo María Panero) y otros muchos hasta llegar a los más recientes *exercise book* (Webb) y *Fragmenta* (Pastor). Algunos títulos emplean el esquema tradicional del título de colección como significativo de un apéndice, prótesis, o *suplemento* en el sentido derridiano del término: *Contes et propos* (Queneau), *La memoria (y otras extremidades)* (Millán), *First love and other sorrows* (McEwan), *Dos relatos y una perversión* (Leopoldo María Panero), *Cuentos, historias y otros deseos insatisfechos* (Sánchez-Ortiz), y, entre otros muchos, un texto que, pese a no haber sido leído como relato en el sentido experimental del término, nos dará la clave de buena parte de nuestra argumentación: la narración autobiográfica *Circonfession* de Derrida. A las metáforas oposicionales de lo no-

¹⁰ La descripción de una dinámica superior/inferior y la identificación de estrategias que la recusan es una constante en la literatura psicoanalítica. Baste mencionar algunos de los casos más útiles en este contexto. En el marco de una teoría general del sentimiento de inferioridad, Adler (1993) propuso el término "protesta viril" para caracterizar el impulso de pasar de una posición "inferior" -identificada en la teoría adleriana como *fenenina*- a una "superior" o *masculina*. La obra de Horney (1973) desarrolla una teoría del carácter masoquista que pone el énfasis en el carácter estratégico del "sentimiento de debilidad intrínseca" que el paciente neurótico emplea en su favor, como puesta en escena de una búsqueda de afecto. Dentro de una noción de clínica análoga a la deleuziana, Barthes (1997) se refiere a la posición de inferioridad en el marco de las relaciones de pareja definiendo la situación de crisis de jerarquía como "vindicación democrática" por parte del sujeto inferior.

completo, de la ruptura, habrá que añadir las de la inmadurez, desde Gombrowicz (*Relatos de los tiempos de la inmadurez*) hasta Thomas Pynchon, quien titula su primera y única compilación de relatos *Slow Learner*.¹¹

El término *sadomasoquismo*, al igual que *timidez agresiva*, es una construcción psicoanalítica que remite a una situación para la que caben distintas respuestas. Así pues, por complementariedad con el masoquismo, la estrategia sádica implica un *hacerse menor*, esto es, una negligencia agresiva de las cualidades de lo maduro. Expresión de esta estrategia son las *declaraciones de guerra* que, expresadas en los títulos, tematizan el *topos* literario de la muerte de la novela: *The Life and Times of Major Fiction* (Baumbach), *Das Ende Des Romans* (Krüger) y, sobre todo, *The Death of the Novel and Other Stories* (Sukenick), así como los que emplean un vocabulario de combate, como *Confabulario* (Arreola), y los que parodian la retórica de la grandeza en una u otra forma: *Obras completas y otros cuentos* (Monterroso), *La gran novela sobre Barcelona* (Sergi Pàmies) *La novela del siglo* (Llop). Del lado del sadismo, tienen importancia especial los textos que deconstruyen la oposición largo-corto. Puede establecerse una distinción entre los textos que emplean el contrapunto -*Der kurze zum langen Abschied* (Handke), *Historia abreviada de la literatura portátil* (Vila-Matas), *Long Made Short* (Dixon), *Notes breus sobre grans temes* (Oscar Pàmies)- y los que ponen en juego la paradoja -*Historia de la eternidad*, *El libro de arena*, el brevísimo *Atlas* (Borges), “*Tutto in un punto*” (Calvino), *The Endless Short Story* (Sukenick), “*Ad Infinitum: A Short Story*” (Barth), “*Epifanías sin fin*” (Ríos).

Así pues, *ser menor* y *hacerse menor* se nos aparecen como dos actitudes complementarias en una caracterización metafórica del relato. La Ley de la inferioridad tradicional es contestada, conculcada, por el binomio sadismo-masoquismo. Cabría ahora preguntarse: ¿existen modalidades literarias que expresen esta temática de la ley y la resistencia? Creemos, en efecto, que una lectura metafórica de ciertas formas o subgéneros del relato pone de manifiesto que esta idea funciona, no ya sólo como a nivel psicológico - el artista que se convence de su posición menor- sino también a nivel estético -la recepción y evaluación de la obra. Considérese, en primer lugar, la siguiente cita de Manganelli:

Un romanzo si può scrivere solo rinunciando alle minuscole, ripetitive eresie dei racconti; le mostruosità effimere; le frettolose perversioni; gli appunti per un delirio. Non che un romanzo non possa essere eretico, mostruoso, perverso delirio; ma l'eresia costante diventa ortodossia; la mostruosità duratura si consolida come murazione felicemente realizzata; la perversione accolta e accettata si fa a modo e per bene; e il delirio dà luogo, dopo tre capitoli, ad un nuovo linguaggio, robusto di grammatica e dizionarietto (Manganelli 1994: 34).

La cita nos interesa por dos motivos. En primer lugar, porque en su significado literal presenta un sistema de diferencias *relato / novela* que reafirma lo que venimos comentando: el uso de una terminología sádica (el vocabulario de lo demoníaco literario)

¹¹ La introducción de Pynchon a *Slow Learner*, que comentamos al final del tercer capítulo del presente trabajo, representa un caso relevante de cómo una estrategia masoquista logra determinar los presupuestos de lectura de un cierto libro. Pynchon emplea ciertamente el tono de la lamentación para hablar de sus primeros y supuestamente fallidos relatos (Pynchon 1998: 1-23). Es significativo que escritor que ha renunciado a la imagen pública -a la apropiación de su imagen por la institución periodística- realice dos de sus únicas apariciones textuales en sendos prólogos a libros de relatos: el ya mencionado *Slow Learner* y la compilación póstuma de relatos de Donald Barthelme (1992: v-xxii): hablar de lo menor, en voz menor, es una estrategia para mantenerse al margen de imposiciones y dominar el lugar al que uno quiere pertenecer.

para caracterizar el relato. Esta terminología tiene su fundamento en una teoría de la brevedad: es la brevedad del texto, su carácter de *short story*, la que le impide configurarse como sistema reglado, la que le permite mantener un estatus anárquico y posibilista. Un segundo rasgo nos llama la atención: la expresión de este sistema de diferencias se da en imperativo: “la novela *sólo se puede* escribir”, “el relato *no se puede* escribir”. Para ofrecer la definición de relato, pues, es precisa una instrucción acerca de *cómo no escribir una novela*. La instrucción es breve, *cortante*: no llega a configurarse como una legislación (no es una retórica en el sentido ordenante del término) sino que mantiene, en el marco de un artículo corto como casi todos los de Manganelli, un carácter de norma funcionando sola. Pues bien: es este carácter de norma liberada de un sistema normativo el que caracteriza al subgénero que conocemos como *instrucción*.

El género de las *instrucciones*, que recorre la tradición de la prosa breve e hiperbreve desde Cortázar hasta Leyner pasando por Barthelme, puede leerse como una puesta en escena de lo que Manganelli denomina en otro lugar "l'atto folle della creazione delle regole" (1991: 55). En la forma de la instrucción el género relato tematiza la tensión del establecimiento de una norma restrictiva. La ley con que la instrucción nos enfrenta es, por definición, imposible de aplicar. La literariedad de la instrucción debe relacionarse con dos movimientos conceptuales. Uno, el acto de la creación de la ley, traído al aquí-y-ahora narrativo gracias a una técnica que, si no es siempre improvisatoria, sí procura captar el fogonazo de la creación legislativa. ¿Cómo se funda la ley ficcional? Por medio de lo que Derrida denomina "un acto de interpretación reinstaurador, como si la ley no existiera con anterioridad, como si el juez la inventara él mismo en cada caso" (1997: 52). En este sentido, resulta iluminador el repaso, siquiera momentáneo, de una historia de las *Historias de cronopios y de famas*. El texto cortazariano que nos parece más representativo del género es “Instrucciones para entender tres pinturas famosas”, un ejemplo de triple lectura desinterpretativa ¹² que sustituye el vocabulario de la exégesis por el contracódigo de la "blasfemia" (Cortázar 1998: 411), la "confesión herética", la voz del diablo, comparable a la que recorre el texto manganelliano. En el caso de Cortázar, el sentido de la instrucción se vuelve así el de una estrategia para *desentenderse* de las pinturas, sustituyendo el lenguaje alegórico que sería preciso para una interpretación fundamentada por un lenguaje de la asociación de imágenes surreal: “Hágase la sencilla experiencia de ir a Roma y apoyar la mano sobre el corazón del rey, y se comprenderá la génesis del mar” (1998: 413). En la instrucción el lenguaje alegórico es despojado de su cualidad organizativa para diseminarse. La orden de fondo, esta sí cumplible, que late detrás de toda instrucción, es “sé menor”.

Después de Cortázar el subgénero de la instrucción deriva desde la desviación lúdica hasta la manifestación de idearios. En el primer tipo habría que mencionar textos tales como “How I Write My Songs” de Donald Barthelme, que muestra una exposición casi objetiva de métodos para obtener *hits* populares. En esta acepción, el género de la instrucción es vecino de la *propuesta*. Mark Leyner, en su “Eat at Cosmo’s” propone una forma subversiva de mejorar la educación literaria en las escuelas: *trufar* los textos clásicos con publicidad subliminal. Al trasladar a un texto literario los eslóganes publicitarios, Leyner encuentra una forma contemporánea de la orden imposible o del mensaje sin sujeto: convierte en literatura la orden de la publicidad. En una segunda acepción las instrucciones se convierten en el vehículo de *deseos puros* que se manifiestan sin la restricción de ley alguna. En este apartado habría que mencionar los textos misóginos de Juan José Arreola. El más extenso, “Para entrar al jardín”, describe pormenorizadamente el método para emparedar a la propia mujer, permitiéndose el autor una única desviación de la crueldad

¹² El texto de Cortázar muestra tres lecturas de sendos cuadros de Tiziano, Rafael y Holbein (1998: 411-413).

propia en la alusión a “las instrucciones que vienen en el paquete” (1997: 323) También vinculados a la tradición del cuento cruel están “Receta casera”, que describe más brevemente otro método de asesinato, y el microrrelato “Profilaxis”, una defensa de la extinción. Si la instrucción vehicula una orden, este último texto viene a ser *la orden de no*: un texto que crea el mundo y lo destruye.

El llamamiento a la inacción lo encontramos también en el texto de Cristina Peri Rossi “Instrucciones para bajar de la cama”. El relato, que rebasa el formato microficcional propio del subgénero de la instrucción, extendiéndose hasta las seis páginas, tematiza el miedo neurótico a la libertad por medio del monólogo de un narrador masculino “muy respetuoso de las ordenanzas” (Peri Rossi 1989: 97) que describe el acto cotidiano del despertar -la orden de *ser*, la creación del cuerpo- como una aventura insensata. La obsesión neurótica por el orden se contrapone a un conjunto de miedos que incluyen el desorden de la luz, el “deseo de los animales” (1989: 98), la reiteración *ad aeternum* de un mismo gesto¹³. En el despliegue de estas metáforas la referencia a las *derivadas* de Cortázar - en la mención de un conductor de autobús que *no se desvía jamás* -actúa como un temor.

Entre los textos más *politizados* deben mencionarse algunos de los *paisajes* de Juan Goytisolo: “Instrucciones elementales para la creación de un foco insurreccional” y “Cómo reducir sus tensiones”. Ambos textos -que aparecen consecutivamente en el mismo libro- son escuetas y explícitas proclamas para la desobediencia civil y el terrorismo urbano. En la segunda de ellas la voz narrativa llama la atención sobre el valor estratégico de las “pequeñas armas destructivas de alcance limitado” (1985: 240) por contraste con el uso del armamento pesado. Esta metáfora es inseparable de la deconstrucción de la secuencia novelística que se opera en *Paisajes después de la batalla*, donde el lenguaje de lo menor y de la insurrección se contrapone a la voz oficial, representada por el diario *Le Monde*. En otros libros de Goytisolo que utilizan formas mixtas entre novela desarticulada y libro de relatos emplea el autor un *lenguaje de la instrucción* -formalizado en el uso del imperativo como forma narrativa- que está al servicio de una experiencia de la lectura como deseducación¹⁴.

En una línea similar deben considerarse los llamamientos de Harold Jaffe a la organización de *guerrillas de la diferencia sexual*. Si Goytisolo describe en *Paisajes* la irrupción en los muros de París de una serie de *graffitis* en árabe firmados por un grupo terrorista -graffitis que a su vez se “inscriben” en la pared del texto en español-, Jaffe desarrolla en su manifiesto “Slash and Burn” la idea del *grafitti* como anti-narrativa que se contrapone a las señales codificadas y normativas del paisaje urbano (1999: 3). De entre sus abundantes textos de carácter contracultural, los que más claramente desarrollan la forma de la instrucción son “Things to Do During Time of War” y “Sex Guerrillas”. El primero emplea un formato no narrativo, con sucesión de eslóganes y consignas en líneas separadas, para potenciar el efecto, digamos épico, de convicción del lector: en el *continuum* de consejos se hace súbitamente presente el mensaje de Jaffe: la verdadera guerra, la guerra por el control del propio cuerpo, está sucediendo ya, y se libra en los media. En ambos casos tiene importancia primordial la noción de “contrainformación” por

¹³ La coincidencia en el uso de esta *fábula de la inacción* nos da un rasgo común de dos escritores que son, en su ideología, muy disímiles: misógino confeso Arreola, feminista Peri Rossi. En su uso de la instrucción, ambos han empleado el lenguaje de la orden para ficcionalizar una fantasía de prohibición aplicada al *otro*: la esterilidad de la mujer (Arreola), la im-potencia del hombre (Peri Rossi).

¹⁴ Así, un tema común que enlaza los libros de Goytisolo es el elogio de la desorientación física como primer paso para la comprensión de la otredad cultural. En *Juan sin Tierra* el lugar de la pérdida es Fez: “desorientese en Fez / ayune de sol a sol atento al clamor abrupto de la sirena / [...] despréndase del binomio opresor espacio-tiempo (1994: 111.) En el texto “Lectura del espacio en Xemaá-El-Fná” el punto de partida es asimismo la desacreditación de las guías turísticas -la Guide Belu, Nagel, Baedeker, Pol- que ofrecen indicaciones para “facilitar el primer contacto” con la plaza de Marraqex (1995: 199).

oposición a los media oficiales entendidos como focos de instrucción: “What do they do this? / They were instructed to by the same TV news that presents the war” (1995: 113). Los media funcionan como difusores de lo que el autor denomina “a kind of Xeroxed sensuality” (McCaffery 1996: 3), una vivencia del sexo en que éste pierde su vertiente de goce y es *homologado* con las políticas corporativas y el *ethos* socialdemócrata. De ahí la necesidad de un discurso contra-narrativo que introduzca criterios y sugerencias extraoficiales en el discurso sobre la sexualidad.

A lo largo de los años noventa el lenguaje de la instrucción aparece con frecuencia en el marco de textos caracterizados por la inestabilidad ontológica. A lo largo del libro de Susan Daitch *Storytown* puede consignarse la presencia de un conjunto de huellas o trazas del lenguaje legislativo que, en el marco de una ciudad contemplada como texto indescifrable, se convierten en parte del paisaje urbano. En el relato “Killer Whales” los restos mudos de las órdenes se confunden con el lenguaje de las ballenas que la narradora trata de descifrar:

I have no one to repeat my mother’s warnings in any case, except possibly baby killer whales who ignore me, just as a child who is too often told what to do might finally ignore an adult, or try to, so perhaps the result is the same (Daitch 1994: 15).

Un escritor contemporáneo de Daitch, Ben Marcus, inventa en su primer libro todo un lenguaje lírico basado en buena medida en la inclusión de restos instruccionales. He aquí una de sus definiciones más representativas:

RHETORIC The art of making life less believable; the calculated use of language, not to alarm but to do full harm to our busy minds and properly dispose our listeners to a pain they have never dreamed of. The context of what can be known establishes that love and indifference are forms of language, but the wise addition of punctuation allows us to believe that there are other harms -the dash gives the reader a clear signal that they are coming (Marcus 1995: 78).

En el lado complementario al de la instrucción encontramos una forma vecina, y con alguna frecuencia practicada por los mismos autores: la constricción. Las referencias a lo constrictivo aparecen tanto en instancias ficcionales como en textos teóricos o parateóricos, y constituyen uno de los casos en que más patente se hace el vaivén entre discursos conceptuales y discursos ficcionales tras el fin de la modernidad. Considérese esta nota en que John Barth explica, con comentarios de “cocina de escritor”, el proceso de elaboración de uno de los relatos de su primera serie, *Lost in the Funhouse*:

Some years of casual homework on frame-tale literature, for example, had revealed to me that the maximum degree of narrative imbeddedness in the corpus of such literature was about the fifth degree -a tale within a tale within a tale within a tale within a tale- and that the relations among such nested tales was [sic.] generally at best thematic, seldom functionally dramaturgical. Purely *pour le sport*, therefore, I went for seven degrees (in a story called “Menelaiad”), and saw to it moreover that their concentric plots were rigged for sequential climax-triggering from the inmost out. I hasten to add, however, that Menelaus’s story is about love, not about plot-mechanics, for I was in love

(love, love, love, love, love, love, love) with the short story (John Barth 1994: 101-102).

El recuento hecho por Barth de su experiencia sugiere una relación con la ley literaria que se contrapone a la que hemos expuesto en las páginas anteriores. En efecto, en su proceso de escritura de Barth renuncia al efecto de *captación del momento loco de la ley* que se da en la improvisación en favor de un cálculo máximo. Antecede al cálculo de la escritura el estudio de las condiciones de posibilidad de la ley de la metanarración. Se trata, pues, de remontarse al momento anterior a la ejecución para encontrar *la ley de la ley*: “volver a aplicar a un corpus, cualquiera que éste sea, la ley que constituye su objeto, así como analizar las condiciones y las consecuencias de esta operación singular” (Derrida 1997b: 75). El resultado es tanto un cálculo sobre el deseo (“sequential climax-triggering”) como una emisión de deseo textual, un paroxismo. En su vivencia de la constricción estructural inventada por él, Barth aborda la ley desde un celo que la rebasa: no contento con ser cinco veces fiel, eleva su fidelidad a la séptima potencia, se convierte en más legalista que la ley. La consecuencia es clara: la ley no puede sino *volverse loca por él*.¹⁵

Si la instrucción pone en juego un sistema de reglas que no se pueden cumplir, la constricción se basa en la creación de una *regla nueva* y convencional -una regla arbitraria- que situaría el relato en un paréntesis de clasificación canónica. Si la instrucción pone en escena el *gran momento* de la ley -permitiendo, pues, que la ley luzca y *se luzca*-, la constricción nos enfrenta con la experiencia de la *presencia permanente* de la ley. En la lectura del texto sometido a constricción (sea ésta estructural, sintáctica o de cualquier otro tipo) el lector puede vivir el ciclo completo de una ley. Lo que se da en la constricción como género breve -lo que no se da, por citar el ejemplo más característico, en la novela de Georges Perec *La Disparition*- es la conciencia de que la ley casi siempre toca a su fin; y, ocasionalmente, el *tomarle cariño* a la ley.

No es nuestra intención elaborar una nómina representativa de los distintos tipos de constricciones; en cambio, nos limitaremos a mostrar algunos casos que ilustran con claridad la tesis expuesta hasta aquí, siempre manteniendo una idea general de la constricción que Gilbert Sorrentino expresa como “concern with formal structures as permissive of and conducive to compositional freedom” (Laurence 1991: 1).

AGES AGO, Alex, Allen and Alva arrived at Antibes, and Alva allowing all, allowing anyone, against Alex’s admonition, against Allen’s angry assertion: another African amusement (Abish 1974: 1).

Esta constricción alfabética de Walter Abish, situada en el pórtico de su antinovela *Alphabetical Africa*, funda su efecto en el contraste entre una transgresión -la promiscuidad sexual de Alva- y el orden constreñido en que se expresa: la transgresión sexual, pues,

¹⁵ “This is the law, the law is a madness” (Derrida 1992: 251). A lo largo de esta discusión hemos estado siguiendo, más o menos fielmente, el tipo de argumentación que realiza Derrida en su texto “The Law of genre”. El texto es un comentario del *récit* de Maurice Blanchot *La folie du jour*, a lo largo del cual Derrida recupera la intuición de Blanchot acerca de la ley entendida como cuerpo, como presencia del otro -del otro sexo. La relación con la ley queda así bajo el signo de la seducción entendida como *cambio de signo*: relectura de la ley al pie de la letra. La ley es seductora: cambia el signo *de*. En su indagación de la *ley de la ley* -y nos parece de máxima importancia que Derrida haya escogido para esta investigación un *récit* que ocupa el no-lugar genérico reservado al relato-, el filósofo francés resigue el recorrido implícito en la serie de juegos de palabras “no mezclar los géneros”, “no mezclarse con los géneros” hasta llegar a la percepción de la ley como inscrita en el propio cuerpo: “The law is mad, she is mad about ‘me’. And across the madness of this day, I keep this in sight. There, this will have been my self-portrait of the genre” (1992: 251).

como *letra a* de la creación. Entre lo selectivo (el texto sometido a una ley inviolable de selección alfabética) y lo inclusivo (el personaje que incluye a cualquier otro en su vida sexual), este primer párrafo ofrece una experiencia del vaivén, del intercambio simbólico de la obediencia y la vulneración. Que este planteamiento es indisociable de una *situación originaria*, de una invención del mundo, lo ha captado Don Webb en su relato-homenaje “After Abish”:

after Abish ate apples, acorns, and almonds at adaptative Adelaide, Adonai, aurascenting anarchy among antiseptic angels, advised archangel Anael against anarchic anathema. Adam Allfather agreed absolutely. Amiable Adonai allowed Abish, Adam, and angels amphetamine, ambrosia, ale, and another alcohol, applejack. Altars are alight (Webb 1996: 75).

El texto de Webb respeta a lo largo de seis páginas la ley de composición del primer y último epígrafes del libro antes mencionado, que aquí adquiere categoría de texto fundacional: “Antediluvian Adam annunciates, *Alphabetical Africa* available at angelic archives” (1996: 77). Webb desarrolla a su vez el vaivén entre máximo orden textual y máximo caos argumental enfrentando a Adam con la “AntiChrist Association”, con “aliens” y “alligators” e identificando la *A* del texto de Abish con una @: en el apocalipsis de la historia, “Anarchy abounds” (1996: 78). Así pues, si el texto de Barth iba más allá de la ley excediéndose en su afecto por ella, el de Webb hace otro tanto exagerando hasta la máxima expresión la sumisión a la ley, la adopción como propia de una ley de composición ajena y la reverencia religiosa para con su enunciador.

Una de las tendencias más fructíferas en el marco de la escuela oulipista es el desarrollo del texto en forma de red, explorando todas las conexiones posibles, en una imitación o fidelidad excesiva a los dictados de la trama. Tal es el ejercicio realizado por Harry Mathews en varios de sus textos, entre los que cabe mencionar “Tradition and the Individual Talent: The ‘Bratislava Spiccato’”. El relato traza a lo largo de seis páginas una trama de conexiones biográficas, históricas, familiares y de otro tipo referentes al concertista Jenő Szenkar. En relación con la forma de tocar de uno de sus compañeros se comenta:

Through an adroit combination of pedaling and touch Krumpholtz had demonstrated a novel effect, that of making the hammers “bounce drily” on the strings (Mathews 1980: 86).

Asistimos así a lo que Jouet ha denominado la *règle de dérèglement* que rige los escritos oulipistas: la ley degenera en espectro de sí misma (Oulipo 1990: 374). Schiavetta, por su parte, emplea el término “non-normative sistemacity” (2000: 6) para caracterizar el conjunto de cortapistas y súbitas libertades que caracteriza al texto constreñido. Esta paradoja la encontramos formalizada en el relato de Manganelli “Simulazioni”:

Io complotto contro me stesso: il mio volto ribelle e il mio volto legalitario si contrappongono specularmente, tuttavia diversi; ci differenziamo nella pronuncia, nei tic nervosi, nell'abbigliamento -triste e tetro il mio, policromo e arrogante il mio- nel colore degli occhi. [...] Ho riempito il palazzo di creature simili a me nel volto, nella voce, nei discorsi, nei proponimenti, sicché io solo so chi sia io tra tanti, e chi scorga il mio volto non sa se prende la mira su di me o sul mio identico altro (Manganelli 1989: 51-53).

La lógica de la constricción nos abre a la puerta a dos aproximaciones a la teoría del relato. A la pregunta especulativa “What makes a Short Story Short?”, que pone en movimiento buena parte de la crítica al respecto, se intentará responder *dejando actuar* el poder de la constricción. ¿Cuán breve es relato breve? ¿Hasta qué punto? ¿Cuándo empieza a actuar el imperativo de brevedad? ¿Está actuando ya, reduciendo, cortando, puntuando, limitando, o el relato está aún *bajo el riesgo de lo largo*? ¿Respecto a qué es el relato breve? El imperativo de brevedad, ¿llega de fuera (cortando) o se expresa desde dentro (conteniendo)? ¿Recorta o contiene? ¿Puntúa o reprime? El imperativo de brevedad, podemos decir, es la ley imprecisa, indefinida, siempre provisional que requiere el relato para eludir las demás. Frente a la ley imprecisable, el delito está en todas partes. Así,

1) El relato evita la ley. La “carencia de desorientación que no falta nunca en el relato” (Manganelli) es el circunloquio que el relato describe alrededor del terreno de la ley -el circunloquio al que nos hemos referido en la nota sobre Herbert Quain-, girando, manteniéndose en movimiento, imitando con su giro el corte de la ley.

2) El relato trata de contener toda la ley. El relato es demasiado breve para la extensión de la ley, demasiado corto para su despliegue. La Fricción es una modalidad característica de este problema.

En el epígrafe siguiente proponemos dos lecturas de autores de relatos de vanguardia planteadas a la luz de la temática de la ley y las estrategias del sadismo y el masoquismo. El primer ejemplo que proponemos es el de Witold Gombrowicz, cuya obra breve combina -de forma interrelacionada, como veremos- el uso del título arrogante o contradictorio -*Memorias de los tiempos de la inmadurez*- con el del título *nonsense* -*Ferdydurke*, que recuperará para la edición de los relatos completos *Bakakai*- como marca de un doble movimiento contra *la ley de la novela*. El caso de Samuel Beckett lo leeremos como representativo de una estrategia principalmente masoquista, que tiene un caso tradicionalmente muy relevante en los relatos tempranos de *More Pricks Than Kicks*. Los dos casos muestran cómo esta dinámica entre “obligaciones” y “restricciones” no funciona sólo como metáfora conceptual, sino que se hace patente, como mecanismo de construcción, en prácticas literarias distintas entre sí, si bien relacionadas por un mismo ímpetu creativo.

2. Masoquismo y sadismo en el relato de vanguardia

2.1. Gombrowicz. Cuculización del relato y facha de la unidad

Ferdydurke es el primer *Libro menor* y el único en que la verdad no contiene ni vestigios del pasado ni culto idolátrico. Constituye el Libro menor amarillo de aquellos que desearían restaurar para sí mismos una vida de capricho¹⁶.

(Dominique De Roux, Introducción a *Testamento*, pg. 22)

¡Oh, paradoja monstruosa, no era tanto la gran corrupción la que corroía al Rey, como las propinas!

(Witold Gombrowicz, *El banquete*, pg. 14)

La literatura de Witold Gombrowicz ofrece un ejemplo seminal de planteamiento autoconsciente de lo menor formulado en la forma del relato y con una estética que se ocupa en problematizar las nociones tradicionales de novela. Una descripción de Gombrowicz como autor de relatos nos lleva, en primer término, a trasponer el eje novela-relato sobre los ejes de oposiciones que articulan la obra witoldiana: madurez-inmadurez, cultura superior-cultura inferior, forma-informal (Sandauer 1972: 11-54). El vocabulario neologístico de Gombrowicz, siempre planteado como una estrategia de la espontaneidad creativa contra la fosilización tradicional, cuenta con dos términos específicos para las dialécticas de oposición alto-bajo: "pegar la facha" (caricaturizar) y "cuculizar" (infantilizar, tratar como a un niño o convertir en niño a alguien) (Gombrowicz 1984: 8). Varios rasgos de su debut literario, *Memorias del tiempo de la inmadurez* (1933), indican una reapropiación de un cierto lenguaje paternalista sistemáticamente aplicado por la crítica a "el primer libro de relatos" como obra codificada, definiendo una estrategia masoquista autoconsciente que invoca la ley de la crítica sobre sí misma para desarticular su poder (Sandauer 1972: 19). Un proceso, pues, de defensa retórica contra la cuculización.

Contrariamente al uso común, la disposición formal de los relatos sigue una secuencia de menor a mayor antigüedad, configurando una *línea de la progresiva inmadurez* que será extendida en la edición de sus relatos completos en *Bakakai*, abarcando de forma regresiva el período 1926-1946. A la presuposición de falta de definición formal que pesa sobre el "primer libro" como tipo codificado se añade otro rasgo que despierta la atención de la autoridad crítica: la variedad estilística. Siendo la parodia el común denominador, el libro recorre los géneros del relato galante ("El bailarín del maestro Kraykowski"), el relato de formación ("Memorias de Stefan Czarniecki"), la corrupción ("La virginidad"), el policiaco ("Asesinato con premeditación"). Si en un escritor maduro la diversidad de estilos será leída como muestra de versatilidad, en un debutante tiende a ser vista -Gombrowicz demuestra ser muy consciente de este punto- como síntoma de indecisión o confusión de referentes.

¹⁶ Reproducimos esta nota en español, y no en francés, porque el texto del que procede -la Introducción a *Testamento*- fue redactado especialmente para la edición española de la obra (*Testamento* (trad. Rosa Alapont), Barcelona: Anagrama, 1991), no así para la edición de Gallimard, que empieza, *in medias res*, con la primera entrevista, titulada "Les origines". La idea de De Roux sobre la literatura gombrowicziana como logro de lo menor puede rastrearse a lo largo de su *Gombrowicz*, y especialmente en el artículo "La note aigue", en que se contraponen tal noción con otros proyectos: "Pas de l'obsession d'un Paz pour son ouvre classé et traduite partout en même temps; pas l'obsession hyperbolique d'un Ponge por la réalisation du Grand Oeuvre, mais l'énergie d'être lus, énergie indispensable à leure survie, pérennité de *Lolita*, de *Ferdydurke*" (de Roux 1996: 75).

En la creación de un yo que supere las obligaciones de la dialéctica superior-inferior por medio del nomadismo creativo y la multirreferencialidad tiene especial importancia el uso del registro autobiográfico como forma de trasponer el ámbito de lo verosímil -lo biográfico- las fantasías de la personalidad. Este rasgo puede comprobarse tanto en los relatos de Gombrowicz como en su no menos tenaz construcción de una *figura autorial* -igualmente victimizada y depauperada- por medio de textos testimoniales. Una comparación de estas distintas formulaciones del problema arroja una luz distinta sobre la *estrategia masoquista*. El primer capítulo de *Ferdydurke* adoptará el registro autobiográfico para referirse a la redacción de esta su novela como resultado de la crisis causada por las admoniciones de los comentaristas, caracterizados como "tías culturales" (Gombrowicz 1986:19-20). El proceso de recepción crítica paternalista y consecuente empequeñecimiento es representado por medio de la aparición de una "tía", el profesor de instituto Pimko, quien irrumpe en su escritorio y se pone a leer sus manuscritos, haciéndolo sentir "incómodo como un mar sorbido con una paja" (1986: 24). Al proceso de lectura de Pimko, sigue, como una consecuencia, la reducción física del autor, a la que acompaña la transformación de "mi obra en obrita" (1986: 25).

¿Conocéis esa sensación de empequeñecer dentro de alguien? ¡Ah, achicarse dentro de una tía! Es algo extremadamente impúdico, ¡pero empequeñecerse en un notable maestro notorio constituye la cumbre misma de la indecente pequeñez! Y observé que el maestro, como una vaca, se alimentaba con mi verdor. Extraña sensación: el maestro de escuela pace tu verdor sobre el pasto y sin embargo, sentado en un sillón, sigue leyendo, y sin embargo pasta y se nutre. Algo terrible ocurría conmigo y no obstante fuera de mí, algo estúpido, algo insolentemente irreal (1986: 25).

La voracidad de la *vaca tradicional*, así como la descripción del proceso de edición y recepción de las *Memorias de los tiempos de la inmadurez* es ampliada en un registro netamente autobiográfico en los *Recueros de Polonia*, donde se refiere el autor (1985: 105-110), a la elección del título como fruto de "mi modestia e inseguridad" (1985: 107). En sus conversaciones con De Roux, Gombrowicz cambiará un poco esta declaración describiéndose a sí mismo en esa época como un ser tripartito en que predomina la personalidad del yo campesino; es el temor y la inseguridad propias de ese rol los que, según Gombrowicz, dictan el título del libro, "En conséquence de quoi les journaux se sont écriés avec jubilation: 'Regardez-le, il n'est pas mûr!'" Aussi, maintenant que je m'attaquais à *Ferdydurke*, je relevai ce reproche d'immatunité. De l'immatunité -quel mot compromettant, désagréable!- je fis mon cheval de bataille" (1996: 36).

El empeño de Gombrowicz por recubrirse de metáforas que subrayen su pequeñez, articulándolas con inflexión controlada -campesino polaco ante un intelectual francés, joven despistado para los lectores polacos- es indicativo no sólo del carácter estratégico de la actitud masoquista sino de su vinculación con el sadismo. La presunción de pequeñez se convierte así en un valor de doble uso, cambiando en función de su ámbito de recepción -sea éste mayor o menor. Al respecto, Saer ha señalado cómo Gombrowicz comparte con Borges una actitud cultural ambivalente en que coinciden el estar "al mismo tiempo dentro y fuera de una determinada cultura" (Saer 1996: 26) y una irreprimible atracción por la bajeza, pasando por la común invocación de los elevados ancestros nobiliarios. Saer termina su secuencia de paralelismos señalando una diferencia: "uno pretendía ser infinitamente modesto y el otro infinitamente arrogante" (1996: 28). Sin embargo, ambas estrategias se complementan: las conocidas declaraciones minusvaloradoras de Borges respecto a su propia obra son, en apariencia, tan modestas con las de Gombrowicz; su

actitud literaria hacia su tradición natal es igual de soberbia (Cano Gaviria 1972: 75-76). La autodescripción de Gombrowicz como provinciano en Argentina¹⁷ se corresponde con la de Borges como doblemente exiliado: escritor europeo en Argentina, escribiendo en una lengua que se encuentra en el margen de la gran tradición literaria europea. La "incertidumbre programática" (Saer 1996: 19), pues, lleva a la prevención calculada tanto como al ataque espontáneo.

La expresión más clara del sadomasoquismo witoldiano está en su concepción del estilo literario, que cambia no sólo de relato a relato sino en la textura misma de cada uno de los relatos. En su primer relato (último del libro), "El bailarín del abogado Kraykowsky", el narrador describe su espontánea conversión en esclavo de un abogado, al que sigue a todas partes y por cuyas palizas y desprecios suspira. La caracterización del enamorado como *vasallo en huelga de celo*, que no puede sino despertar las iras de su superior y hacerle renegar de su poder, adopta varias formulaciones estilísticas. En las descripciones femeninas, el narrador tiende a protegerse de la belleza por medio de un discurso amoroso paródico que se sitúa en la tradición *un vers de dreit nien-nothing like the sun*. En "La virginidad" el personaje de Alicia es descrito por medio de una serie de metáforas colapsadas y "alambicadas comparaciones" (Gombrowicz 1972: 129): "Si la boca supiera realmente igual que una cereza madura, ¿quién tendría aún el valor de amar?": "El codo de Alicia, visto con los ojos del sentimiento, era a veces un blanco y terso ángulo virginal [...]"; "como cualquier hija de un mayor retirado", "como las demás jóvenes"; "no puede compararse con la vida de un ingeniero o de un abogado" (1972: 129). Antecesora de Lolita, Alicia es el preludio de una pasión destructora: la fascinación por la inmadurez como inefable *kitsch*, que en Gombrowicz se complementa con la pasión por la fealdad como colapso del significado. El uso de la comparación como giro retórico de la fealdad aparece también en "El diario" -"¿Por qué debía considerarse peor la calvicie de mi madre que la de mi padre?" (1972: 210).

El desmantelaje del sistema metafórico del amor es indicativo de un viaje imposible, de una ascensión frustrada desde el referente real de lo menor hasta la realidad ideal de lo mayor. Una vez establecida esa premisa, Gombrowicz utiliza el amor a la patria como concepto de doble filo. En "El Diario de Stefan Czarniecki" es un "profesor de historia y de literatura nacional" (1972: 214) quien explica a los alumnos –considerados como subordinados- las condiciones de desarrollo de lo polaco:

Nuestra lengua es cien veces más rica que la francesa, que, sin embargo, está considerada como una lengua perfecta. ¿Cómo se expresan los franceses? *Petit, petiot*, cuando mucho, *très petit*. En cambio, nosotros, ¡vaya riqueza!: pequeño, pequeñito, pequeñín, pequeñísimo, pequeñuelo, pequeñitito, y muchas otras formas más (1972: 214).

El relato como forma de la literatura "pequeñuela" adquiere en Gombrowicz una voz narrativa característica, organizada por una secuencia de *espolones*: exclamaciones, saltos en el tiempo, elusiones absurdas, detallismos súbitos; todo ello guiado por una voluntaria falta de direccionalidad del relato. La progresión narrativa de los relatos es representada como una *energía* o movimiento puro. El último relato publicado en vida del autor, "El

¹⁷ La descripción que ofrece Saer de Argentina en relación con Gombrowicz es reveladora. No se trata de un *melting-pot* entendido como combinación de lo mejor o antología del mundo sino de un país-agregación hecho de restos humanos: "la realidad histórica de la Argentina está hecha de multitudes sin Patria, de inmigrantes, de prófugos, de abandonados" (Saer 1996: 19). Esta distinción entre una tendencia antológica y una tendencia a la agregación de restos avanza el que será uno de los hilos conductores de nuestra Historia del Relato.

banquete” (1947), parte de un modelo de leyenda popular que se desarrolla en la siguiente secuencia: Un Consejo de nobles, convencido de que el Rey "vendía a puñados su propia Majestad" (1972: 10) resuelve arrebatarle el poder. A tal efecto, aprovechan un banquete para desarrollar su estrategia: cuando el Rey esté presente, lo imitarán en todos y cada uno de sus gestos, con la intención de "constreñir al Rey en el Rey, encarcelar al Rey en el Rey... Debemos enclaustrar al Rey en el Rey” (1972: 12). Llegada la hora del banquete, los nobles ponen en marcha su estrategia de *constricción* de la más alta ley. El Rey, aterrorizado por la general imitación de todos sus gestos -que lo encierra en su Majestad-, comienza, involuntariamente, a realizar gestos *no majestuosos*, que ponen a los nobles en el brete de tener que imitarlo:

El Rey se puso de pie. Todo el banquete se puso de pie. El Rey dio algunos pasos, los comensales también, El Rey comenzó a deambular, los comensales comenzaron a deambular. Y en aquel deambular, en ese caminar monótono e interminable, se alcanzaron alturas tan grandiosas del archideambular que Gnulo, repentinamente mareado, lanzó un alarido y, con los ojos inyectados de sangre se derrumbó sobre la archiduquesa, y, sin saber qué más hacer, comenzó a estrangularla lentamente, ante la corte entera (1972: 16-17).

La imitación colectiva lleva a una matanza: "el archiestrangulamiento repetido por multitud de espejos se liberaba de todos los infinitos y crecía, crecía, crecía..." (ibid.). Entonces el Rey sale huyendo, lo que lleva la situación a su paroxismo: "LA IGNOMINIOSA HUIDA DEL REY SE TRANSFORMÓ EN UNA CARGA DE INFANTERÍA, y no se sabía si EL REY HUÍA, o si EL REY DIRIGÍA EL ASALTO” (1972: 17-18). La narración puede resumirse como una secuencia gestual que incluye *cerrazón, imitación, paroxismo, proliferación*. La consecuencia del enfrentamiento bipolar -de la intensificación del enfrentamiento- no es sino la confusión sujeto-objeto¹⁸. Este esquema puede aplicarse a otros relatos que Gombrowicz. A propósito de su relato más conocido, "Filifor forrado de niño", él mismo se referirá a "El demonio de la simetría" que "alcanza su apogeo" al final (Gombrowicz 1996: 62). La *aboutness* del relato, pues, pasa de ser el tema formulado en una estructura de duelo a ser *la tensión causada por el imperativo de simetría que preside el desarrollo*. También "Aventuras" parte del enclaustramiento del protagonista en espacios cerrados -"una celda cubierta", "un recipiente de cristal en forma de huevo, lo suficientemente amplio como para poder mover brazos y piernas, pero demasiado pequeño como para poder cambiar de posición” (1972: 87-88)-, a los que siguen diversas huidas hacia adelante: "Caminé, caminé, caminé en distintas direcciones, como un viajero, un turista, un explorador, por aquí, por allá, siempre de prisa, como un hombre cargado de ocupaciones, pero finalmente no supe ya hacia dónde dirigir mis pasos por haber recorrido todas las zonas no boscosas, y entonces, después de una duda pasajera, tomé un sendero y me interné en la espesura de la selva” (1972: 101). La celebración del extravío se complementa con otro tema que se relaciona directamente con la estética del relato: el de la pérdida o derroche como virtud. Una formulación humorística de este motivo se encuentra en la narración conradiana "Sobre los hechos ocurridos a bordo de la

¹⁸ Un desarrollo más extenso de esta posición se encuentra en los artículos, especialmente *Le dilemme sujet-objet* y *J' étais structuraliste avant tout le monde!* "La pensée la plus profonde se brise contre le récif de la dualité d'interprétation qui, sur le plan intérieur, se révèle aussi inconciliable qu'insoluble [...] Notre pensée se heurte à nouveau à une contradiction essentielle et insoluble, et nous débouchons sur la formule existentielle qui fait ressortir l'étrange et fondamentale 'esquive' qui a lieu en nous, l'impossibilité d'appréhender l'être humain, l'homme étant ce qu'il n'est pas, et n'étant pas ce qu'il est" (Gombrowicz 1996: 139).

goleta Banbury”, donde el cocinero del barco tira por la borda todos los útiles del viaje; posteriormente las dos cartas del diario serán quemadas. También en la pieza teatral *Opereta*, donde el personaje del conde Agenor se enorgullece de sus pérdidas: "aquel baccarrá en el club, *parole d'honneur!* Nunca vi semejante desgracia [...] A eso se llama perder hasta los pantalones... *Oh mon Dieu, quelle nuit!*" (1973: 137)

A la concepción del relato como forma normativizada y expresada en modalidades idénticas, Gombrowicz contrapone otra idea del texto breve como forma libre regida por el movimiento puro de la escritura. La velocidad -en una formulación que parece anticipar la teoría de Paul Virilio que desarrollamos más adelante- es tanto una estrategia como una condición: muchos de sus personajes son afectados por ella y dominados¹⁹, hasta el punto de convertirse en una función del movimiento mismo. La forma que adquiere la velocidad en la Historia del juicio artístico es la moda. La actitud de Gombrowicz respecto a este tema está representada por el personaje del Maestro Fior, protagonista de *Opereta*. El Maestro Fior es, literalmente, "el dictador de la moda". Esta categoría le otorga una naturaleza ambigua: por una parte, es el enemigo de la tradición como fosilización; por otra, representa la tentación de quedarse en la moda como en un lugar. Los personajes que sufren la influencia de Fior pasan por un proceso de objetificación: se convierten en cosas.

Ah elegancia, ah distinction, ah, ah, ah la moda,
Dernier cri et on ton (bis).

(Sarcástico.)

"Michaelangelo y Rembrandt
Shakespeare y Dante
Beethoven y Bach
Yo soy otro maestro del arte
Maestro que impone su estilo,
Dictaminando, implacable dictador,
El gusto, la silueta y el color" (1973: 143).

Entre una concepción inglesa de la moda como colapso de la cultura y una visión francesa de la moda como vanguardia del gusto, Gombrowicz adopta una posición crítica: la moda puede ser un revulsivo social -como sucede en la paroxística fiesta de disfraces en el Tercer Acto de *Opereta*-, pero para ello tiene que confundirse a sí misma, contradecirse en sus exigencias del gusto, llevarse al caos. De ahí la desorientación final de Fior en la escena del colapso de las modas: "Me pierdo en el extraño laberinto de las contorsiones y distensiones, de esos barrocos disfraces, de esos disfraces de la moda de hoy... ¡Es la moda de un mundo sin eje!... ¡Qué dolorosa mascarada!" (1973: 212). En este aspecto, la obra de Gombrowicz prelude también la actitud ante la moda desarrollada por el movimiento *avant-pop*.

2.2. El Prefacio a *Filifor forrado de niño* como Método de Descomposición

Si *Memorias de los tiempos de la inmadurez* se presenta como ejemplo paradigmático de uso masoquista del relato, la obra con-siguiente de Gombrowicz,

¹⁹ Es el caso del revolucionario Hufganel en *Opereta*, quien es transformado, por su ímpetu revolucionario, en la velocidad misma:

"FIOR (A Hufganel)- ¡Monstruo! ¡Detente!
HUGANEL-CABALLERO- ¡No puedo,
Soy el galope!" (Gombrowicz 1973: 202).

Ferdydurke, presenta una estrategia análoga: el uso de relato como enano infiltrado en la secuencia novelística. Siguiendo una disposición asimétrica, Gombrowicz desarrolla la historia de su transformación en niño a lo largo de catorce capítulos. Dos de ellos, *Filifor forrado de niño* y *Filimor forrado de niño* -ambos precedidos por sus respectivos Prefacios- rompen de forma *shandy* la secuencia novelística, tomando la forma de relatos de argumentos dispares, cuya relación con el resto de libro es paradigmática y no sintagmática, es decir, responde a un criterio teórico más que de articulación de la trama. La estructura de *Ferdydurke* se encuadra en la tradición de *novela de formación descompuesta* que arranca con el *Bouvard et Pécuchet* y que se alcanzará su formulación en libro de relatos a lo largo del posmodernismo, en obras tales como *Lost in the Funhouse* de John Barth, *Makbara* de Juan Goytisolo o *Memories of my Father Watching TV* de Curtis White²⁰.

El Prefacio se abre por medio de una declaración sádica: "caería en un error el que creyese que, incorporando a mi obra el relato *Filifor forrado de niño*, no tuve únicamente el propósito de llenar un tanto el espacio libre del papel, disminuir en algo la enormidad de las hojas vacías, que me asustan" (1986: 71-72). El método de Gombrowicz no propone una solución al temor a la hoja en blanco, sino que lo capitaliza: de la fijación y de la neurosis, precisamente, es de donde proviene su idea de la escritura como proceso basado en la intensificación por medio de la reiteración, y cuya consecuencia principal es forzar el efecto de unidad de estilo hasta lo maniático (1986: 73). La idea del relato como corpus textual para leer en una sola sentada es también desarticulada con el argumento de que cualquier llamada telefónica o "cualquier mosca" (un símbolo de escritura menor recurrente en Gombrowicz) puede interrumpir la lectura, que no existe sino como acumulación de partes²¹.

La idea de la lectura como suma de partes lleva a una defensa de los escritores menores, caracterizados como "semiartistas y cuartos de bardos" (1986: 77), por oposición al Gran Artista y a la percepción de la Gran Obra como ente perfecto²². Como demuestra el relato en sí, la noción principal contra la que se enfrenta Gombrowicz es la de lo sublime kantiano (1986: 81), que en relato aparece encarnada por el especialista en juicios sintéticos Filifor, la que se opone el especialista en juicios analíticos Anti-Filifor²³. El artista menor se encuentra en una situación resentida y temerosa contra el artista mayor; esta actitud le relaciona con sus semejantes constituyendo con ellos "una hermandad de autodesprecio" (1986: 78). La única solución posible al problema de la Forma es el desarrollo de una estética de lo menor considerada como autoconciencia cómica de la incapacidad. Reconocer la "presión formidable" (1986: 86) de la Forma es el primer paso para desarrollar una retórica de la incapacidad que hermana al artista menor no sólo con sus semejantes sino a la vez con "un adolescente, una doncella o un semiculto" (1986: 86) como representaciones de la bajeza.

²⁰ Un ejemplo reciente lo encontramos en *Fragmenta* de Javier Pastor, que incluye en su cuarto relato una discusión literaria en que se trata el motivo de Filifor y Anti-Filifor (Pastor 1998: 89-144).

²¹ A propósito de la dialéctica todo-partes, ver Deluze y Guattari (1995: 47-54).

²² La primera redacción del Prefacio contiene alguna otra referencia más específica a la cuestión del relato, como el uso del término "cuento azul" en el sentido de "invención desaforada" o "fantasía": "El drama que has escrito es un cuento azul inventado de cabo a rabo; su único elemento dramático es justamente que se ha malogrado [...] Es por eso que ante ti mismo eres tu único personaje, tu único héroe verdadero" (Gombrowicz 1994: 290).

²³ Una versión embrional de la oposición entre juicios analíticos y juicios sintéticos se encuentra en la parte dedicada a la crítica de Kant en *Cours de philosophie en six heures un quart*. Aun admitiendo el carácter problemático de esta obra para la discusión -se trata de un conjunto de notas editadas póstumamente cuyo valor es ante todo testimonial- es útil la consulta de la referencia (Gombrowicz 1997: 15).

A la idea de un artista maduro y adulto, Gombrowicz contrapone la de una niñería permanente: "todo está forrado de niñadas" (1986: 104), como acaba admitiendo Filifor tras ser "descompuesto" -esto es, juzgado analíticamente- por Anti-Filifor. Gombrowicz prelude en esta defensa del artista insolvente la distinción que establecerá Kenner entre la estética del acróbata y la del payaso: el primero se expresa por medio de la adecuación sin tacha a un modelo, exhibe su exactitud; el segundo convierte el efecto cómico de sus defectos en principio constructor de su obra. La oposición gran artista-artista menor es, pues, simétrica a la célebre contraposición entre Joyce y Beckett explicada por este último como toma de conciencia fundamental para el desarrollo de su obra: "Cuanto más sabía Joyce más podía. Tiende a la omnisciencia y la omnipotencia como artista. Yo estoy trabajando con la impotencia, la ignorancia. No creo que la impotencia se haya explicitado en el pasado" (Calinescu 1991: 292n). La lectura de la vanguardia que se desprende de los artículos de Gombrowicz confirma esta línea: manifiesta su entusiasmo por el *Ulysses*, pero de deja de constatar su carácter de "obstacle absolu" (Gombrowicz 1995: 51), que parece convertir a Joyce en una suerte de paradójico Maestro Fior²⁴. Parece bastante más entusiasmado con Wells, en quien aprecia ciertas virtudes negativas: la "inautenticidad", las impurezas, el desorden (1995: 53-54). De entre todos los vanguardistas, ninguno está más cerca de su fascinación por el infantilismo que Jarry²⁵.

Al igual que muchos de los relatos, el manifiesto tiende a su propia autodestrucción. Ello sucede por medio de una estrategia rabelasiana de colapso metafórico en la que se identifica el juicio artístico con el gusto gastronómico. Gombrowicz dirige una pregunta retórica al lector acerca de sus preferencias literario-culinarias, usando los binomios "peras de agua / peras de tierra" (1986: 79) y "pimientos o pepinos" (1986: 88), a los que se añade la banalización del oficio de escritor por medio del binomio "peluqueros / zapateros" (1986: 76).

No sólo el desarrollo retórico del Prefacio sigue pautas similares a las de los relatos, sino que su estética -que en principio se presenta como una contra-estética aplicable a cualquier forma literaria- es más directamente aplicable al relato que a la novela, especialmente si se considera como guía del relato la concepción que anima *The Philosophy of Composition* de Edgar Allan Poe. Una lectura comparativa de ambos textos muestra a las claras esta dialéctica de oposición. En primer término, debe señalarse una diferencia significativa entre el "método de intensificación por medio de la repetición" tal como Poe lo propone y la idea del Prefacio. Para Poe el hallazgo y uso de la palabra "Nevermore" son la clave del desarrollo de *The Raven*. Su descripción de ese proceso muestra un distanciamiento respecto a la obsesión de la palabra: el poeta empieza con una fijación que posteriormente va estetizando y formalizando por medio de su situación estratégica²⁶ en el relato (Poe 1996: 1377). La obsesión del poeta se convierte en canción,

²⁴ La visión gombrowicziana de Dante se nos aparece asimismo como un reflejo de la tensión entre tamaños literarios: "Qu'es-tu donc enfin, *Divine Comédie*? / Une oeuvre bancale du petit Dante? / Une oeuvre puissante du grand Dante? Une oeuvre monstrueuse du vil Dante?" (Gombrowicz 1988: 167).

²⁵ Así, en el artículo de 1935 "Alfred Jarry: Ubu-Roi": "Jarry se révèle écrivain parfaitement mur, voire memebrillante, dans une oeuvre infantile, alors que de par le monde, la majorité des gens de plume ne se révèlent guère adultes, mais sont très en deçà de leur age, cela dans des ouvrages où justement il leur fallait faire preuve de maturité. Franchement, ils sont plutot enfants, les moyens mis en oeuvre pour arriver péniblement à une maturité tant désirée: cette manière aussi hative que vulgaire de 's'organiser' [...] ces tentatives de s'intégrer à tout prix dans l'un ou l'autre des schémas existantes" (Gombrowicz 1995: 19-20).

²⁶ "Es decir, Poe quiere hacernos creer que escribió ese poema en forma intelectual; pero basta mirar un poco de cerca ese argumento para comprobar que es falaz" (Borges 1996: 192). Es significativo que Borges coloque una parodia del proceso intelectual de composición de Poe en su texto oral "El cuento policial", en que se defiende con ironía el valor del cuento clásico. La refutación de la noción de composición de Poe puede rastrearse asimismo en el prólogo a *El informe de Brodie*: "opto por la tesis platónica de la Musa y no

cuyo recurso principal son las variaciones en la aplicación del estribillo. Gombrowicz, por contra, teoriza un aprovechamiento de la obsesión por medio de una puesta en página de la tensión creativa y la insuficiencia. Al criterio superior de "selección de la única impresión del corazón, el intelecto y el alma" (1996: 1737), Gombrowicz contrapone una incontrolable combinación de impresiones que abarcan desde el terror hasta la euforia. Más explícito todavía es en su refutación de la idea de unidad de impresión: lo que Poe había denominado "los problemas del mundo" que pueden distraer al lector de su disfrute del relato (1996: 1375) se convierte para Gombrowicz en parte inevitable: "¿No ocurre acaso que cualquier llamada telefónica o cualquier mosca puede distraer al lector de la lectura justamente en ese supremo momento en que todas las partes y tramas se juntan en la unidad de la solución final?" (Gombrowicz 1986: 73-74).

Uno de los puntos centrales de la oposición está en la idea de los efectos narrativos. Poe señala que todos ellos deben provenir de causas específicas (1996: 1376), entendiéndose por ello una relación directa entre construcción argumental y recepción. En este punto la idea de Gombrowicz resulta más cercana a otras modalidades artísticas: en primer término, a la poética teatral postaristotélica, con su superación de la *dictadura del texto*; pero especialmente a la visión del género gótico como acumulación de efectos. Este particular puede reseguirse en las narraciones de tema o inspiración góticas. En la novela *Los hechizados* aparece como misterio central que articula todos los misterios un objeto imposible: un pañuelo que tiembla permanentemente sobre un mueble. El relato "La Rata" es el que muestra de modo más patente el uso de una voz que recoge los tics y revueltas característicos del narrador alucinado del relato de terror para desarrollar una poética de la esquizofrenia:

Y fue entonces cuando... pero... ¿me será posible continuar este relato? ¿Serán mis labios capaces de expresar lo que aconteció?... En verdad fue algo terrible. Oh, me temo que voy a decirlo ya que no existe un límite al horror, es más, existe cierta carencia de límites de lo Despiadado, cuando el horror comienza a acumularse y entonces su acumulación se acumula... se acumula acumulándose sin límites, sin fin, incesantemente, creciendo por encima de sí mismo, de un modo mecánico (Gombrowicz 1974: 33).

La retórica de la acumulación de efectos es, a su vez, producto del imperativo de unidad, que lleva al autor a expresarse "forzando el efecto de la unidad de estilo hasta los límites de lo maniático" (1986: 73). Poe desarrolla un tópico romántico al señalar que "la verdad exige precisión, la pasión familiaridad" (Poe 1996: 1376); Gombrowicz, por su parte, reduce las exigencias del estilo a la presión de la situación. Un aspecto relevante cuyo comentario debe buscarse fuera del Prefacio es la idea de la "relación matemática entre la extensión del poema y su mérito" (ibid.: 996), que se desarrolla en la exegética de Poe en otras metáforas de la exactitud. Gombrowicz desarrolla este tema en su serie de artículos sobre -o contra la poesía²⁷. La idea de "precisión matemática" es para

por la de Poe, que razonó, o fingió razonar, que la escritura de un poema es una operación de la inteligencia. No deja de admirarme que los clásicos profesaran una tesis romántica y un poeta romántico, una tesis clásica" (Borges 1982: 10-11).

²⁷ Una aplicación práctica de las burlas poéticas puede consignarse en *Ferdydurke*, en el uso de canciones populares (Gombrowicz 1986: 130) y en la parodia de un poema (1988: 162).

Gombrowicz una presunción pretenciosa que no refleja las condiciones del lenguaje real (1988: 26, 43).

Para Gombrowicz "la poesía" -un término definido de modo impreciso, en la que se combinan referencias a Paul Valéry y la poesía pura con alusiones poco específicas a la poesía francesa que le es contemporánea- no parece ser tanto un tipo de escritura como una predisposición a aceptar la estética de lo sublime como criterio de lectura. Es ahí donde el autor parece ver la representación más clara del clásico-como-imperativo y de la dictadura de lo sublime. Lamenta, ante todo, "ces refraines fondés sur la répétition -rythme et rimes" (ibid.: 41). En su descrédito de la rima, considerada como la modalidad más *démodé* de la reiteración, Gombrowicz coincide con Borges, quien argumenta en una entrevista célebre su preferencia por el relato frente a la novela, que tiene más ripios (Zavala: 47-48). Gombrowicz advierte contra la trampa lírica, cuyos rasgos supone Kundera en su definición de Novela: "renunciar a su esencial ironía, apartarse del mundo exterior, transformar la novela en confesión personal, sobrecargada de ornamentos" (Kundera 1987: 157). La execración de la poesía contribuye a dar una nueva dimensión al *prosaismo* con que el autor polaco había abordado un conjunto de presupuestos de raíz romántica: se postula así un relato no basado en una idea decimonónica del lenguaje poético, sino en una concepción de la prosa como tensión.

El Prefacio puede ser considerado como un punto desde el que articular una crítica al imperativo de unidad de efecto, cuya importancia como teoría unificadora ha sido destacada con harta frecuencia desde diversos ámbitos de la teoría del relato, dando lugar a una convicción generalizada según la cual "the critical field has been dominated by a simplified 'single effect' doctrine, derived from Edgar Allan Poe, which invites a reunifying approach to familiar short story characteristics such as ellipsis, ambiguity and resonance" (Head 1992, : 12). La protesta contra las definiciones simplificadoras del relato pueden encontrarse incluso en teorías relativamente conservadoras, así como recusaciones de las clásicas categorías de la lectura en una sola sentada y del principio explosivo (Bonheim 1982: 150-167). Bonheim es elocuente en este aspecto:

Even the compilers of the *Short Story Index* pay lip service to the conventional definition, which has it that every short story worthy of the name is a carefully constructed and imaginative fiction which gives the reader a unity of impression; but then they proceed to list over 11.000 stories written within a five year period! What, indeed are we to do with short fictions which do not meet a notional definition of the short story as a work of art? (1982: 166).

Estas elocuentes palabras pueden compararse con un extraordinario artículo de Guy Davenport donde, a propósito de la figura del pájaro como símbolo de la inspiración, describe el cuervo de Poe, "the univocal raven", como un autómeta:

In both the chess-playing machine and the univocal raven Poe was looking at Presbyterian theology: all is predestined, or some human intermediary wants us to believe that it is. Worse, we are disposed by our helplessness in grief, despair, or bewilderment to cooperate with the idea of mechanized fate. After reason has acted, we can still find a residue of superstition. There is a part of our reason willing to believe that automata have minds. In that dark space Poe wrote (Davenport 1997: 154).

El pájaro-autómeta repite un único gesto, posee una única palabra; su posición clásica -sobre el busto de Pallas- obliga a su espectador a remitir todas y cada una de sus

expresiones a un único término. La metáfora del pájaro-autómata nos parece muy adecuada para caracterizar la tendencia en la teoría del relato a remitir casi cualquier desarrollo a una teoría de la unidad de efecto. La *tradición univocal* no se adapta a casos nuevos, no los reconoce. Davenport continúa contraponiendo el pájaro de Poe con el de Whitman en el poema *Out of the Cradle Endlessly Rocking*, donde la respuesta del ave es polifónica. La diferencia esencial entre ambos reside en la concepción del tiempo. Así como para Poe el tiempo es un monótono "tick of the universe" (1996: 155), el tiempo de Whitman es el de las mareas, el de las migraciones, el del nacimiento y satisfacción del deseo (ibid.) Este tiempo no es lineal y que admite revueltas, retornos e inclusiones.

Con esta concepción se relaciona otro rasgo de estilo que será decisivo para el posmodernismo, y que desarrollamos en el epígrafe sobre las técnicas de Variación situado en la tercera parte del presente trabajo: el uso de disyunciones inclusivas. La disyunción inclusiva es la figura que posibilita la variedad, la diversidad (Deleuze 1993: 154).

L'atac de Kierkegaard contra Hegel es resumeix així:
 Hegel és aboslutament irreprotxable en la seva teoria, però aquesta *teoria no val res*.
 I per què?
 Perquè és abstracta, mentre que l'existència [...] és concreta (Gombrowicz 1997: 43-45).

A propósito del hegelianismo de Kierkegaard, Stevick muestra de qué manera en *Either/Or* se postula una dialéctica de la que resulta, formalmente, una confrontación entre partes, una negación de los capítulos entre sí:

A philosophical mode, then, becomes for Kierkegaard a structural principle. To provide transition between the two halves of *Either/Or* would be to relieve the reader, in part, of his responsibility for making a choice. Not only are the halves of *Either/Or* played off against each other; so, too, are the chapters themselves. (Stevick 1970: 120)

En la sección de su *Narrativa Completa* titulada *Variaciones sintácticas*, Arreola desarrolla el tema de la duda y la dicotomía, concluyendo, su 'Homenaje a Kierkegaard' titulado *La disyuntiva*: "El error está en decidirse. No le diga usted ni sí ni no. Empuñe resueltamente los dos extremos del dilema como las varas de una carretilla y empuje sin más con ella hacia el abismo" (Arreola 1997: 339). Abish -quien encabeza su primer libro de relatos con una cita de Arreola- parte de una premisa parecida. En la sección *Or* de su texto *Self-Portrait*: "I imagine that in his mind his love for Regina collided with the words *Either/Or*". Estos casos, que se comentan en detalle más adelante, muestran cómo la crítica a la *tradición univocal* en la forma literaria que nos ocupa adopta ya una serie de nociones y lugares comunes en la literatura de vanguardia, que posteriormente serán desarrolladas con más amplitud a lo largo de la época posmoderna.

2.3. Beckett y la escritura del Purgatorio

In the first three stories he is immature and his writing is similar.
 (Arthur Calder-Marshall, Reseña de *More Pricks Than Kicks* en *The Spectator*, 1 junio 1934)

This contradictory condition of movement and immobility, words and silence, wandering and internment, was the basis on which the entire *oeuvre* of Samuel Beckett was founded [...] this contradictory condition of *moving immobility* (this *aporia*, as Beckett was fond of calling it) was fundamental to the making and the unmaking of Postmodernism.

(Raymond Federman, *Critifictions*, pg. 106)

La narrativa breve de Samuel Beckett ofrece desde sus inicios un muestrario de posibilidades de cómo *hacerse pequeño*. El masoquismo beckettiano se plantea como la asunción de una culpa cuya figura retórica predominante es la autoexecración y cuya forma característica es el relato. La dialéctica de la pequeñez puede rastrearse en la obra beckettiana en relación con la que ha sido una de las líneas más fructíferas de su crítica: la descripción de su estilo narrativo -especialmente en el caso de los relatos, textos breves y novelas minúsculas- a partir de la metáfora del Purgatorio.

Para la fijación histórica de la idea de Purgatorio tiene importancia capital, como ha señalado Le Goff, la difusión de una serie de textos que a comienzos del siglo XII narraban visiones relacionadas con el proceso de la purgación (Le Goff 1989). En esta época, el patrimonio geográfico del Purgatorio es sometido a disputa entre diversos testimonios que lo sitúan alternativamente en Sicilia o Irlanda. Uno de los primeros textos dedicados a la situación física es el opúsculo *Purgatorium Sancti Patricii*, atribuido al monje H. de Saltrey, donde se da cuenta de una visión en la que Jesús se apareció al santo irlandés y "le mostró en un lugar desierto una sima (*fossa*) redonda y oscura y le dijo que quien animado de un verdadero espíritu de penitencia pasase un día y una noche en aquel agujero se vería purificado de todos sus pecados" (1989: 222). Nace de aquí la tradición de la búsqueda del Purgatorio, aventura caballeresca, uno de cuyos casos, referido por Saltrey, es el del caballero Owen.

Lo que Owen puede ver a lo largo de su periplo es un espacio discontinuo, desértico y horadado, yermo y ardiente. Pasa primero por "una región desierta y tenebrosa" a la que sigue "un campo de dimensiones infinitas", para llegar a "un tercero donde hombres y mujeres atravesados de clavos ardientes [...] se ven azotados por demonios", para llegar después a una suerte de "cocina infernal". El relato de Owen coincide con los otros testimonios en la fijación de un espacio de leyes físicas cambiantes, cuya composición nada tiene que ver con la regularidad circular que caracteriza al infierno. La narrativa de Beckett pone especial atención en este aspecto, desarrollando una técnica a su vez irregular, adecuada al objeto de descripción, cuya impresión general de vivacidad y desorden recuerda por momentos a la descripción de la Batalla de Waterloo que figura en *La Chartreuse de Parme*.

Otra noción estrechamente relacionada con la idea de Purgatorio es la de *grado intermedio*. Le Goff pone de relieve la importancia que tuvo la aparición de tal concepto, en el seno de las discusiones teológicas del siglo XII, para mitigar la fuerza del maniqueísmo esencial, y no sólo ya en el pensamiento aplicado a la religión (1989: 253-261). Al alterarse el esquema Cielo-Infierno por la aparición de un elemento mediador surge un esquema ternario, caracterizado por un mayor relativismo. Pensar en términos dualistas o abrirse a una cierta diferencia: un problema análogo al que se planteará en la teoría literaria de los años setenta, en la transición desde el estructuralismo a la deconstrucción.

El grado intermedio se reproduce lumínicamente por medio del claroscuro, que determina una modalidad de percepción característica. En la obra de Dante el claroscuro funciona como índice de una evolución hacia lo alto; así, en la lectura de Le Goff:

Sobre todo, y a pesar de los episodios de oscuridad, humareda y noches -si bien son noches bajo las estrellas-, la montaña del Purgatorio se ve progresivamente envuelta en claridad. La ascensión es una marcha hacia la luz. Entre las tinieblas del Infierno y la iluminación del Paraíso, el Purgatorio es un lugar bañado en un claroscuro que va aclarándose sin cesar (1989: 409).

El problema de la descripción espacial es, pues, inseparable de la estética del claroscuro. Estos rasgos provisionales coinciden la presentación física e intelectual del espacio que caracteriza la narrativa beckettiana: llanura yerma, rincón desolado, árbol de hojas mustias. Sin embargo, en esta falacia patética -en estos lugares de la muerte- no cabe ver únicamente una descripción del agotamiento. Son también dinámicos. El erial donde vive Winnie en *Happy Days* cambia del primer acto al segundo, como una especie de lenta arena movediza que la va devorando. El espacio que traga tiene su contrapartida en el espacio que desaparece: *Act Without Words I* muestra a un personaje sometido a las leyes aleatorias de un decorado móvil que se va formando con los árboles, cubos y garrafas que descienden del cielo para desaparecer a continuación. Como desarrollamos a continuación, es probable es este segundo tipo, que podríamos llamar *espacio intermitente*, el que más abunde en los relatos beckettianos.

Si en 1929 era ya frecuente entre la crítica la idea de Dublín como *ciudad de la parálisis* intelectual y espiritual, en el célebre texto que en ese mismo año compone Beckett sobre Joyce, "Dante...Bruno, Vico... Joyce" el estatismo da lugar al "flux", movimiento indeterminado, sin origen ni destino, que define la actuación de Anna Livia Plurabelle, Mr. Finnegan y los restantes personajes. "Hell is the static lifelessness of unrelieved viciousness. Paradise the static lifelessness of unrelieved immaculation. Purgatory a flood of movement and vitality realased by the conjunction of these two elements" (Beckett 1929: 22). A este rasgo hay que añadirle cinco más, obtenidos a partir de un riguroso sistema de oposiciones binarias, que caracterizan el Purgatorio moderno: *esfericidad* (por oposición a Dante, que confiere forma cónica al Purgatorio), *infinito* (y no consumación), *estatismo* (y no ascensión), *ausencia de vegetación* (y no *vegetación ideal*), *multidireccionalidad* (y no linealidad ascenente). Para sostener el carácter *purgatorial* de tal espacio en ausencia del concepto de Pecado, Beckett cifra su sentido último "in the absolute absence of the Absolute" (1929: 22), incluyendo en este término no sólo al Todopoderoso sino también la idea misma de totalidad o el carácter definitivo.

La inestabilidad y la indefinición propias del Purgatorio resultan inseparable, en esta lectura, del modelo de lengua -llamémosle *joyceano*- que conforma el libro. La multiplicidad del significados, la afinidad lujurante entre distintas lenguas y su carácter de escritura *en marcha* precisan de un espacio que sea a la vez fundacional y final. Es por eso que Beckett evita una idea que posteriormente tendrá gran predicamento en la crítica de *Finnegans Wake*: la de Babel. Babel es un espacio presidido por la la derrota, un castigo por la soberbia humana. Contrariamente, la *diversidad* propia del Purgatorio se presenta como un corolario del triunfo.

El Canto Sexto del *Purgatorio* dantesco se abre con la visión de unas figuras en sombras que "rogaban para que otros rogasen por ellas" (Alighieri 1967: 167). El tema de la oración, aquí lamentación por los pecados, es discutido inmediatamente por Virgilio y su discípulo. Aquel es interrogado acerca de un texto -*Aeneidos*, VI, 376- donde pone en duda el valor de la oración; ahora lo reconoce en parte, aunque señalando que su verdadero valor reside en la sinceridad, que no en el rito mismo. El reconocimiento de las propias culpas es, en cualquier caso, un elemento inseparable del lenguaje purgante; la posibilidad de que el acto no baste sólo aumenta el componente de indeterminación que aquí encontramos.

Si el único delito asequible a un escritor, como sostenía Wilde, es el error literario, y si ese error no se da por supuesto, su reconocimiento a priori sólo puede ser llamado "masoquismo". Una de las principales estrategias retóricas de la obra de Beckett será, desde *More Pricks Than Kicks*, el uso de descalificaciones, menoscabos y declaraciones de incapacidad, siempre contra sí misma, que configuran toda una retórica de la insolencia.

Se puede reseguir la progresión de la narrativa beckettiana atendiendo a la sofisticación de esta retórica de la insolencia. Una primera etapa vendría determinada por el uso cómico del insulto y la flagelación: el autor aún tiene aquí muy presente la herencia de Pirandello, que él lleva al extremo: Pirandello *plantea preguntas* acerca de la autonomía de la obra respecto al autor; Beckett *postula* la claudicación de ambos. Cada vez más, especialmente a partir de *Molloy*, la retórica se irá convirtiendo en un elemento añadido a una arquitectura general del derrumbe -una deconstrucción, en fin. Esta evolución -o regresión, según como se quiera- tiene un punto álgido en los relatos de la última época. Un final característico de los relatos es aquel en que el narrador se deconstruye a sí mismo, convirtiendo la clausura en deslegitimación de la historia, como en "The End": "The memory came faint and cold of the story I might have told, a story in the likeness of my life, I mean without the courage to end or the strength to go on" (1995: 99). El mismo modelo se repite en "The Expelled": "I don't know why I told this story. I could just as well have told another. Perhaps some other time I'll be able to tell another" (1995: 60). En el primer caso, el uso de la rima (*old / told*) refuerza el ridículo que se atribuye al acto narrativo. En el segundo, el relato niega su propia singularidad, prolongando un componente de indefinición muy acusado a lo largo del texto.

Otro punto decisivo en la discusión sobre el Purgatorio como imagen literaria es la comprensión que Beckett tiene del concepto de alegoría. En su ya clásico artículo acerca del *Finnegans Wake* Beckett establece una distinción entre los purgatorios dantesco y joyceano, de la cual resulta una definición de la obra mayor de Joyce como lugar intermedio. Esta primera aproximación al tema purgatorial revela ya una nítida diferencia entre la propuesta beckettiana y la que Beckett mismo atribuye a Joyce. Un punto decisivo en la distinción puede establecerse en la descripción beckettiana del paisaje como alegoría:

Allegory implies a threefold intellectual operation: the construction of a message of general significance, the preparation of a *fabulous form*, and an exercise of considerable technical difficulty in uniting the two, an operation totally beyond the reach of the primitive mind (1929: 11, subrayado mío).

Si dividimos el párrafo en dos partes, se diría que la operación de Joyce queda como gran puesta en escena de una "forma fabulosa", mientras que la práctica masoquista de Beckett pone el acento en los elementos de "dificultad técnica" de la escritura y la conformación del sentido, hasta el punto de fundar toda una estética en esa dificultad. Es por ello una estética del humor, una farsa que contrapone al gran despliegue de facultades de Joyce un juego payaso con la incapacidad (Calinescu 1991: 291n). En este epígrafe nos proponemos concretar esta relación, proponiendo como punto crucial en la obra de Beckett la *salida del Purgatorio joyceano* y la búsqueda de uno propio.

El sistema presentado por Beckett ha inspirado una diversidad de lecturas orientadas más frecuentemente hacia su propia obra. Una de las líneas tradicionales (Federman 1965: 31-55) se centra en la caracterización de Belacqua Shuah, protagonista de *More Pricks Than Kicks*. Personaje mencionado en el Canto Cuarto del Purgatorio dantesco y confinado en el antepurgatorio bajo el cargo de pereza -"colui che mostra sè più negligente / che se tigrizia fosse su aseocchia" (IV, 110)-, Belacqua entrevive reducido al estado vegetativo, siempre en posición fetal. Una *postura* que es una de las metáforas físicas principales de

los personajes beckettianos (1965: 38-40). Se ha señalado que en *Molloy* el narrador confunde a Belacqua con otro indolente, Sordello, lo que tiene que ver con una agregación de las cualidades de ambos: "Wit, indolence, pride, scorn, and dignity" (1965: 40). Los rasgos principales de la existencia de Belacqua prefiguran los de los otros personajes beckettianos: estatismo, escapismo baldío. Otra lectura significativa, la de Strauss, pone el acento en la contraposición entre ascensión y mantienimiento que opone los purgatorios dantesco y joyceano:

Dans le monde de Dante, le Purgatoire est l'ascension nécessaire vers la perfection et l'innocence au cours de laquelle le pèlerin se purifie de ses vices et apprend à comprendre les vertus correspondantes. L'Antipurgatoire est une préparation, une épreuve par l'attente avant que ne comence l'ascension. Pour reprendre l'expression de Beckett, la différence entre l'Antipurgatoire et le Purgatoire équivaut à la différence entre l'état végétatif réel et l'état végétatif idéal: et Beckett a vu dans le purgatoire joycien les conditions de son monde à lui: aucun ascension et aucune végétation idéale (Strauss 1976: 311).

Strauss quiere ver en este texto de juventud una prefiguración de lo que debía ser "le poète de l'état végétatif (et sur ce point encore il diffère de Kafka, poète de la frustration)" (1976: 298). En la misma línea se sitúan las lecturas que describen la idea de Purgatorio entendido como pasaje propio de una estética de la reducción, una operación minimalista que reduce al ser humano "to its simplest, most basic function and form" (Bair 1990: 81). Un caso de interpretación más enfocada al estilo lo ofrece Elam, quien parte de una concepción más general de la idea de Purgatorio, en la que se combina la idea dantesca con la concepción teológica misma y -sólo ocasionalmente- el contenido del artículo. Este enfoque mixto le sirve a Elam para establecer una tipología de las últimas piezas teatrales beckettianas en términos de Infierno. La base de su lectura es una distinción, tajante pero bastante útil, entre la dramaturgia y la narrativa del autor, según la cual "Beckett's narratives, especially the early narratives, are predominantly purgatorial" (Pilling 1994: 129), por oposición al teatro, que más bien nos ofrece una plasmación del infierno. En una aportación posterior Casanova se ha referido al estilo narrativo de Samuel Beckett como una "poésie en mouvement" (1997: 72-80) que reproduciría, con sus gestos retóricos de avance y retroceso, afirmación y negación, la dinámica misma de un espacio cuyo sin delimitación en que la llegada es perpetuamente diferida a la vez que el tiempo de la salida se pierde en la memoria del proceso. La idea del viaje en purgación serviría así "pour donner forme littéraire à l'instabilité qui caractérise son narrateur, cette faculté irrépressible qu'il a de bouger, de marcher, de tourner en rond, de ne jamais s'arrêter, comme si aucun lieu ne pouvait lui offrir asile" (1997: 72).

La lectura de Rabinowitz focaliza la influencia de Dante en la cuestión del Infierno, pero describe la actividad de Belacqua en *Dream of Fair to Middling Women* como una retirada "into a purgatorial inner world" (Rabinowitz 1992: 132n). En esta lectura los escenarios beckettianos, espacio de la mente más que de la geografía, se nos aparecen como un espacio físico que es simultáneamente interior y exterior:

Dante's metaphorical settings incorporate aspects of the landscape such as woods, lakes, or roads, and Beckett's often resemble them. Like Dante, Beckett distinguishes between the light and darkness of the material world and the figurative illumination of an immaterial realm. But Beckett also introduces new images based on the physical self (head, skull, and eyes) and on the senses

(vision, hearing) [...] Dante the allegorist reinvented allegory; Beckett similarly transformed what he inherited from Dante (1992: 113).

Una reducción provisional de la idea del Purgatorio a términos estilísticos implica, pues, tres rasgos sucesivos: la culpa venial (masoquismo literario), el diferirse indeterminado de la redención (diferencia²⁸), una confusión permanente entre el estado y el proceso del purgante (estética del *entre*²⁹), quien puede estar -o no- de camino hacia la cima espiritual.

Si la lamentación del purgante es su fuerza, su camino transcurre bajo esa misma paradoja. En el Canto Cuarto del Purgatorio, apenas empezada la ascensión, Virgilio le describe la montaña a su discípulo como aquella "que siempre, al comenzar, abajo es grave, y es menos mala si a subir se atiende" (Alighieri 1976: 162). A mayor recorrido, menor esfuerzo. Este contrasentido podría entenderse en relación con ilusión óptica que sufren los purgantes: puesto que las nubes les impiden ver la cima, ésta se les aparece más cercana cuanto más remota está. Cada nueva visión de la cima falsea la anterior y abre a su vez una nueva perspectiva de la altura de la montaña y de la distancia por recorrer. El motivo de la ascensión, muy frecuente en los relatos, toma en "Assez" la forma de una metáfora de la disciplina literaria: "He was not given to talk. An average of a hundred words per day and night. Spaced out. A bare million in all. Numerous repeats. Ejaculations" (Beckett 1995: 192). El paisaje del Purgatorio, corolario de un paisaje moral, se presenta a la vista según una dinámica de protenciones y retenciones: "I would have liked a sea horizon, or a desert one", leemos en "The Expelled". En efecto, los horizontes -de paisaje, de lectura- son intercambiables entre sí; cada uno de ellos, según la definición de Iser, "se convierte en pantalla sobre la que se proyecta el correlato siguiente, transformándose inevitablemente el horizonte" (1989).

Los términos de la estética de la recepción parecen ser los adecuados, como muestran los escritos de Iser sobre el autor, para explicar hasta qué punto el lector es parte necesaria del proceso purgativo. Habría que distinguir, en este sentido, entre dos grupos de relatos. Los dos antes mencionados, a los que habría que añadir "First Love" y "The Calmative", formarían parte de una primera serie, redactada entre 1945 y 1950, en la que la narrativa de Beckett aún admite una lectura como parodia del código naturalista; a estos textos *extremos* se contraponen la mayor parte de los *Textes pour rien*, así como *Têtes-mortes* y algún otro

²⁸ De entre las muy diversas formulaciones que adopta el concepto de *diferencia* en el marco de los estudios sobre la posmodernidad, nos remitimos aquí a la acepción derridiana del término. En su explicación más utilitaria, Derrida distingue cuatro momentos o acepciones. En primer lugar, la diferencia como movimiento que posterga, delega, describe un circunloquio sobre un determinado significado. En segundo lugar, la diferencia como *raíz común* de las oposiciones de conceptos que configuran el lenguaje. En tercer lugar, la *producción* de tales diferencias en forma de texto, discurso, etc. Finalmente, el despliegue de la diferencia en particular (Derrida 1971: 14-16).

²⁹ La noción del *entre* recorre la obra deleuziana, designando aquel espacio intersticial, indeterminado y prolíficamente vago que yace entre dos conceptos definidos. En su adaptación a la estética, la idea del *entre* adquiere su mayor significancia en relación con la figura del rizoma, planta que se encuentra siempre en el lugar intermedio de la mala hierba: "*Entre* las cosas no designa una relación localizable que va de la una a la otra y recíprocamente, sino una dirección perpendicular, un movimiento transversal que arrastra a la una y a la otra, arroyo sin principio ni fin que socava las dos orillas y adquiere velocidad en el medio" (1997: 57). En su vertiente psiconalítica, el *entre* designa la reconsideración de la relación analista-analizando asumiendo que la *verdad* psiconalítica surge no de la autoridad del analista sino del espacio compartido por ambos. Se trata, entonces de una verdad que no pertenece a nadie, un discurso no interpretativo y no autoritario acerca de la enfermedad. Análogo a este concepto, en el marco del psicoanálisis, es el de la *tierra del entre-dos* de Leclair (1994). En su caracterización del término, Genosko vincula el desarrollo de una estética del *entre* con el discurso crítico sobre la escultura (1998: 91-94).

texto independiente como "Company", todos ellos abordables como formas de arte abstracto.

Para todos ellos vale una misma consigna de partida, un acto de contrición que Azúa ha definido bien: "que el lector abandone su soberbia de lector (de otros libros)" (1969: 16). Quiere esto decir, en primer lugar, que el acto de lectura hallará escaso anclaje en la referencialidad o la cita: así como el camino del Purgatorio es una naturaleza muerta donde sólo figuran, de tramo en tramo, los nombres de penitentes en el empedrado, los textos beckettianos forman superficies de lenguaje reconcentrado y autorreferencial, cada vez más reiterativo a medida que avanza su obra, de tal manera que la muy infrecuente aparición de un nombre propio tiene el efecto de un pecio de civilización en medio de la tierra yerma. Con mucha frecuencia, este uso de nombres propios tiene por misión señalar un cierto sentido del tiempo. Así, en "The Expelled": "Would you like me, I said, without thinking for a single moment of *Heraclitus*, to get down in the gutter?" (1995: 52, subrayado mío). O, más significativamente, en "Company": "So sat waiting to be purged the old lutist cause of Dante's first quarter-smile" (Beckett 1996: 44). En segundo lugar, la admonición contra la soberbia previene sobre un texto cuyo componente de indeterminación obliga al lector convertirse en súbdito.

La primera clase de textos centra su efecto en el desmoronamiento de una voz narrativa: aún podemos hablar, en términos *modernist*, de un *narrador no fiable* que multiplica las contradicciones y se anula a sí mismo. A partir de *Textes pour rien*, en cambio, la narración es ya muy anterior a la fijación de una voz: es una interrogación sobre las condiciones de posibilidad de la voz misma, que sólo puede reconocerse como susurro inarticulado³⁰. Así, en "Company" los recuerdos de infancia y las visiones de la vejez no se resisten a formar parte de una lógica del *flash-back*; no refuerzan la postura del narrador que yace en posición supina escuchándose hablar -o escuchando a algún otro hablar por él-, y que se desdobra en otras varias voces. La conocida lectura de los personajes beckettianos a la luz de la teoría de la esquizofrenia (Deleuze & Guattari 1995: 21-22) viene a reforzar esta visión del personaje encarnado en texto siempre provisional, fluido, que evita los momentos de consolidación del sentido así como el esquizo guattariano salta de una identidad a otra³¹.

La temática del diferimiento se tematiza en "Company": "Better hope deferred than none. Up to a point. Till the heart starts to sicken. Company too up to a point. Better a sick heart than none. Till it starts to break. So speaking of himself he concludes for the time being. For the time being leave it at that" (Beckett 1996: 18). Esta secuencia, que se

³⁰ En diversas ediciones es frecuente encontrar los tres textos antes mencionados junto con los trece textos para nada, así en la edición de Minit de *Nouvelles et Textes pour Rien* (1955). Es de notar, sin embargo, que la diferencia cronológica en la composición (los tres textos son de 1946, mientras que los propiamente llamados textos para nada fueron compuestos entre 1950 y 1952) marca una inflexión en la obra de autor, máxime si se tiene presente que entre ambos grupos de textos media la redacción de *L'Innommable* (1949).

³¹ Desde mediados de los años sesenta el auge de la antipsiquiatría saca a la luz un conjunto de nuevas concepciones del paciente esquizofrénico. Bajo una idea compartida de la esquizofrenia como creación de la institución psiquiátrica se desarrollan distintas lecturas de la enfermedad: la necesidad *de dejar hablar* al paciente en instituciones no represivas (Laing 1972), la atención al delirio esquizofrénico entendido como forma de desmetaforización del lenguaje de la normalidad (Cooper 1981) y la valoración del esquizo como figura que no se atiene a ningún código estable, pasa de una identidad a otra y desborda los límites de la construcción edípica (Deleuze & Guattari 1995), entre otras. La adaptación de esta comprensión de la clínica a la crítica literaria en el marco general del postestructuralismo trae consigo una contención de las tendencias clasificatorias propias del *analista* clásico (diagnosticar, revalorizar, juzgar) en favor de una tolerancia interpretativa que deje el paso libre a las rupturas (narrativas, lógicas, éticas) efectuadas por el narrador-paciente. Un paradigma estético fundado en el esquizoanálisis (Guattari 1996: 121-144) es a la vez un intento de poner en juego una subjetividad a salvo de modelizaciones y sensible a las singularidades y mutaciones de la época contemporánea.

despeña desde la seguridad certera del aforismo hasta el relativismo total, muestra a las claras los dos polos entre los que debe moverse el lector beckettiano. Por una parte, la apariencia de fijación y seguridad de un texto que, por su exclusión de referencias coyunturales, por la limpieza de su lenguaje, por el carácter intemporal de los objetos y situaciones descritas, pide la lectura unívoca de una alegoría. Por otra, la diseminación creciente de pistas falsas, la imposibilidad de identificar elementos concretos y la suspicacia misma frente a la idea de significación tienden a dejar la narración en el limbo de lo indeterminado³². La figura del cínico hace convivir -en los márgenes de la demencia- la manifestación de un significado esencial y único con el uso de un lenguaje burlesco y brutal. Se sitúa por tanto en ese *filo* que Hutcheon ha identificado en su libro *Irony's edge* como punto extremo en que se juega la translación de sentidos. Siguiendo en parte la teoría de Paul de Man sobre la alegoría, Hutcheon hace notar que lo irónico y lo alegórico comparten el mismo terreno, puesto que "as in the case with irony, the said of allegory could be seen as insperable form the unsaid [...], and together these two might constitute what would be called the "allegorical" meaning" (Hutcheon 1995: 65). Desde luego, la relación entre ambos términos no es sólo de similitud, sino también de contraste:

The relatively benign nature of allegory's 'speaking otherwise' contrasts with the more suspect, dissembling intent at the root of irony's *eirón* to point against that difference in edge or critical evaluation. Of course, edge is also one of the things that differentiate irony from ambiguity. Both certainly signify more than one thing, but the ambiguous lacks the ironic's critical differential impact and, also, according to some, its precision of communication: if the text is ironical, then it is no longer ambiguous (Scholes 1967: 171).

2.4. La secuencia de relatos como diferencia permanente: *More Pricks Than Kicks*

Si el artículo sobre *Finnegans Wake* puede leerse como una declaración de principios estéticos que toma a Joyce como pretexto, una lectura de la opera prima de Beckett, *More Pricks Than Kicks*, no podrá evitar estos condicionamientos. Las comparaciones entre ambos vienen desde una de las primeras reseñas publicadas (St. John Butler 1994: 9-10), la de Arthur Calder-Marshall, que lleva por título *Dubliners*. Una primera afinidad entre el Beckett de *More Pricks Than Kicks* y el Joyce de *Dubliners* puede verse en la estructura: un modelo de libro de relatos unitario, que combina el retrato colectivo con la descripción de un personaje que mantiene una posición de -relativa- centralidad, tomando como motivo unificador un centro urbano. Lo que para la literatura norteamericana representa *Winesburg, Ohio* de Sherwood Anderson, libro importante para buena parte de la *lost generation*, lo representa *Dubliners* para la europea. Ahora bien: si *Dubliners* puede aspirar a la forma novelesca es gracias a una estructura temporal que secuencia cuidadosamente los relatos en cuatro etapas temáticas -infancia, juventud, madurez, muerte-, desarrollando en ese ciclo un personaje colectivo que es el dublinés mismo. *Dubliners* prolonga una vertiente de la novela realista cuyo origen podría situarse en la obra de Henry James, cuya

³² Tal y como lo explica Iser, en este tipo de textos "se responde al aumento de ambigüedad con una masiva proyección de significaciones, cuyo valor queda subrayado porque las significaciones que se suponen en los textos asumen un carácter alegórico. ¿Qué se persigue con este alegorismo? Es evidente que su objetivo consiste en hacer lo más unívoco posible el significado que se atribuya al texto. El alegorismo de Beckett muestra cómo un alto coeficiente de indeterminación provoca claramente significaciones que tienen a la univocidad" (Iser 1989: 146-147).

estructuración de la novela en forma de cuadros abre una de las vías para la descomposición del relato decimonónico.

Si Joyce mantiene en *Dubliners* el referente de la ciudad como espacio delimitado, marco de una narración naturalista, en cambio Beckett concibe una suerte de espacio abierto, total. Esta concepción viene auspiciada por una prosa breve de 1932, "Text":

I'd like to know that from my cheerfully cornuted Dublin landloper and whose foal hackney mare toeing the line like a Viennese Taubchen take my tip and clap a padlock on you Greek galligaskins before I'm quick and living in hope and glad to go snacks with my twingle-twangler and grow grow into the earth mother of whom claddish and foeshop (1995: 17).

More Pricks Than Kicks prolonga esta tradición subvirtiendo el imperativo de continuidad escalonada de los relatos. La progresión del libro no sigue pautas cronológicas; en cuanto a la distribución de los temas, funciona como una onda expansiva de descrédito y sarcasmo. En "Dante and the Lobster" Belacqua es sometido a un proceso esquizofrénico que empieza con su lectura frustrada de Dante y continúa con una hilarante y chapliniana demostración de torpeza y falta de sentido práctico. "Fingal" es el primero de dos cuentos que subvierten los códigos del amor bucólico, en este caso para describir la relación entre Belacqua y su novia. "A Wet Night" pone en práctica un monólogo interior colectivo, a la manera del Capítulo III del *Ulysses*, para elaborar una estampa satírica de la 'buena gente' dublina. La misma lógica sirve para los dos últimos relatos, que narran la muy ridícula muerte y entierro de Belacqua. El planteamiento grosero y tumultuoso del tema de la muerte viene a ser un ajuste de cuentas con la delicadeza de "The Dead", que Beckett convierte en satírica tomando por modelo el entierro de Paddy Dignam. La aparición de personajes nuevos -los enterradores- en el último momento contribuye a aumentar la lógica de dispersión. Así, la conclusión del libro -"So life goes"- es también una parodia del párrafo final de "The Dead", y no tiene, como este relato, un sentido aglutinador.

No puede obviarse, en este contexto, la catadura del texto beckettiano como conjunto de textos salvados de una novela fallida que Beckett proyectó a principios de los años treinta, *Dream of Fair to Middling Women*. Si *Dubliners* se proyecta hacia la estructura novelística como epítome o disculpa del libro de relatos, *More Pricks Than Kicks* apunta en la línea opuesta: el desmantelamiento de la novela. Umberto Eco y otros críticos posteriores nos han acostumbrado a leer *Dubliners* como una muestra de naturalismo tardío, aún respetuoso con los principios de observación demorada y contención estilística propios de Flaubert, pero ya cerca de una ruptura definitiva con él (Eco 1994). Si, tal como señala Eco, la distancia que va de *Dubliners* al *Ulysses* marca el paso del tardonaturalismo a la vanguardia, entonces *More Pricks Than Kicks* quedaría en un llamativo punto medio. Siguiendo una lógica literaria del *ajuste de cuentas*, la obra puede leerse como un intento de reescribir *Dubliners* a la luz del *Ulysses*, intento masoquista de por sí, puesto que implica un retorno consciente -aun con fines paródicos- a un registro que Joyce acabaría de declarar obsoleto. Por lo que respecta al modelo de construcción, la diferencia entre *Dubliners* y *More Pricks Than Kicks* puede establecerse a partir de la frase con que Beckett distingue entre la concepción de la continuidad dantesca y la joyceana: "In the one, absolute progression and a guaranteed consummation: in the other, flux -progression or retrogression and an apparent consummation". (1929: 22)

La relectura de los relatos beckettianos altera también el supuesto orden y entereza formal de *Dubliners* (Dettmar 1996: 76-106). La visión tradicional de *Dubliners* como conjunto temáticamente cerrado depende en buena medida de un uso particular del concepto de epifanía, que con frecuencia se relaciona con el descubrimiento, por parte de

un personaje, de un significado unívoco -acerca de sí mismo. La disposición de la escena epifánica al final de cada uno de los relatos -tomando como paradigma la de Gabriel Conroy- determinaría así una lectura cerrada, regida por una suerte de moraleja moderna. Dettmar opone a esta concepción una idea más apropiada del final: "The postmodern ending is a conclusion ('termination') that reaches no conclusion ('inference')" (1996: 81), a partir de la cual afirma la indeterminación característica de los relatos de *Dubliners*. Dos casos significativos vienen a respaldar su interpretación. Uno, el de William Gass, cuyo libro *In the Heart of the Heart of the Country* se basa, según testimonio del autor, en una lógica joyceana. El otro es el de Beckett mismo, cuyo sentido del final abierto en la primera parte de *Murphy* es comparado con el de Joyce³³. Esta idea de la epifanía entendida como final abierto tiene varios desarrollos en teoría del relato. Adelantamos el más influyente, el de Philip Stevick tal como lo presenta en el prólogo a su antología *Anti-Story*:

The place to begin with is the word 'epiphany'. Epiphany 'in the extended sense'. Still, for all its imprecision, the work does signify a structural feature of hundreds of modern stories of the kind that now seems conservative. The whole significance of such stories, their whole justification for being, is invested in that moment of insight around which the rest of the story deploys itself (Stevick 1971: xiv).

En un desarrollo subsiguiente de su definición, Stevick lleva un poco más allá su idea y define la literatura epifánica como aquella que "values the private and the domestic over the public and the external" a la vez que "it demonstrates the belief in the possibility that an intuitive self-knowledge can cut through accumulation of social ritual and self-deception" (1981: 38). El desmantelamiento de la epifanía como unidad de construcción o finalización del relato es, como mostraremos en partes sucesivas de este trabajo, una de las vías por las que el relato posmoderno rechaza la constricción de unidad formal y unidad de expectación para abrirse a formas caracterizadas por la diseminación.

El movimiento que rige la progresión de *Dubliners*, por tanto, no sería tanto "unidirectional" -basado en una secuencia de puntos fijos- como "multi-directional"; la calificación, más extrema, de "non-directional" correspondería a *More Pricks Than Kicks*. Juntos definen una línea común de la novela en descomposición o el relato en *diferencia*. Esta nodireccionalidad general tiene su correspondencia en el movimiento intelectual representado por cada uno de los textos. Así, como ha sugerido Renton, "the Beckettian narrative, therefore, does not consist of a progression from point A to point B, but rather mimes that progression, and offers itself as a tangible parenthesis within the 'aspired' ends of that narrative" (Renton 1994: 174). La idea del paréntesis marca otra distancia importante con el proyecto joyceano, que siempre cae bajo el signo de la gran frase torrencial, de la afirmación en alta voz.

2.5. Dinámica de flujos en los relatos tardíos

Si *More Pricks Than Kicks* pone en práctica una relación que puede describirse como dinámica de flujos, los textos tardíos de Beckett se relacionan por medio de una lógica que da prioridad a las relaciones internas -de complementariedad- sobre las relaciones externas -de estructura. Estas relaciones tienen un rasgo dominante: parten de un proceso

³³ Ibidem. "William Gass, looking back on the composition of his first story, "The Pedersen Kid", described the process of revision as "covering the moral layer with a fraso of epistemological doubt", and something like this seems to have been Joyce's process as well" (Hutcheon 1995: 57).

augmentativo -repetición de una frase o escena de un texto a otro- para alterar el sentido general. La relación entre lógica del purgatorio y combinatoria se hace especialmente clara en este párrafo de “Assez”: “The art of combining is not my fault. It's a curse from above. For the rest I would suggest not guilty” (1995: 187). También en “Company” queda especificado este carácter de la combinatoria como voz confesional: “Another trait its repetitiousness. Repeatedly with only minor variants the same bygone. As if willing him by this dint to make it his. To confess” (Beckett 1996: 10).

Trataremos de mostrar ahora de qué forma el sistema de repetición y combinación convierte los relatos de la última época en una red textual proliferante que desafía la noción de *closure* o cerrazón narrativa. Dans le cylindre”, texto de apenas tres páginas, consiste en una breve descripción espacial, cuyo simbolismo es patente -“Dante's conical” (1995: 237)-, y que en una redacción posterior es incorporada a *Le dépeupleur*. Esta relación es tanto más importante cuando el planteamiento temático que ofrece este segundo relato es el de una cerrazón irrefragable; la existencia de un texto a la vez interior y exterior parece poner en duda la ley suprema de círculo y cierre que “Le dépeupleur” expresa literariamente. Este caso de continuidad y corrección tiene una analogía en otro par de textos kafkianos, “Ante la ley” y *El proceso*. El primero, como es bien sabido, es un subcapítulo del segundo, pero su posición como texto independiente contribuye a aumentar el efecto de *apertura* de una novela -no inacabada, como a veces se ha dicho, sino construida siguiendo una lógica de cuadros- que afirma el cumplimiento de una ley fatal, edípica. Los dos pares de textos afirman, cada cual a su modo, lo mismo: la existencia del Purgatorio y la posibilidad *simultánea* de la perdición y la salvación. Nótese que esta posibilidad no se expresa por medio de una escena o cambio, sino que es sugerida a través de la repetición aumentativa.

Más sofisticada es la relación existente entre dos textos redactados a mediados de los años sesenta: “All strange away” e “Imagination Dead Imagine”. El título del segundo es -trasladado al inglés- la frase inicial del primero. La situación física que se perfila en “All strange away” es recurrente a lo largo de los relatos: un espacio terminal en el que conviven dos personajes -o más-, de identidad intercambiable (Emma pasa a ser Emmo, el narrador mismo mantiene un punto intermedio entre lo intradiegético y lo extradiegético), revolviéndose y fluyendo sin dirección. La temática del relato es aquí inseparable de un imperativo de descripción, expresado por el título mismo, que propone varios enfoques estilísticos y los descarta todos. Un lenguaje casi celebratorio se pone en juego para describir los cuerpos femeninos. El uso cómico de la hipérbole “lovely beyond words [...] then thighs and cunt alone, then arse hole alone, all lovely beyond words” (1995: 171) marca la comunicación entre un lenguaje que exalta la belleza y otro que tiende a la mudez: la percepción de lo sublime muestra así su contrapartida, el silencio: “dark unheard”, “Fancy dead” (1995: 174). Estos dos registros son atravesados por un tercero de carácter matemático o cartesiano, que presenta los movimientos espaciales en relación con un esquema: “Call floor angles deasil a, b, c and d and ceiling likewise, e, f, g and h, say Jolly at b and Draeger at d” (1995: 171). Los tres estilos funcionan como índices de una mera voluntad sin objeto: no hay fundamentación intelectual para la representación de lo sublime -que cae del lado de lo ridículo-, ni marco espacial donde enclavar el diagrama, pero tampoco sitio para el silencio en la proliferante multitud que se describe. La progresión del relato es una combinatoria de los tres que va llevando al paroxismo este proceso de desfundamentación. El monólogo interior que los unifica es burlado con un corte brusco que separa el texto en dos partes, la segunda de las cuales es llamada “Diagram” -paroxismo de la organización. Ante un planteamiento semejante, un enfoque blanchotiano comentaría el contenido en términos de voz inarticulada, poesía primigenia, etcétera. Sin embargo, el texto mismo previene contra tal interpretación por medio de una breve ráfaga que viene a refutar la *ilusión genealógica*: “ancient Greek philosophers ejaculated with

place of origin when possible suggesting pursuit of knowledge at some period" (1995: 175). A ésta sigue una letanía burlesca que, por contexto, recuerda a la de un moribundo: "Mother mother, Mother in heaven, Mother of God, God in heaven, combination with Christ and Jesus, other proper names in great numbers say of loved ones for the most part and cherished haunts, imagine as needed" (1995: 175).

La aparición de esos dos últimos registros tiene por función limar los extremos del texto, aumentando su componente de indeterminación. La genealogía alude al origen, la letanía representa el final; descartadas ambas, el paroxismo del *grado intermedio* prosigue de manera indefinida adoptando la forma de una combinatoria de nombres y estructuras celestiales enumeradas a discreción –“as needed”. “Imagination Dead Imagine” reitera estos mismos elementos de forma mucho más sintética. Si su antecesor presentaba una nebulosa situación física, éste empieza por burlar tal planteamiento -"No trace anywhere of life, you say, pah, no difficulty there, imagination not dead yet, yes, dead, good, imagination dead imagine" (1995: 182). La siguiente oración, "Islands, waters, azure, verdure, one glimpse and vanished, endlessly, omit", puede leerse como un descarte de los elementos físicos, visuales y narrativos -es la única enumeración de todo el relato-, que preludia el nuevo planteamiento: un paso más hacia la abstracción. El verdadero tema de “Imagination Dead Imagine” es la dualidad. La palabra "dos" se repite por cinco veces en sendas páginas, aludiendo a un doble orden que incluye la negrura y la blancura, el calor y el frío, la ascensión y la caída, la inmovilidad y el movimiento. Cada una de las dualidades es sometida a su inversión, así "between end of rise and beginning of fall" da lugar a "such variations of rise and fall, combining in countless rhythms" (1995: 183). La combinatoria de términos ya no parece apuntar aquí a la destrucción o la nulidad, sino a una pura cuestión matemática. No hay ya tendencia al caos, -no como tema principal- sino simultaneidad de formas de orden y esquemas caóticos en una forma abierta.

Otro motivo que cae en el sistema dualista es el diagrama espacial, antes presentado en forma caótica, ordenado ahora: "Two diameters at right angles AB CD divide the white ground into two semicircles ACB BDA" (1995: 182). A este respecto, la diferencia entre los dos textos podría servir para resumir un cambio más importante, estructural, en la evolución de su autor. Si el impulso característico de la primera época de Beckett es el uso de las clasificaciones y las taxonomías de forma sarcástica -así los resúmenes de capítulos en *Mercier et Camier* o las secuencias de combinatoria verbal delirante en *Watt*- estos relatos parecen dar testimonio de una actitud distinta frente al concepto de orden u organicismo. En un marco cada vez más cercano a la abstracción, la idea de orden ya no parece un concepto a refutar, sino que se vuelve -dentro de un estilo menos humorístico y por tanto no tan destructivo- una opción más entre las diversas a contemplar.

Una segunda consecuencia se desprende de esta comparación. “Imagination Dead Imagine” mantiene una doble relación con “All strange away”: por una parte lo resume, pero esta *síntesis de lo sintético* también niega la mayor del texto anterior, que de este modo es puesto en cuestión. Estos términos merecen pensarse de forma no excluyente, sino simultánea: los relatos se engendran y se anulan a la vez, se hacen posibles e imposibles mutuamente. Tal relación no se da sólo entre pares de relatos, sino que se extiende, de una u otra forma, a todo el conjunto. Quizá el modelo más claro de organización sean los quince *Textes pour rien*, que mantienen entre sí una dependencia no paradigmática sino sintagmática, que depende de la reiteración de elementos formales y de una cierta *incidencia progresiva* en el tema de la extinción. Así como la imagen general del Purgatorio dantesco depende de la continuidad entre los personajes y las lamentaciones, esta red textual prolifera y se desmadeja a partir de unidades de negación, logrando una forma semejante a la dinámica de flujo, tal como la describe Gibson siguiendo el modelo de Deleuze y Guattari:

To see 'lines of force' is to see a whole microsegmentarity details, possibilities, tiny movements that cannot be overcoded at all. [...] To think segmentarity is to produce a 'homogeneous and isotopic space' to constitute 'fixed or ideal assences', to collude in the 'damage' done by 'geometrical justice [...] They see the dividing principle of segmentarity and 'lines of force' as constantly interfering with each other (Gibson 1996: 52-53).

Si aceptamos la idea de la escritura beckettiana como un proceso de autodestrucción, como un cuerpo que se decide a crear su propio cáncer, podemos formular una idea derridiana de la metástasis, función característica del cáncer, se caracteriza ante todo por una proliferación desmedida de las células, una *diferencia*³⁴ cuyo exceso da lugar a una crisis fatal. En el proceso de la metástasis, las células se liberan del imperativo de sumisión al conjunto y proliferan, libres y fatales. "Absolute absence of the Absolute": así como la célula en proceso de metástasis "pasa por alto" su dependencia de un sistema, la escritura purgante se desdobra más allá de la remisión a un referente real.

La gran damnificada en este proceso es la metáfora. La jerarquía entre lo particular y lo general, entre la parte y el todo, entre lo real y lo figural, desaparece en la proliferación³⁵. En este sentido, es muy iluminadora la definición que de metástasis da Baudrillard:

La metáfora no había dejado de ser una figura del exilio, el del alma respecto al cuerpo, el del deseo respecto a su objeto, el del sentido respecto al lenguaje. Pero el exilio sigue ofreciendo una buena distancia, patética, dramática, crítica, estética; serenidad huérfana de su propio mundo, figura ideal del territorio. La desterritorialización ya no es en absoluto el exilio, y tampoco una figura de la metáfora, sino de la metástasis. La de una desprivación del sentido y el territorio, de una lobotomía corporal resultante del enloquecimiento de los circuitos. Electrocutada, lobotomizada, el alma no es más que una circunvolución cerebral (Baudrillard 1988: 43).

Como se ha señalado con frecuencia, las voces muertas de Beckett son como las almas del Purgatorio: desterritorializadas, sí, pero no exiliadas; perdidas para la trascendencia, y sumidas en una *circunvolución* ascendente. En el ámbito de la metáfora, que es el de la trascendencia, el alma es al cuerpo lo que el fondo a la forma: los primeros son eternos; los segundos, contingentes. En el ámbito de la metástasis, en cambio, "ha concluido el aliento de la trascendencia. Sólo queda la tensión de la inmanencia" (1988: 47). Por eso, como observa Renton, "It is possible to see Beckett's later work as a constantly reiterated strategy against content, which in itself may generate the convolutions of form" (Renton: 172). La estética que resulta de esta operación se distingue de caracteriza la etapa más prolífica de Beckett (1945-1950); ya no es una estética del final, sino una del principio permanente.

El concepto de *grado intermedio*, que se ha mencionado a propósito de "All strange away", no sólo es un criterio articulador, sino que aparece frecuentemente tematizado en los relatos. Esta idea debe distinguirse de la que expone Beckett acerca del estatus del

³⁴ El término *différance*, que desde su formulación primera (Derrida 1967) ha dominado el devenir de los estudios y las escrituras filosóficas en el último tercio de siglo, lo empleamos aquí en el sentido particular que, de acuerdo con Derrida, propone Geoffrey Bennington: "la demora o el retraso que hace que el sentido [del texto] siempre se anticipe o se restablezca posteriormente" (Bennington & Derrida 1994: 92).

³⁵ La Para una caracterización de este tema, ver Monegal (1994), Le Guern (1990), Lyotard (1979).

Purgatorio como resumen de los factores del Paraíso y el Infierno -en relación con la idea de flujo. No pacífica, no resuelve el conflicto maniqueo entre los extremos. Su sentido parece ser más bien el de prolongarlo hasta determinar un medio autónomo, hecho de los residuos de ese enfrentamiento bipolar: un lugar que puede ser, como el agujero donde vive Winnie, el de los días más felices.

Queda así planteada una doble cara, un rostro de Jano, en la idea del Purgatorio: síntesis imposible y liberación de las tensiones. En algunos de los relatos, la imposibilidad de síntesis tiene un sentido de frustración. Así en "La falaise": "Window between sky and earth nowhere known. Opening on a colourless cliff" (1995: 257). La temática de lo sublime, antes mencionada, reaparece en este texto como el deseo irrealizable de un espectador o conciencia que recorre con la mirada un paisaje tan físico como histórico. El escenario de la contemplación romántica -el acantilado- es suplantado por un punto de vista doméstico -la ventana-, que sólo permite al espectador visiones materiales de la muerte -calaveras- y el espacio -"the shadow of a ledge" (1995: 257)-, que no trascienden su materialidad. Aunque siempre es difícil distinguir, en textos tan abiertos como éstos, si se está hablando en términos de aseveración o de parodia, el laconismo de "La falaise" parece coincidir con un momento antihumorístico propio del Beckett tardío -el texto es de 1975. Nostalgia y rememoración apasionada son constantes de esta época, que en el caso presente parecen aplicarse a la imposible búsqueda de un Absoluto *absolutely absent*.

Si el caso anterior parece reproducir un movimiento de desconfianza por parte del purgante, otros casos hay en que la condición intermedia se plantea como un refugio. La situación del narrador de "First Love" -puesto que aquí todavía hay narrador, no sólo voz- es precisamente la de un estado neutro entre la inexperiencia y la experiencia, entre el casamiento y la muerte del padre -como reza la primera frase del relato. El valor de la segunda -la experiencia- es refutado en favor de un escepticismo universal que juega la carta autodefensiva de la confusión voluntaria: "What can that have been but constipation? Or am I confusing it with diarrhoea? It's all a muddle in my head, graves and nuptials and the different varieties of motion" (1995: 45). La confusión entre tumbas y nupcias implica la creación de un espacio total de la vida y de la muerte que será recuperado, entre otros, por manganelli en su relato "Sarcophago nuziale".

La intermitencia de vida y muerte es quizá la forma extrema del claroscuro beckettiano entendido como metáfora general de su escritura. La cercanía de la luz no es un acercamiento a la razón. En un artículo biográfico Bair ha explicado el descubrimiento por parte de Beckett de lo que habría de ser su estilo y su estética en términos de visión mística, que le habría sobrevenido un día de 1946 durante su estancia en Irlanda. Bair relaciona este descubrimiento, esta *iluminación* -blanco sobre blanco, como todas las visiones místicas- relacionándolo con un epifánico pasaje de *Krapp's Last Tape*:

que l'obscurité que m'étais toujours acharné à refouler est en réalité mon meilleur... indestructible association jusqu'au dernier soupir de la tempête et de la nuit avec la lumière de l'entendement (Bair 1982: 70).

La idea de que la oscuridad puede ser un bien estético conduce a una reversión de la mitología de la luz como fuente de conocimiento. Lo que Derrida ha caracterizado como *fotologocentrismo* es aquí retirado en favor de una concepción representativa que prima la dispersión, la multiplicidad de *haces de luz* conceptual. En esta retirada Beckett comparte el mismo terreno que sus admirados Van Velde y Tal-Coat, los pintores de la Escuela de París. ¿Dónde está el foco de luz en las obras de Van Velde? Ellas mismas son un foco de luz difuso. Su objeto de representación, como Beckett afirma en su artículo sobre los

hermanos Van Velde, es "la sucession", como comenta Beckett mismo en "Le monde et le pantalon", el cambio permanente.

En esta línea de pensamiento, los relatos podrían *verse* como una de esas fotografías de la luna que se toman dejando el obturador abierto durante toda la noche, de tal suerte que el recorrido entero del astro es plasmado como una multiplicidad de puntos focales sin centro. Es por ello que la enumeración "dark or some degree of starlight or moonlight or both" (1995: 241), que "sitúa" el texto "Immobile", sigue la lógica de las disyunciones inclusivas, donde no hay elección -de un término entre varios otros- sino simultaneidad. Una secuencia similar aparece descrita en la frase final de "Sans": "Figment dawn dispeller of figments and the other called dusk" (1995: 201). Nos hallamos ante uno más de los finales que niegan la culminación, al estilo de *Murphy*; la intercambiabilidad de los motivos de la aurora y el anochecer reproduce de esta forma el tema del infinito. Así como el final no finaliza, el principio tampoco inicia: "Immobile" empieza con la frase "Bright at last close of a dark day the sun shines out at last and goes down" (1995: 240).

A la lógica de las disyunciones inclusivas corresponde la noción *narrativa* de intermitencia. La intermitencia es el resultado de una modalidad de descripción que da prioridad al detalle sobre el conjunto, describiendo así, más que el espacio mismo, el trabajo de una conciencia alucinada que trata de encontrar asideros para su mirada. Los purgantes pueden saber que ascienden por una montaña en forma de cucurucho, pero ¿la perciben como tal? La percepción que Dante mismo tiene de la montaña -y él es un turista que tiene un buen cicerone- abunda en confusiones -"Mis ojos no podían seguirle, así como tampoco podía mi mente alcanzar el sentido de sus palabras" (Alighieri 1976: 231)-, así como en alucinaciones, no siempre de carácter sacro -"tenía mi vista fija en el verde follaje, como suele hacer quien pierde el tiempo detrás de un pájaro" (1976: 225). La descripción es una función del movimiento mismo, imagen en marcha que llega a una conciencia en formación, y niega la totalidad, como la conciencia del esquizofrénico, que todo lo subdivide en partes, pliegues y fisuras.

A la imposición visual del espacio corresponde una pérdida de centralidad del sujeto (Rabinowitz 1992:106-116). En esta línea puede entenderse, en "The Image", el uso de la primera persona del plural en un *nosotros* que incluye al narrador y a un perro: "I have the silly impression we are looking at me" (1995: 166) prolonga una impresión general de espacio vivo y punto de vista duplicado. Si el recurso principal para definir la pérdida del sujeto es la personificación, en casos como en el recién citado Beckett emplea un recurso intermedio que incluye un doble movimiento de personificación y animalización. Una vivacidad que no es necesariamente negativa, sino que llega en ocasiones hasta lo lúdico. Así en "Assez" el tema del trabajo purgante se plantea casi como un juego: "The fact remains we often came upon this sort of mound some three hundred feet in height" (1995: 190).

El espacio descrito en el breve texto "Se voir" aparece como una masa física en progresión, donde la intensidad del tono enumerativo da luz y movimiento a una suerte de compartimento estanco. La descripción se rige aquí por un criterio anafórico: la frase "Closed place", repetida tres veces con diversas variantes, *pone en marcha* sendas franjas de texto. Hay una fuerte alternancia entre percepciones muy precisas -"They (the bodies) appear six times smaller than life"- y percepciones que no se pueden localizar en un conjunto -"Sum the brith lots. The dark" (1995: 336). La imagen resultante es la de un foso negro superpoblado, cuya agitación es reproducida por el estilo mismo del texto, muy vivaz, combinando frases cortantes con hipérbatos y anáforas. "Pour finir encore" emplea también un sistema anafórico -"Place of remains", "last place of all", "Ruins all silent marble" -, que en este caso debe relacionarse con una cierta afirmación del valor del Purgatorio mismo. En efecto, este parece ser el único texto que contiene referencias

explícitas al *topos* del infierno: "nor for God nor for his enemies" (1995: 244), y sobre todo "as once the boas" (1995: 245) y "hell air" (1995: 246). La experiencia descrita aquí es la de la tensión en un cierto espacio mediador, quizá una translación entre el Purgatorio y el Infierno, que parece resolverse en favor del primero.

No se trata, en todos estos casos, de una ausencia de realidad física -como podría hacer pensar la falta de asidero práctico en la descripción-, sino de que la realidad es precisamente percibida en su carácter más magmático, no sometida aún a una idea rectora, buscando esa idea rectora y no encontrándola. Es este el carácter obscuro de la escritura de Beckett -quien ya había pedido disculpas, en *Murphy*, por dedicar un capítulo a hablar de la mente de su protagonista-: la plasmación de lo que debería permanecer oculto, proceso mental previo a la definición del significado. Así, en la lectura de Deleuze y Guattari,

los paseos de las criaturas de Beckett son realidades efectivas, pero donde lo real de la materia ha abandonado toda extensión, como el viaje interior ha dejado toda forma y cualidad, para ya no hacer brillar tanto dentro como fuera más que intensidades puras, conectadas, casi insoportables, por las que pasa un sujeto nómada (Deleuze & Guattari 1995: 90).

La aplicación de esta idea de *intensidad pura* a objetos de descripción estáticos da lugar a una transformación del significante por la cual el pecio, la ruina y el resto son resucitadas, adquieren la movilidad intensa de la conciencia que las percibe. Todos estos rasgos están muy presentes en el más extenso de los textos, "Le dépeupleur", donde la definición de un lugar purgante se adecúa más exactamente con las originales: un espacio en forma de pozo dotado de varias escaleras, que determina una división entre dos grupos de seres: los escaladores y los vegetantes. La situación física de "Le dépeupleur" ha hecho pensar a la crítica en otro espacio dominado por la parálisis ontológica: la caverna platónica, que reúne también esas características de luz difusa, acumulación humana, ascenso y descenso inútiles -las figuras de los portadores- y apartamiento de la *verdadera iluminación*. Creo que la comparación es acertada, y no tendría sentido buscar rasgos de determinación textual ajenos al texto para afirmar su mayor *purgatoriedad* o *cavernosidad*. Hay, en cambio, un pasaje que da mayor interés a la primera lectura. Refiriéndose siempre a un plural colectivo de personajes hormiguantes, el narrador, preso en la misma inopia taxonómica que todos los demás, afirma que

It may safely be maintained that the eye grows used to these conditions and in the end adapts to them were it not that just the contrary is to be observed in the slow deterioration of vision ruined by this fiery flickering murk and by the incessant straining for ever vain with concomitant moral distress and its repercussion on the organ (1995: 214).

La idea del lento deterioro de la visión se relaciona con los cambios perceptivos que determinan el espacio beckettiano. El ojo no percibe las formas definidas, sino las alteraciones de la velocidad, las inflexiones del volumen, las corrientes de movimiento. En el espacio físico de la caverna asistimos a una proyección de apariencias. En estos aspectos, el sentido de la visión beckettiano está emparentado con algunas de las "tentaciones presocráticas" aplicadas a la teoría de la percepción, y muy especialmente a lo que Paul Virilio ha descrito como una *estética de la desaparición* en que los objetos existen sólo como función de su velocidad³⁶.

³⁶ Virilio parte de un principio muy caro a Beckett, el *Esse est percipi* de Berkeley (1983), para desarrollar una teoría de la percepción entendida como *aventura de la apariencia* en que no hay (no son percibibles) sino

La adaptación de la retórica presentada por los relatos de Beckett a la posmodernidad llega por dos vías. La primera es la sugerida por Gibson en su libro sobre teoría de la narración en el cambio de siglo, en el que practica una lectura de la Trilogía beckettiana bajo la égida del concepto de *narrative monstrosity* (Gibson 1996: 236-273). Gibson se distancia en su exposición del sector de la crítica que tiende a releer a Beckett en términos de una nueva *estética de la conciliación*, sea en términos estrictamente modernos (Kennedy 1997), sea como vía de salida supuesto al callejón de la posmodernidad (Kearney 1988: 307-316), siempre dando prioridad a la parte *favorable* de sus paradojas -"I can't go on. I'll go on", "Imagination Dead Imagine". La lectura de Gibson, pues, se enmarca en el sector que podríamos llamar *militante* (Federman 1965, 1993; Begam 1996), centrando su idea de la estética de la monstruosidad en cinco rasgos: la forma inarmónica, la heterogeneidad, la multiplicidad, la errabundia y la desproporción. Esta estética apunta hacia la creación de un estilo "epigramático y fluvial" (Manganelli), que combina el efecto de flujo con formas alegóricas

Una segunda vía de entrada de Beckett a la posmodernidad es la que renuncia a lo que podríamos llamar la ortodoxia beckettiana (Michael Brodsky) para, en su lugar, proponer una alegre banalización de estética de Beckett, empezando por su figura. Dentro de la dinámica de la tradición rival, Beckett tiene que convertirse en clásico (Klinkowitz 1977: 1-8) para poder ser *rebajado*. Un caso representativo es el del relato de Peter Spielberg "Kissin' Cousin to Old Sam Beckett", que retrata al autor como un gigantesco montaje de la prensa en que el verdadero escritor -que tiene la forma de El Inmismombrable y no puede responder a las entrevistas que le hacen- es manipulado por su malvado hermano.

Como mostraremos en las páginas siguientes, estas dos vías no son opuestas ni contradictorias, sino que forman parte de un mismo movimiento de despliegue histórico por el cual un sector de las rupturas vanguardistas es, por decirlo al modo sociológico, *naturalizado* hasta el punto de convertirse en el *habitus* cultural que define, si no a todo un grupo de escritores, al menos sí a una escena transversal. Como señaló Federman, la época posmoderna convertirá a Beckett en un clásico pero lo tratará con una familiaridad y un sentido irónico bien distintos y diferenciados de la reverencia y los monumentos que suele determinar la dinámica de los maestros y los discípulos, de los modelos y los émulos. En esta peculiar relación se pone de manifiesto el modo característicamente posmoderno de abordar la tradición literaria y, con ella, el problema de la herencia cultural y del capital simbólico -ese capital que la literatura beckettiana parece derrochar de manera tan creativa como gozosa y tan original como modélica.

rastros de lo ausente. El discurso de Berkeley entronca con una teoría sobre el poder postulada en la figura del millonario Howard Hughes, habitante de una caverna ultratecnificada en la que el máximo poder es identificado con la invisibilidad total: no es difícil establecer analogías entre esta visión y personajes beckettianos como el de Hamm (Virilio 1988). Este aspecto se desarrolla más ampliamente en el epígrafe dedicado a la velocidad en la Tercera Parte de este trabajo.

SEGUNDA PARTE

3. En la tradición rival: Teorías del relato posmoderno

3.1. La formulación de la tradición rival: Ronald Sukenick

La idea de literatura menor que hemos visto desarrollarse en la primera parte tiene una derivación en un concepto característico de la tratadística y política literaria del posmodernismo: el de tradición rival. Parte central en la difusión del movimiento posmodernista norteamericano es el establecimiento de unos principios teóricos que fundamenten por oposición la especificidad de la literatura posmodernista a la vez que su peculiar dialéctica con la tradición literaria. En este sentido, buena parte del debate teórico en torno al posmodernismo se ha centrado desde sus orígenes en el establecimiento, discusión y limado de un conjunto de dicotomías que otorgan a la escena literaria un carácter bipolar. La teoría tradicional del posmodernismo, tal como se ha desarrollado desde Hassan, contrapone, entre otras modalidades, Mímesis a Invención, Realismo a Experimentalismo y *Establishment* a Independencia.

De entre las diversas aproximaciones a este sistema de dicotomías, exponemos una que tiene tanta importancia para la política literaria del posmodernismo como para el caso del relato en particular, y que muestra hasta qué punto están ambos imbricados. Se trata de la postulación de *la tradición rival* debida a Ronald Sukenick, teórico del *underground* norteamericano a la vez que autor de tres libros de relatos de importancia seminal en nuestro campo de estudio, y de los que nos ocuparemos con detalle. Se trata de *The Death of the Novel and Other Short Stories* (1969) *The Endless Short Story* (1985) y *Doggy Bag* (1994), a los que hay que añadir un corpus de publicaciones en diversos foros del experimentalismo.

La aproximación de Sukenick a las *dicotomías posmodernas* está regida por una lectura de la historia literaria que tiene sus antecedentes en Shklovsky y Bajtín (Sukenick 1985, 1995a, 1996). En primer lugar, Sukenick postula una división histórica del espacio literario en dos tradiciones, una oficial y otra denominada *rival*. La división entre ambas debe remontarse a la discusión entre platónicos y sofistas. La tradición oficial postula una relación no problemática entre realidad y mimesis, a la vez que tiende a reducir las posibilidades expresivas de la forma literaria a un único estilo. Su ámbito de influencia histórica incluye a Platón, a la tradición del Nuevo Testamento -considerado como una normativa, un conjunto de paradigmas morales- y adquiere su forma moderna en el realismo. La tradición rival se caracteriza por oposición a la oficial, siendo su órbita de desarrollo la secuencia que va desde los retóricos hasta la línea experimental de la literatura moderna, pasando por el Viejo Testamento, que Sukenick lee como una retórica, una diversidad de estilos y modalidades. Para Sukenick la idea de rivalidad se identifica con la de lo que él caracteriza como "oppositional art", una retórica ligada de una u otra suerte a formas de parodia (Sukenick 1995). El arte oposicional no tiene rasgos inmutables, sino que se define en buena medida por el diálogo crítico que establece con las formas convencionales de la época. En la línea de Bajtín, Sukenick presupone una relación directa entre el arte de la mimesis y su presencia social -su "comercialidad". El arte oposicional se caracteriza, en términos políticos, como "el contrario simétrico de la literatura oficial" (Kohut&Pagni 1993: 107) -en la definición de Juan José Saer.

A lo largo de sus escritos, Sukenick ha presentado diversas actualizaciones de la tradición rival. La *nómina de la subversión* coincide en buen parte con la lectura vanguardista de la tradición literaria: Ovidio, Rabelais, Cervantes, Laurence Sterne y Diderot, entre los principales. Al caracterizar la forma moderna de la *rivalidad* Sukenick presta especial atención a dos referencias: "the impossibly overloaded punning in *Finnegans Wake* and the impossibly opaque wordplay in Stein's *Tender Buttons*" (Sukenick 1985b: 209), cuya importancia destaca en tanto que ambos "raise the question of whether is it really the pragmatic, discursive, rationally intelligible side of language that best puts us in touch with our experience of the world and of ourselves" (1985b: 209). Una parte de la historia literaria ha estado marcada por dejaciones u olvidos; así, lo que describe como la "depresión literaria" norteamericana de los años cuarenta y cincuenta se debe al olvido o ninguneamiento de esas dos líneas principales.

Uno de los rasgos secundarios que toca la idea de tradición rival es el de la política de las grandes obras. A una idea normativa de La Novela o El Arte de la Novela debe contraponerse una noción del texto literario como "divergent accounts of experience in narrative form" (Sukenick 1996b: 6), caracterizados por la heterodoxia, la negación de un modelo único. En este punto, la teoría de la rivalidad coincide con uno de los términos mayores del vocabulario posmoderno: la idea del texto literario como *fiction*. La *rivalidad* tiene una de sus estrategias políticas principales en el aprovechamiento de las teorías de la crisis en la historia literaria, entre las que Sukenick cita la teoría de la literatura del agotamiento de Barth y las formulaciones de la muerte de la novela (Baumbach 1975: 7-8).

Aunque Sukenick no llega a desarrollar una teoría específica de las formas narrativas rivales, parte de su argumentación apunta al seguimiento de modalidades tradicionalmente consideradas menores. En *The Death of the Novel and Other Stories* Sukenick emplea de forma instrumental una teoría trágica de la novela para fundamentar el papel del relato como forma heterodoxa, ilimitada, rabelaisiana. Por otra parte, en su texto *The New Tradition* (1972) Sukenick caracteriza como uno de los rasgos de la escritura contemporánea la plasmación de una novela concebida como "imaginative structure" (Sukenick 1985b: 205) que pone en jaque la noción de *suspensión de la* incredulidad para llamar la atención sobre su propia forma, su materialidad. El conjunto de estrategias que Sukenick menciona -discontinuidad espacialización, descomposición temática, elaboración de la obra por agregación de partes- contribuyen a acercar la novela a un modelo de libro de relatos descompuesto; buena parte de los autores mencionados -Donald Barthelme, Leonard Michaels, Jonathan Baumbach, Steve Katz- son conocidos sobre todo como autores de narrativa breve (1995b: 108). Así pues, dada una dicotomía entre una modalidad oficial y otra reducida a lo menor, es más que viable trasladar esta dialéctica de oposición a la dialéctica relato-novela que cobrará su importancia programática definitiva a partir de los años setenta. La lectura de Sukenick coincide con una dirección relevante en la teoría del relato tal como se presenta a principios de los setenta, y que incluye un doble giro: por una parte, un victimismo político en la vindicación de una forma narrativa cuyo lugar histórico es el segundo plano; por otra, una efusión o alegría teórica ante la idea de una forma por definir. El sentido de la improvisación que domina en su obra:

Sukenick's novels and stories resemble random assemblies of unstructured material which grow around the hard core of a few recurring topics. They are demonstrably lacking precalculated coherence and seem set on provoking a potentially endless search for it (Pütz 1979: 191).

Una argumentación en esta línea puede encontrarse en la obra de Molesworth (1982). Este autor sigue el argumento de Bowen a propósito del cual el relato, al igual que el cine,

carece de tradición propiamente dicha; pero lo reformula en un sentido positivo, afirmando que esta falta de tradición "can mean that the short story has opened to a host of traditions" (Molesworth 1982: 11). La idea de la falta de tradición debe tomarse aquí no en un sentido literal sino más bien programático. No se discute la existencia de la tradición del relato europeo desde Boccaccio o la tradición del relato norteamericano de Hawthorne en adelante; sí se sugiere, en cambio, que problematizar la secuencia tradicional de una forma que carece de lustre o legitimidad canónica es una estrategia agresiva de vindicación que coincide con los intereses de la vanguardia. Las dos formas artísticas comparten la libérrima indefinición de las formas menores: "like the cinema, the short story's pliancy makes it a veritable devourer of other artistic traditions" (1982: 11).

La devoración puede caracterizarse como la metáfora fundacional de la parodia, entendiendo por fundacionales las referencias críticas que Aristófanes dedica a Eurípides en sus comedias, y en las que muy frecuentemente se refiere a él por medio de metáforas gastronómicas. Devorar a Eurípides como forma de gusto pervertido -masticar a Eurípides, someterlo a un proceso digestivo y reducirlo a deyección- es la aspiración de los personajes aristofanescos. Lo comestible es también lo efímero, lo degradable, lo anticánónico: lo rabelaisiano. Al absolutismo de las tradiciones canonizadas, el relato opone el instinto del primitivo: el deseo, la devoración. Como un personaje descrito por Henry Miller, Katsimablis, para quien la descripción de la cosa equivale a su deglución³⁷, el relato reduce a sus necesidades formales los manjares de otras tradiciones, instaurando una suerte de igualdad, pues "in the democracy of desire, pies equal potatoes equal stewed meats equal apples equal snails" (Gass 1989: 255).

Si la tradición del relato moderno se define a partir de un vocabulario de la austeridad -la técnica del relato como ayuno, el libro de relatos como ordenada cajita de bombones-, la del relato posmoderno abunda en metáforas de la *voracidad* tradicional, que podrían aplicarse a cada uno de sus componentes. El principal representante de la línea posmoderna, Donald Barthelme, se caracteriza a sí mismo como cocinero en su relato "Donald Barthelme's Fine Homemade Soups"; es una caracterización que Thomas Pynchon retoma en la presentación de la última de las antologías del autor, refiriéndose a su literatura como "a cuisine of solitude" (Barthelme 1992: xix) e identificando comida con memoria, escritura con cena. Las recetas de Barthelme consisten en agregaciones de restos de comida en una sopa habitualmente precocinada (1992: 96). En "El aprendiz de brujo" Rodrigo Fresán narra en primera persona una experiencia de *artista adolescente* en que el tema del viaje toma la forma de un *gastronomical stage* del protagonista en un sórdido restaurante londinense, donde su confrontación con los valores establecidos se plantea en forma de lucha contra el "absolutismo gastronómico" del chef y consiste en "sabotear con pimienta postres ajenos, provocar grumos en salsas que deberían ser tersas, subir la temperatura del horno cuando nadie mira" (Fresán 1991: 32). Antologado con frecuencia, el relato fue publicado por vez primera en la revista *Cuisine & Vins* (1991: 235). La identificación de pasión literaria y pulsión gastronómica es un leitmotiv del primer y más barthelmeano libro de relatos de Monzó, *Uf, va dir ell*. "Confidència", el relato final -que, como en los restantes libros de Monzó, es metaliterario- narra la autobiografía de un autor de cuentos, que arranca con la frase "Jo he estat sempre un tastaolletes" (Monzó 1992: 121) y termina dudando entre abrir una charcutería o una tienda de quesos, aunque piensa que "no trigaria gaire a atipar-me'n. Mentrestant, ja ho veieu: escric contes (1992: 125). Unas

³⁷ William Gass se refiere a este personaje de *The Colossus of Maroussi* como portador de un "lenguaje bestial" que identificaría todas las necesidades con el comer. Gass empela la figura de Katsimbalis como punto de arranque para una teoría del lenguaje inspirado.

páginas antes, en “Sobre la volubilitat de l'esperit humà”, la pasión lectora se ha caracterizado como “literofagia”³⁸ (1992: 38).

La forma del relato hiperbreve ha sido especialmente sensible a este tipo de metáforas. En la “Metamprohosis # 31” de su *Uncle Ovid's Exercise Book*, Don Webb caracteriza el género al que su libro pertenece como “the short-short form, the condensed experience (coex! coex!) or what I called “the Campbell's Soup school of fine LitRature” (Webb 1988: 57). El manifiesto del Círculo Cultural Faroni, asociación organizadora del Premio Internacional del Relato Hiperbreve, anuncia como uno de sus “fines fundamentales” “promover el regio cumplimiento de la gastronomía, con especial hincapié en los platos ibéricos” (Faroni 1996: 181). William Gass, autor de uno de los libros fundacionales del relato posmoderno y a su vez uno de los más reputados teóricos de la frase como unidad narrativa, ha visto descritas sus frases como “sweet as Godiva chocolate”. Richard Brautigan declara al final de *Trout Fishing in America* su motivación para escribir la que fue su obra más influyente: “I always wanted to write a book that ended with the word 'Mayonnaise'” (Brautigan 1989: 111). Terminemos destacando que algunos de los libros más informalistas del relato posmoderno emplean en sus títulos metáforas alimenticias: *Devoraciones* de Luis Goytisolo, *Creamy and Delicious (Eat my Words)* de Steve Katz, *Country Cooking and Other Stories* de Harry Mathews, *Doggy Bag* de Ronald Sukenick, *Self-service* de Biel Mesquida y Quim Monzó, *Picatostes (y otros testos)* de Borja Delclaux, *Tooth Imprints on a Corn Dog* de Mark Leyner. Uno de los rasgos distintivos que analizaremos más adelante es la vindicación de la inmediatez o falta de elaboración textual; uno de los primeros ejemplos de texto *crudo* es el relato de Sukenick “Roast Beef”, reproducción literal de una grabación radiofónica que implica al autor y a la poetisa Lynn Luria-Sukenick.

Hay otro aspecto que justifica las palabras de Molesworth y reafirma su vigencia, aun veinte años después de su ensayo seminal sobre Barthelme: la gran mayoría de estos textos han tenido *fecha de caducidad* como producto editorial: casi todos fueron descatalogados hace años. Ni el prestigio académico de Goytisolo ni la capacidad de ventas de Monzó han hecho posible la reedición de esas obras suyas tempranas. El caso más ilustrativo es el de Barthelme. Reconocido como el más relevante de los autores de relatos de su generación, canonizado por una inabarcable bibliografía, veinte años después de su muerte ninguno de sus ocho libros de relatos está vivo en el mercado: su obra ha tenido que sobrevivir en tres antologías. Las posibilidades de supervivencia de un libro de relatos en la escena de novedades contemporánea son, como muestran estos casos, tan bajas que se hace imposible hablar de su secuencia histórica como *tradición* en tanto que formada por clásicos revestidos de ediciones críticas y textos suficientemente divulgados. Muy a despecho de la importancia crítica de sus autores principales, la historia del relato experimental es una anti-tradición a la que en buena parte del mundo académico apenas se ha llegado a dar el rango de curiosidad. El estatus de *Devoraciones*, *Creamy and Delicious* y *Self-Service*, por citar ejemplos destacados de tres literaturas distintas, es opuesto al de obras maestras. Se trata, muy al contrario, de *obras límite* en el sentido que le da Deleuze al término: textos casi secretos que no enseñan el camino de una forma literaria sino que señalan hasta qué punto esa forma es más abierta, más variada, más rica de lo que la teoría convencional ha venido mostrando.

3.2. El relato moderno y sus descontentos

³⁸ Asimismo el relato “Préssec de poma”, perteneciente a *Olivetti, Moulinex, Chaffoteaux et Maury* (1999: 109-112), libro que en la traducción al castellano fue titulado *Melocotón de manzana*.

Una posible idea de la compleja relación que en el momento histórico de los años setenta establece con lo que llamaremos provisionalmente *la tradición del relato moderno* puede trazarse a partir de un análisis del relato de Jonathan Baumbach "The Traditional Story Returns". Publicado en febrero de 1973 por revista *Tri-Quarterly*, el relato sería incluido a la postre en el primer libro de relatos de Baumbach, *The Return of Service* (1979), a su vez editado en la colección Illinois Short Ficion. El arranque del texto es ya una irónica declaración de intenciones respecto de su contenido:

Too many times you read a story nowadays and it's not a story at all, not in the traditional sense. A traditional story has plot, character, and theme, to name three things it traditionally has. The following story, which contains a *soupson* of mood in addition to the three major considerations named above, is intended as a modest "rearguard action in the service of a declining tradition (Baumbach 1979: 1).

Podríamos decir, como dirá John Barth de sus propios relatos: "It is a short story, even though it commences with a digression" (Barth 1995: 90). La declaración de *retaguardismo* por parte del narrador sienta las bases de una técnica de narrador no fiable cuyas fuertes modulaciones presidirán el texto³⁹. En términos temáticos, "The Traditional Story Returns" presenta una pareja protagonista formada por dos miembros de la sociedad respetable, Eve y Fairlie Robinson. La relación entre ambos es descrita por medio de un conjunto de estrategias de distorsión que niegan desde el principio el desarrollo lineal del relato. La principal de ellas es una autoridad narrativa intermitente que va oscilando entre la omnisciencia absoluta, la omnisciencia limitada y el sarcasmo, de la primera persona del singular a la primera del plural (1979: 4), pasando por las sucesivas abdicaciones y revueltas de la autoridad -con constantes citas a diferentes "fuentes informativas"-, los tics metanarrativos -"What was the purpose it served? / To get him to stop, silly. What a question" (1979: 3)- y el salto del objetivismo a la inclusión de opiniones. El tratamiento del tiempo está sujeto a aceleraciones y reducciones súbitas: en la primera página pasan siete años, el matrimonio se divorcia, sigue un *flashback*, para volver a un momento narrativo impreciso, que continuará de forma intermitente. El tono narrativo varía entre una buena fe de clase media propia de la tradición de relato *New Yorker* y un desprecio de clase característico de la narrativa comprometida. Las descripciones de los personajes pertenecen a ámbitos narrativos incompatibles. La de Eve, ofrecida al principio, ocupa un párrafo entero empezando con "was a shy, frail, long-legged girl, skittery as a deer, with a hockey mistress manner and a fierce intelligence" (1979: 2); a Fairlie se lo describe, ya mediada la narración, como "kind, industrious, cheerful, thrifty, vaguely dishonest, and a moon among bricks" (1979: 4). En ambos casos las caracterizaciones, faltas de contexto, funcionan como efectos de aceleración en los que el ritmo de los adjetivos altera la lánguida prosa precedente: "She was given to self-conscious romantic poses during that period, took entranced walks in the woods, wrote obscure poems, would break off sometimes in the middle of her own chatter and yet a misty, faraway look" (1979: 2).

³⁹ Primer dilema del texto: ¿cómo entender su propia caracterización de *retaguardismo* ? En un sentido sádico -"Lo difícil de hablar de arte de vanguardia es que nadie se proclama *retaguardista*", señala Julián Ríos-, el texto señalaría el retaguardismo del *otro*, de una cierta forma tradicional de entender el relato. En un sentido masoquista, el relato ejercería la autocrítica desde el inicio mismo -"Ya se han escrito demasiados textos de vanguardia"- poniéndose así a salvo de las acusaciones de escolástica, reiteración, *tardovanguardia*. Con esta primera indecibilidad narrativa, Baumbach introduce su noción de las leyes del relato como indecibles.

Uno de los problemas de la pareja es de orden sexual; para reproducirlo narrativamente se pasa sin solución de continuidad del eufemismo -"While he was away transacting business, Eve pursued her own interests" (1979: 5)- a la obscenidad -Fairlie ofrece "a view of his erection in profile"; de la metáfora pseudorromántica -"She felt like a flower opened beyond any further opening, inviolable"- (1979: 7) a la deportiva *kitsch* -"When the fastball is gone, you must learn deception to stay in the big leagues, changes of pace, artifice, screwballs and knuckleballs, tricks of dispassion"-, pasando por la melodramática -"the seeds of dissension were being sown" (1979: 5). Por lo que respecta a las trazas referenciales, la caracterización de Eve como nativa de "Asheville, Ohio" (1979: 1) remite al lector a los personajes de *Winesburg, Ohio* de Sherwood Anderson, cuya habitual soledad y timidez sexual concuerda con la parte más discreta del personaje de Eve. Los recursos narrativos incluyen a su vez restos o trazas de un planteamiento fabular. El número siete es repetido una y otra vez sin que llegue a aclararse su valor simbólico. La principal anécdota del relato es una suerte de parábola convertida en chiste: la pareja mantiene una discusión teológica con unos Testigos de Jehová, al final de la cual "The Witnesses, who were former thieves, reconverted after an hour's dull debate, bound and gagged the Robinsons and robbed them blind" (1979: 4). Hay también lección moral, misteriosa: "You couldn't go two steps in any direction without becoming aware of the general decline in cultural standards. Where would it all end?" (1979: 7). A una interpolación teatral sigue un cinematográfico "*The end*" (1979: 6), y a éste un paso al registro epistolar. El relato termina con una última discusión a la que sigue el divorcio de la pareja.

¿Cuál es, en definitiva, la idea de "relato tradicional" cuyo retorno Baumbach pone en cuestión? La espesura referencial hace difícil decidirse por uno u otro registro. La idea misma de la historia como narración *in extenso* de la vida de un matrimonio se nos antoja más cercana a la tradición de la novela que a la del relato; no tenemos un fragmento o *tranche de vie* con voluntad metonímica -lo que sería propio de la *short story* en la línea de John Updike- sino una sobreabundancia de acontecimientos como sólo un cuento tradicional *-tale-* podría ofrecer. Pero las referencias al cuento popular no predominan sobre las otras. Por otra parte, la palabra *return* debe leerse en un doble sentido: "retorno", pero también, en el vocabulario del tenis, "resto". La metáfora deportiva como representación de la relación emotiva concebida como competición y planteada en forma de combiantoria es una constante en la obra de Baumbach. El relato "The Return of Service", que da título al libro, termina con un narrador esperando el golpe de raqueta de su padre. Un final muy similar lo encontramos en la narración *Die angst des tormans beim elfmeter* de Peter Handke; pero así como Handke concibe la comunicación en términos de paradoja infinita de carácter dramático, Baumbach parece supeditar este aspecto a un interés por el movimiento puro, por el *peloteo* referencial, identificando el cíclico intercambio de golpes entre la narración tradicional y la anti-tradicional -usemos este término provisionalmente- con la escaramuza doméstica, a la vez que arrogándose el papel de un juez de silla que vela por la vulneración de cada una de las reglas.

El interés de Baumbach por el intercambio de golpes desde el fondo de la pista matrimonial puede compararse al que manifestaba Samuel Beckett por el tenis en la última época de su vida. En sus últimas entrevistas, se le pregunta siempre por la vida intelectual, por las artes; pero él ha perdido el interés por tales cosas. Ya sólo le interesa ver tenis por televisión (Gussow 1996: 34, 41). Ver tenis, hablar de tenis; no hacer nada. Pensar en Beckett mirando tenis en los últimos días de su vida invita a pensar en el movimiento de la pista como la forma última de la reducción de los atributos del teatro como constante de su propia obra: movimiento puro de dos cuerpos sin argumento, sin *aboutness*, sólo *acerca de* sus propios cambios de posición. Como el tenis visto por Beckett, "The Traditonal Story

Returns” no existe en referencia a un argumento modélico o modelo único, sino que emplea la metáfora del juego -una de las metáforas posmodernas por excelencia- para desarrollar un peloteo en todas direcciones. El conjunto de distorsiones textuales que hemos descrito más arriba no afectan a la legibilidad del relato: las distorsiones *son* el relato, de la misma manera que un partido *trata de* los cambios de velocidad, los segundos servicios, el paso de un juego monótono a un peloteo interminable. ¿Quién lo gana? El partido es, como la guerra posmoderna, un simulacro que *no tiene lugar*. Enfrentados al enigma del final de la Guerra del Golfo, Virilio y Baudrillard suponían respectivamente, "una escalada apocalíptica" y "la disuasión y la virtualidad indefinida" (Baudrillard 1991: 48). Al cabo debían admitir que ambas hipótesis convivían en un tiempo virtual que desbanca al tiempo real (1991: 50-52). La lectura del texto de Baumbach está (des)orientada por estos dos criterios: la tensión de un final cercano pero siempre diferido y el efecto de virtualidad proyectado sobre la narración. Es de notar que en este contexto la metanarración no es ya una modalidad dominante -como lo es en algunos textos de Barth- sino un recurso más que confiere intermitencia al texto: la posición metanarrativa del escritor que escribe sólo momentáneamente es aquí un referente real.

La lectura del relato como texto épico falto de centro -de *aboutness*- y convertido en simulacro nos permite abordar de forma sesgada la cuestión de la *tradición del relato*. En primera instancia, la lectura que acabamos de proponer no es sino otro caso más de un rasgo bien conocido de la escritura posmoderna tal como Jameson la ha teorizado: la sustitución del concepto de *parodia* por el de *pastiche*, que no presupone un referente único ni un efecto cómico determinado⁴⁰. Sin embargo, el contexto histórico y el conjunto de presupuestos articulados alrededor de “The Traditonal Story Returns” nos obligan a ver el proceso del pastiche como problemático. A la cuestión, ya mencionada, de la dificultad de definir una vanguardia histórica del relato en la tradición norteamericana se unen dos problemas más que dificultan la elaboración de la diferencia pastiche/parodia que puede aplicarse más directamente a la novela. En primer lugar, la idea, que preside el texto, de un *pastiche total* que repasa modalidades muy dispares de la narración breve. En segundo lugar, el uso -indisociable del primer punto- de una estrategia rupturista que combina rasgos posmodernos con rasgos más propios de la primera vanguardia. En conjunto, se diría que el pastiche que Baumbach propone tiene por objeto no tanto una idea preconcebida de parodia focalizada en un objeto determinado sino más bien una suerte de *agregación normativa*: un conjunto de imperativos tanto formales (la continuidad, la limpieza de tono, la voz única, la desaparición del narrador, el *showing* opuesto al *telling*) como de contenido (la experiencia sentimental, las preocupaciones de la clase media; pero también el contenido moral). La parodia de los valores simbólicos de la fábula se confunde con la del relato línea *New Yorker*, que a su vez se confunde con los de Anderson. El pastiche del relato, en definitiva, se proyecta sobre una idea de *la tradición como pastiche normativo*.

⁴⁰ Jameson distingue entre *parodia* y *pastiche* como dos términos cuya diferencia ilustra a su vez la oposición entre la experiencia estética moderna y la posmoderna. Parodia y pastiche comparten la tendencia a la imitación de un determinado estilo, el “disimulo” del propio estilo tras una máscara de bufón. En la parodia el sentido humorístico está directamente vinculado a la sensación de que existe una *norma lingüística* en relación con la cual el estilo parodiado constituye una excentricidad. El pastiche es el resultado de la desaparición de esa norma en el mar de los lenguajes privados, cuya abundancia y especificidad niega la existencia de un punto de referencia o *normalidad* enunciativa. A diferencia de la parodia, el pastiche es neutral, no está basado en el sentido del humor y carece de impulso satírico (Jameson 1998: 4-5). Esta distinción fundamenta una lectura del texto de Baumbach como serie de trazas o huellas de sistemas legislativos claudicados.

Este rasgo se proyecta a su vez sobre la temática deportiva -un registro épico *menor*. La sobrecarga referencial del texto no puede sino invitar a una lectura del planteamiento épico como un agón entre posiciones o estéticas. En este sentido, resulta muy revelador trazar un itinerario a lo largo de una serie de textos breves que, a lo largo del posmodernismo ofrecen versiones dramatizadas de cuestiones de agón tradicional en términos de épica. Es preciso mencionar, en primer lugar, la clásica lectura de “The Indian Uprising” de Donald Barthelme por McHale y Ron (1991). El texto de Barthelme narra el enfrentamiento entre los defensores de una ciudad innominada -a uno de los cuales corresponde el punto de vista- y una tribu de comanches cuya aparición se reduce a breves alusiones. A lo largo del relato la voz narrativa da lugar a tres planos distintos, siendo la distorsión más significativa el apóstrofe con que el narrador se dirige en varias ocasiones a un “tú” que puede identificarse con una o varias figuras femeninas, pasando así abruptamente del recuento de la guerra al registro amoroso. La lectura del enfrentamiento entre civilizados y comanches como una dramatización de la disputa literaria entre realistas y posmodernistas (1991: 53). En un caso análogo, Rodrigo Fresán se refiere en “Padres de la patria” a un grupo de “gauchos minimalistas” (Fresán 1991: 14). El término parece aludir a la confrontación minimalismo-maximalismo que ocupa el debate sobre literatura norteamericana en la década de los ochenta; sin embargo, el planteamiento épico no se desarrolla a lo largo del relato -no aparecen “yanquis maximalistas” ni “gauchos maximalistas”, definición en la que Fresán acaso se incluiría a sí mismo-, sino que pende sobre su desarrollo como una suerte de confusión canonizada.

Un artículo de Mark Leyner acerca del periodismo deportivo nos ofrece una impensada filiación tradicional de la escritura breve posmoderna. En “Venus de Volleyball”, en efecto, Leyner adopta un tono autobiográfico para describir, como si respondiera a una entrevista periodística -¿*Cuáles son tus influencias?*-, su descubrimiento infantil de los epinicios de Píndaro y su decisión temprana de emular

his abrupt and seemingly arbitrary transitions from one topic to another, his ruptures of continuity, and especially his oblique and discursive openings - often the ostensible subject, the athlete whose victory is being praised, does not even appear until the middle or end of an ode (Leyner 1995: 218).

Tres rasgos de las *Odas Triunfales* que sin duda interesarán a un escritor posmoderno. Cabría añadir algunos más: la hipertrofia referencial -enumeración de dioses/*name-dropping*-, el uso de un denso y laberíntico sistema mitológico -mitología griega/iconos pop-, la identificación entre agitación textual y batalla... acaso no sea llevar demasiado lejos la analogía si sugerimos que, de la misma manera que Píndaro encarna una visión aristocratizante y nostálgica del poder de los dioses -es, por tanto, un autor *retro*, un erudito en modas pasadas-, el cronista deportivo posmoderno se ve obligado a inventar valores de trascendencia para sus sujetos épicos en un mundo que ya no los admite⁴¹.

⁴¹ Pienso en representaciones de manual del *kitsch* posmoderno, como por ejemplo las fotografías *artísticas* de ídolos del baloncesto realizadas por Jeff Koons para la revista *Sports Illustrated*. Obras recientes como la película de Spike Lee *He Got Game* han retomado y homenajeado el estilo *kitsch* de Koons, comprobable en la caracterización de Moses Malone como Moisés, entre otras. La visión de los deportistas como figuras épicas expresada así es el antónimo de la que propone Richard Ford en su novela *The Sportswriter*, cuyo protagonista reaparece en la más emblemática de sus obras, *Independence Day*. La diferencia puede contribuir a ilustrar la oposición realismo/posmodernismo. El cronista de Ford se presenta a sí mismo empeñado en enseñarse a ser fiel y vivir en relación con un sistema de normas, a “desear como es debido”. De esta voluntad son un reflejo sus crónicas deportivas, en las que predomina la voluntad de humanizar y *decir la verdad moral* acerca de sus protagonistas. Por oposición, el cronismo deportivo posmoderno tiende al barroquismo, a la idealización, a la creación de mitos del día.

En el mismo ámbito, Ken Kalfus organiza su relato “The Joy and Melancholy Baseball Trivia Quiz” como una serie de tres preguntas de *Trivial Pursuit* acerca de la liga de béisbol. Las categorías deportivas de "mejor bateador de la Historia" y "peor bateador" sugieren una retórica a la vez que un talento o carencia de él. Es muy significativa, en este sentido, la descripción del bateador Red Beaumont, quien entra en una racha negativa y empieza a fallar una tras otra todas las bolas, repitiendo *ad infinitum* todos los gestos fallidos posibles. En su proceso de desentendimiento del juego, Beaumont se sorprende mirando a un pájaro que pasa:

Beaumont followed it [a bird] with his eyes, and when they returned to the plate he could not understand the odd configuration of men before him any more than the bird could. He saw himself as the bird had seen him, a solitary figure on a little hill, no longer part of the elaborate structure of rules, statistics, schedules, and histories that defined the strike zone and the need to pass a ball through it (1998: 37).

La metáfora deportiva de Baumbach describía una competición carente de reglas; la de Fresán, un agón tergiversado, como si el nombre otorgado a la batalla en el título fuera parte de la agitación confusa causada por ella; la de kalfus describe no tanto una derrota total como una utopía de desasimilamiento de las reglas -hasta alcanzar el punto de vista de un pájaro- por medio de una sistemática incompetencia. Estas tres metáforas apunta a un planteamiento que define el momento posmoderno en el relato: la presuposición de un modelo total *de reglas y deberes* agregados cuya distorsión continuada permite forjarse o forjar la obra⁴².

En este contexto, la idea de *la brevedad* como rasgo característico de la forma relato adquiere una nueva dimensión. La expectativa fundada sobre el relato no se proyecta ya sobre el acontecimiento final sino sobre el escaso tiempo del que el lector dispone para elaborar una interpretación definida. Brevedad e indeterminación se relacionan así, configurando la situación dramática de lectura del relato como una posposición de la caracterización genérica -posposición sobre la que pende la amenaza de la *falta de tiempo*. En términos de estética de la recepción, por tanto, nos encontramos no con una retirada permanente del horizonte de expectativas sino con una serie de retiradas que se proyectan sobre un final cercano. Este extremo lo encontramos probado en uno de los relatos más conocidos de Bernhard, “Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?”, que describe la relación entre dos personajes por medio de una situación de perplejidad hermenéutica acerca de una cierta obra teatral, que, a lo largo de un monólogo alucinado, adquiere todas las características genéricas posibles. Este uso de un único referente como centro para una divagación total es uno de los rasgos principales de la escritura del relato posmoderno: Bernhard lo desarrollará en su narración larga *Alte Meister*; la obra de Manganelli ofrece quizá el ejemplo más sofisticado de esta práctica, con “Sarcofago Nuziale” como ejemplo definitivo.

Estos presupuestos están en relación directa con la formulación de una estética del anti-relato a principios de los años setenta, tanto en sus expresiones teóricas (antologías y ensayos) como en la praxis pasando por otras de carácter mixto (los artículos de escritor,

⁴² Hemos comentado, a lo largo de la Primera Parte, cómo Guy Davenport contraponía el cuervo “univerbal” de Poe al pájaro polifónico de Whitman, en una oposición entre estética clásica y estética romántica que es de seminal importancia en nuestro campo de estudio. La imagen del pájaro como representación de un ritual de liberación de las normas se encuentra también, en el marco de la misma tradición, en “The Birds” de Ronald Sukenick (1969: 155-175).

sean más o menos técnicos). Dejando la primera categoría para el apartado siguiente, nos centraremos en dos casos significativos de la segunda.

A propósito de su *Lost in the Funhouse* (1968), uno de los libros seminales del relato posmoderno, John Barth comenta así la doctrina impartida por los Creative Writing Programs norteamericanos en su juventud: “The form of the modern short story -as developed by Poe, Maupassant, and Chekhov and handed on to the Twentieth Century- I found in my apprentice years to be parsimonious, constraining, constipative” (Barth 1995: 273). Barth abunda en un lugar común de los maestros del posmodernismo: el empeño de los programas de escritura creativa por difundir un modelo único y normativo de escritura de la ficción breve. En la declaración programática de Barth, las virtudes modestas de la tradición del relato europeo

were simply not my cup of tea [...] *Compression*, it turns out, was not my strong suit. *Showing instead of telling* was not my strong suit; neither were implicativeness, singleness of effect, epiphanic peripety, psychological realism, or for that matter realism in general (1995: 96).

El disgusto para con la supuesta gran tradición del relato moderno tal como ésta es difundida y publicitada por medio de los programas lleva a Barth a establecer un vínculo con la tradición rival:

expressiveness, even extravagance, complication, non-linearity, even telling instead of showing [...] and perhaps fabulation or some other admixture of irrealism over unadulterated realism. Such a narrative metabolism may find the now-classical short story form claustrophobic: Rabelais and Laurence Sterne oughtn't to have to walk in Maupassant's moccasins, or Scherezade in Chekhov's, and vice versa (1995: 98).

Barth desarrolla este tema en varios de sus artículos acerca de las relaciones entre narrativa larga y breve. Es revelador que en caracterización de las *virtudes cardinales* requeridas un autor con tanta capacidad para la teoría como es Barth nombre siempre un triple eje de cualidades nonnecesariamente compatibles.

Poe's codification informs such later nineteenth century masters of terseness, selectivity, and implicitness (as opposed to leisurely once-upon-a-timeliness, luxuriant abundance, explicit and extended analysis) as Maupassant and Chekhov (1995: 66-67):

Se refiere Barth a Poe "who articulated the 'single effect' economy of the modern short story as opposed to its more *diffuse* antecedents" (1995: 75, subrayado mío). Sin embargo, se diría que en este contexto Poe sigue siendo, de alguna forma, difuso. Una agregación normativa que de veras combinara a Poe -no el Poe de “Eureka” o los relatos góticos, sino el teórico- con Maupassant -la voz horrorizada de “L'Horla”, las descripciones crueles y la estética de la evidencia monstruosa-, todo combinado a su vez con Chejov -una estética de la sugerencia- posiblemente daría un resultado bien distinto de lo que May o Loahfer entienden por relato moderno. Asimismo, al explicar cómo encuentra su propia vía, se refiere a "the happy marriage of form and content in Borges's *ficciones* [...] that suggested how I might try something similar, in my way and with my materials" (1995: 97). La idea borgiana de la literatura como aventura textual en el marco de una variedad infinita de estilos (Kearney 1992: 111) parece, en este contexto, indisociable de las posibilidades expansivas de la narración breve.

compression, implicativeness, rendition as against mere assertion, precise observation, subtlety of effect -are undeniable literary values (though not the only ones); undeniable especially for apprentices, most of whom will not in fact turn out to be working fiction-writers (Barth 1995: 97).

Descripciones similares las encontramos en la poética de Donald Barthelme. Así, en su artículo-manifiesto “Not-Knowing” Barthelme se defiende de las acusaciones de dificultad contra la escritura experimental con una declaración acerca de las supuestas virtudes de la simplicidad:

However much the writer might long to be, in his work, simple, honest, and straightforward, these virtues are no longer available to him. He discovers that in being simple, honest and straightforward, nothing much happens: he speaks the unspeakable, whereas what we are looking for is the as-yet unspeakable, the as-yet unspoken (Herzinger 1992: 15).

El tono de la declaración de Barthelme parece tener menos de revuelta rupturista que de nostalgia bien asumida. La relación del escritor con las “virtudes que ya no puede lograr”, las virtudes modernas, es melancólica. El relato-collage “At the Tolstoy Museum” ofrece una imagen sólida de esta impresión. “At the Tolstoy Museum we sat and wept. Paper streamers came out of our eyes” (1975: 43) es la frase inaugural. Ante la antigüedad y la grandeza de las piezas de museo contempladas como vestigios, el artista posmoderno llora textos, recorre las salas comiendo sándwiches y leyendo -el museo, por tanto, como espacio vital. Contempla una chaqueta de Tolstoy que tiene tres veces su propia altura (1975: 43). En la lectura de uno de sus relatos, la sencillez se convierte en una virtud depresiva:

The story is written in a very simple style. It is said to originate in a folk tale. There is a version of it in St. Augustine. I was incredibly depressed by reading this story. Its beauty. Distance (1975: 47).

La estética que se funda en la tristeza se expone no tanto en una estrategia paródica agresiva -tal sería el caso de Barth, con su visión crítica de las *virtudes modernas*- como en una rememoración de las imágenes irrecuperables, que aprecen así domesticadas, desactivadas, bajo una luz fría⁴³. En el caso de Barthelme, la idea de la tradición como pastiche normativo acaso pueda arrojar alguna luz sobre uno de los problemas recurrentes en la crítica de su obra: la dificultad de entresacar, de entre la gran variedad de estilos y técnicas puestos en práctica por el autor, un *canon barthelmeano*. En la crítica barthelmeana, en efecto, adquiere carácter central lo que podría llamarse *el problema metonímico*: qué texto o textos deben presentarse como representativos del conjunto de una obra que, como el Polo Norte, parece situarse en un punto imaginario y no geográfico. La pervivencia del legado de Barthelme en tres antologías distintas entre sí señala la dimensión del problema. Es en este sentido que podría leerse la ya clásica declaración de

⁴³ Una definición de la estética de Barthelme como melancolía es la que ensaya Thomas Pynchon en su Introducción a *The Teachings of Don B*. Pynchon subraya la multiplicidad de posibilidades creativas y la apretura de carácter que se dan en la melancolía, a la vez que identifica la de Barthelme -que acababa de morir cuando esta antología fue publicada- con una necesidad “urbanita” de mantenerse al margen de las sorpresas y los peligros: “Humor in this conditions leans toward the anti-transcendent [...], it finds high amusement in failure and loss, and it celebrates survival one day, one disaster, to the next” (Pynchon 1992: xviii).

Barthelme acerca de una literatura orientada hacia lo *indecible* ("unspeakable"), declaración que a mediados de los setenta pasa a convertirse en santo y seña de la generación posmodernista. Lo inexpresable es el conjunto de temas y motivos que las normas de una tradición han impedido hasta el momento sacar a la luz, pero también el problema de articular una dialéctica de confrontación con una tradición que se presenta a su vez como un inefable constructo de normas dispares.

A la existencia de una *normativa pastiche*, en definitiva, el momento vanguardista de los años setenta opone una no menos problemática anti-normativa articulada en distintas direcciones. En el apartado siguiente analizamos las principales modalidades de esta teoría rival.

3.3. Teorías rivales del relato

I have watched the definition of what makes a piece of writing a short story, or even fiction, pretty much collapse before my eyes and within my own mind.

(Theodore Solotaroff, *Granta* 1, pg. 5)

La noción de anti-relato y sus coetáneas o complementarias implican, en la teoría literaria norteamericana como en otras formulaciones debidas a autores con prestigio teórico -Manganelli, Calvino-, un doble movimiento. Por una parte, una protesta -figura retórica indispensable en esta tradición- que implica a la infravaloración del relato en el marco de la teoría tanto como a la idea de retraso histórico comprobable en una comparación del relato con otras formas artísticas. En segundo lugar, el desarrollo de una *terminología eufórica* que habla de una expansión proliferante de las capacidades y cualidades del relato. Como intentaremos exponer en las páginas que siguen, los modelos de relato propuestos en el marco de esta tradición son modelos anti-normativos que se caracterizan por la apertura total dentro de una sistemática refutación de la *ley del relato* tradicional. En su peculiar diversidad de propuestas y modalidades, la teoría del anti-relato ofrecerá además, a partir de mediados de los ochenta, un marco idóneo para enfrentarse al problema de la apertura narrativa y la provisionalidad de la forma planteado por la aparición y desarrollo del hipertexto -fenómeno éste muy vinculado a las instituciones académicas y programas de escritura creativa en que se fragua la discusión sobre el anti-relato.

La crítica norteamericana afín al posmodernismo ha venido destacando, por lo menos desde mediados de los años sesenta, la dificultad de hablar de una *estética vanguardista* aplicada al relato. La discusión al respecto no se limita al caso concreto de esta literatura; em efecto, si bien encontramos casos de *obra breve* reconocida en distintas vanguardias europeas, se hace más difícil caracterizar el despliegue histórico de la forma. Si es legítimo hablar de una tradición de la novela entendida como conjunto de obras escritas por autores que hablan en los términos planteados por esa tradición, cualesquiera que esos sean y tan problemáticos como puedan ser, resulta mucho más difícil articular la idea de una tradición del relato formada por autores que sean en primer lugar lectores de relatos. La figura del *autor de relatos* que no se prodiga en otras formas es infrecuente en el mercado editorial; las discusiones acerca del *por qué un autor de relatos no escribe novela* son, en este sentido, significativas de la resistencia crítica a la aceptación de un tipo de escritor que pide un discurso sobre la tradición renovado o reacentuado.

Como primera muestra de la tendencia victimista es importante mencionar el artículo de Richard Kostelanetz "Short Story Anthologies and a History", publicado en 1965. Planteado como crítica a la antología *The Best American Short Stories 1964* de Foley y

Burnett, denuncia los reductivos criterios de selección empleados por los editores de esta serie de compilaciones. Kostelanetz caracteriza el modelo de relato *oficial* en términos de prosa -"as plain and efficient as a reporter's"-, modelos estructurales -"little taste for ironic techniques, elliptical narratives, or complicated structures"-, ambientación -"The settings are generally contemporary and familiar; the characters tend to be mildly educated, fairly agreeable, inclined to predictable responses" y exclusiones temáticas -"These *Best stories* have no homosexuals, no scenes of violence, no seducers, no drugs, no mad people or nihilists" (Kostelanetz 1987: 72). Estos rasgos son caracterizados no como el resultado de una elección particular sino en tanto que síntomas de una tendencia general en la crítica del relato a elaborar distinciones a partir de "presuppositions about the nature of modern short fiction" (1978: 74), que Kostelanetz identifica con la obra crítica de William Peden. Para Kostelanetz el problema no es tanto de configuración histórica de un género como de ninguneamiento de una cierta tradición: las formas opuestas del relato han existido siempre, si bien han sido silenciadas por la tendencia principal de la crítica, que tiende a reservar a la narración breve el estatus de literatura *bien faite* centrada en una sensibilidad de clase media. Una segunda inflexión en el tema se encuentra en el artículo de 1967 "Notes on the American Short Story Today", donde Kostelanetz contrasta el modelo de relato realista apto para ser publicado en las antologías *Best* con una serie de nuevas tendencias cuyos rasgos principales serían "the rejection of literary realism" y la representación de "the absurdity of society and the madness of the self" (Kostelanetz 1987: 82). Para Kostelanetz el conservadurismo en la práctica y crítica de la forma es inseparable del solapamiento de ámbitos temáticos.

Las palabras de Kostelanetz son representativas de una discusión *in extenso* que enfrenta a la concepción del relato como pieza de ficción realista con distintas alternativas al realismo. La mejor muestra de la pervivencia histórica de esta discusión podemos verla en la "antología de antologías" *The Best American Short Stories of the Century* de Updike y Kenison, un libro con vocación canónica coeditado por el que sin duda es el más señalado representante del relato realista en Estados Unidos. En su caracterización de los años setenta en el Prólogo, John Updike ofrece una imagen distorsionada de las tendencias innovadoras, optando para la selección por no de los relatos más convencionales de Barthelme -"A City of Churches"- y excluyendo de la elección a los más señalados representantes de la línea experimental⁴⁴. Updike apela al tópico de *la asombrosa variedad* para renunciar a una clasificación crítica de los relatos antologados, a los que llama representativos de "a wide range of viewpoints" (Updike&Kenison 1999: xiii). La asombrosa variedad es ilustrada por medio de varios fragmentos de poéticas personales del

⁴⁴ Por razones obvias debemos renunciar, en un trabajo de estas características, a intentar un comentario general de *The Best American Short Stories of the Century*, que de por sí podría ocupar otro trabajo de investigación. Sí hemos creído oportuno sacar a la luz algunas continuidades entre la crítica de Kostelanetz a la mencionada línea de antologías y la obra de Updike y Kenison. En primer lugar, y en lo tocante a nuestro tema de investigación, resulta muy discutible la selección de autores allí presentada como resultado de un "scanning the sixties' stories for signs of revolution" (1999: xx). Un relato de Joyce Carol Oates dedicado a Boy Dylan y el "rescate" de la única historia publicada por Mary Ladd Gavell ofrecen una visión poco más que turística de lo que ese periodo representa para el relato norteamericano, máxime si se considera que en su lugar podían haber estado Mark Costello -cuyo relato "Murphy's Xmas" fue incluido en la compilación *Best* de 1969- o Robert Coover, cuya exclusión es una de las más difíciles de sostener de la antología. Por lo que respecta a la década de los setenta, una relectura históricamente discutible lleva a los autores a antologar a Alice Adams y Rosellen Brown bajo el epígrafe "this is feminism in literary action" (1999: xxi), en detrimento de Walter Abish o Guy Davenport -por limitarnos a autores que tuvieron notoriedad entre la crítica no especializada en experimentalismo y que fueron incluidos en las antologías *Best*. Finalmente, en el comentario acerca de Barthelme, los autores emplean una definición nebulosa de minimalismo para incluirle en esta supuesta tendencia junto con Carver y Ann Beattie. En conjunto, la presencia de las formas experimentales (reducida a dos textos *light* de Barthelme y Sontag) es meramente decorativa.

cuento, cuya nómina habla a las claras de la tendencia que quiere representar la antología: Carver, Gardner, Gail Godwin, Anne Tyler, Louise Erdrich y Tobias Wolff, casi todos ellos nombres vinculados al realismo sucio de los años ochenta.

Si Kostelantez trabaja en el campo más *off-off* de la literatura experimental, proponiendo con frecuencia ejemplos y formas que quedan fuera de los circuitos no sólo comerciales sino también académicos, la mayor parte de sus coetáneos entienden que el problema de la resituación del relato sólo se puede afrontar escogiendo como ejemplos representativos casos de literatura tradicionalizable -dentro de las limitaciones de recepción que implica el género experimental. Es el caso de Philip Stevick, quien en 1971 edita la que será la más influyente de las recopilaciones del área: *Anti-Story: An Anthology of Experimental Fiction*. En su ya clásica Introducción, Stevick amplía la idea de Kostelantez según la cual la crítica del relato se ha ocupado hasta la fecha de dictaminar un modelo único, al que él añade los siguientes rasgos: simplicidad simbólica -"so many patterned and rather obvious symbols"-, uniformización -"It is surprising how few distinct voices one finds"- e infantilización -"It is surprising and ultimately annoying to see how many of the stories concern children, or adults with child minds" (Stevick 1971: xi). La Historia del Relato se presenta, en el conjunto de las artes literarias del Siglo XX, como una suerte de vía perdida cuyo desarrollo "does not parallel the waves of innovation and consolidation that take place in any other art. The accomplishment of the genre in the first half of the century was done within what now looks like quite a narrow range of formal possibilities" (Stevick 1971: xii-xiii). Stevick contrapone el desarrollo histórico de la novela con el del relato; a lo largo de un breve repaso a la historia de las vanguardias constata un *corte histórico* en la adaptación de los recursos estilísticos principales:

No one doubts the place of fiction of novel length in this tradition of experiment [...] The place of short fiction, however, is quite different. In the early years of the century, short fiction challenges the received notions of time and space, continuity and coherence, artistic illusion and psychological process just as powerfully and successfully as longer fiction does [...] But then a kind of fatigue overtakes the form, changing short fiction into perhaps *the most conservative art of mid-century*, during the nineteen-fifties probably the single mode of artistic expression most self-imitative (1971: xi-xii, subrayado mío).

El problema del relato como forma aislada ocupa también parte del prólogo de la otra antología principal editada en ese momento, *Innovative Fiction. Stories for the Seventies* de Jerome Klinkowitz (1972) Klinkowitz caracteriza el *problema del relato* como una desatención a los principios epistemológicos que han inspirado las vanguardias (1972: 173), haciendo hincapié en las nuevas concepciones del tiempo (teoría de la relatividad) y de la psicología (esquizoanálisis). Tras repasar las tendencias principales de la literatura en la época -que personaliza en Robbe-Grillet en Francia y Vonnegut en EEUU-, Klinkowitz sugiere que "The short story, however, has until recently ignored the problem" (1972: xix). La tratadística de Klinkowitz representa, en este sentido, el extremo del argumento eufórico: más que devolver al relato lo que es del relato, utiliza la curiosidad de la forma para poner en escena una teoría no especialmente sofisticada acerca de la intercambiabilidad entre realidad y ficción (1972: xxv). La selección de autores debe entenderse en el marco del proyecto crítico de Klinkowitz de definir la literatura norteamericana "post-contemporánea" como una tradición que en su lectura proviene de Vonnegut y Brautigan, dos autores cuya producción de relatos es escasa y no está muy

vinculada vinculada al experimentalismo⁴⁵, pero a los que se presenta como cabezas visibles de la antología. El valor principal de la visión del relato de Klinkowtiz es la elección sistemática de formas heterodoxas (incluyendo a varios autores de Fiction Collective, como Sukenick y Steve Katz) sin detenerse a considerar del prestigio de sus autores.

El argumento victimista tiene en la misma época su complementario en diversos intentos de teorizar nuevas formas. Kostelanetz había publicado ya en 1967 *Twelve from the Sixties*, antología regida por criterios bastante más viscerales que las antes mencionadas pero que llega a conclusiones parecidas en su discurso general sobre la forma. Kostelanetz caracteriza el nuevo paradigma en términos de diseminación textual: "the scrupulously flat work in which the standard inflexions of narrative are eschewed as the story goes on and on, all of its parts, whether paragraphs or just sentences, contributing equally to the whole" (1974: 384). Respecto al problema del corte histórico, su antología trata de resolverlo por medio de la recuperación de un *eslabón perdido* de la vanguardia norteamericana, Gertrude Stein, a la vez que llamando la atención, de forma precursora, sobre la importancia del Beckett autor de relatos. Kostelanetz destaca en la configuración de una nueva forma la influencia de la literatura del absurdo y el distanciamiento respecto a los modos del relato costumbrista: "Generally dealing with social absurdity, these works come to conclusions that seem intrinsically arbitrary" (1974: 384).

La eclosión creativa y teórica, que combina el reconocimiento de una forma tradicionalmente negligida con la euforia crítica en torno a ciertos autores -siendo Borges el caso más significativo⁴⁶- determina la transición de la idea de vanguardia postergada a una *vanguardia elevada al cubo*. "Because the short story was a conventional form for so long, readers have been doubly dismayed by such radical innovation in a genre they thought was stable" (Klinkowitz 1972: xix). La idea de nuevo relato se asocia con la de nueva sensibilidad: "The world is new, and its experiences must be known by a new epistemology. Story writers experiment with new systems" (1972: XXIII-XXIV). La teoría proliferante del relato es inseparable de un cierto asombro crítico ante "a bewildering range of experimentation with the forms of the short story which would have stunned early twentieth-century masters of the genre" (Bellamy 1975: 4).

Significativo de este momento de eclosión creativa es la identificación eufórica entre manifiesto y teoría, autor y teórico. En su introducción al primer volumen de *Statements*, Sukenick identifica las renovaciones en la forma del relato con la creación de un nuevo concepto de texto *oposicional*.

It is precisely this freedom, this destandardization, this educated individualism that is so different about such fiction. While it often ignores old forms, dispenses with plot, characterization, and verisimilitude, blurs the distinctions between prose and poetry, between fiction and autobiography or history, makes use of collage, employs new means of narrative order and even redefines the

⁴⁵ A propósito de la obra breve de Richard Brautigan, ver el epígrafe titulado "Maestrías rivales: Hemingway como autor kitsch", al final del tercer capítulo del presente trabajo.

⁴⁶ Prueba de la importancia de este proceso es que sólo unos años más tarde, en su conferencia "El cuento policial", Borges elogiará esta forma por su clasicismo impenitente". ¿Qué podríamos decir como apología del género policial? Hay una que es muy evidente y cierta: nuestra literatura tiende a lo caótico. Se tiende al verso libre porque es más fácil que el verso regular; la verdad es que es muy difícil. Se tiende a suprimir personajes, los argumentos, todo es muy vago. En esta época nuestra, tan caótica, hay algo que humildemente, ha mantenido las virtudes clásicas, el cuento policial. Ya que no se entiende un cuento policial sin principio, sin medio y sin fin" (Borges 1996: 197). Si la opinión de Borges es acertada, es también inseparable del conservadurismo del género cuento.

relation of print to page, it communicates the sense of an exploration to discover new forms that better suit the individual artist (Sukenick 1975: 9-10).

Esta caracterización de la prosa, que pone el énfasis sobre la ausencia de distinciones no ya genéricas sino de naturaleza entre materiales textuales, no puede sino verse como el antecedente histórico de un término que se desarrollará a principios de los ochenta: el hipertexto. Uno de los principales divulgadores del término, Robert Coover, destacará, en un texto posterior, el carácter informalista del espíritu de la época:

One thing that did seem possible to do inside the form -and it was something that became a fascination for me- was the assault on form itself; it seemed that there were structures in the world that could be damaged [...] The stories had beginnings, middles, and ends, according to these ideologies, theologies and so on. There was a way to use storytelling to disrupt that somehow -to get in and elbow around (Coover 1990: 254).

Otra de las antologías publicadas a mediados de los setenta es el *sampler* de Joe David Bellamy *SuperFiction or The American Story Transformed*, que incluye a la plana mayor del posmodernismo tal como éste es teorizado en su primer momento (Barth, Bartheleme, Pynchon, Vonnegut, Coover) junto con autores menos antologados de la tendencia (Gilbert Sorrentino y Ursule Molinaro, ambos representantes de la renovación de la prosa poética) y una selección de *tradicionales* que le otorgan cierto anclaje histórico al proyecto (muy significativa es la inclusión como último autor de Updike, a tenor de un pequeño bestiario que en el marco de su obra sólo tiene un rango anecdótico). Definida en perspectiva como "a definitive anthology that would describe and clarify, once and for all, the modes of experimentation that were still bouncing around the literary landscape" (Bellamy 1995: 3), *SuperFiction* presenta escasas innovaciones -dejando de lado el uso del efímero término crítico que le da título-, y puede considerarse una muestra epigonal y con tendencia *mainstream* de los proyectos anteriores.

En su discurso introductorio Bellamy se limita a adaptar las categorías de novela de Leslie Fiedler sin desarrollar un discurso acerca del relato como tal, proponiendo un conjunto de términos que caracterizan "the dominant inward-turning modes of the present: fantasy/fabulation/irrealism, neo-gothic, myth/parable, metafiction and parody/put-on" (Bellamy 1975: 7). De entre estas categorías hay por lo menos dos que siguen siendo útiles para caracterizar nuevas tendencias del relato en los últimos veinte años: la de neogótico -que en 1989 reparcería a una importante antología de Patrick McGrath, *The New Gothic*- y las formas de parodia y pastiche -aunque la ejemplificación que Bellamy propone es más bien conservadora, pues pone ejemplos de parodias con una delimitación genérica muy clara, y no incluye en esta categoría las parodias de segundo grado de Bartheleme, que constituyen la que con toda probabilidad sea la línea más fructífera. En buena medida el prólogo de Bellamy sigue la línea de Klinokowitz al adoptar un tono impreciso para describir la 'nueva sensibilidad' asociada al relato, combinando rasgos tan dispares como "a willful mass revolt against the Jamesian prescription of author self-effacement" y "a call for the "truth of the page" and set out to write deliberately anti-illusionist fiction" (1975: 14).

La formulación más completa de una teoría a la contra llega con la obra de Philip Stevick. Formulada primero en el prólogo a *Anti-Story* y desarrollada en una doble línea que combina el análisis comparatista entre novela y relato y la tradición del relato como tal (Stevick 1970, 1981), la teoría del anti-relato constituye un intento de definir nuevas tendencias en la forma sin limitarse a la literatura norteamericana -aunque reduciendo la nómina de autores extranjeros a los traducidos al inglés. Así, a la nómina tradicional de

posmodernistas (Barth, Barthelme, Coover y Gass, a los que se añaden Mailer y Curtis Zahn) se añaden representantes de la emergente literatura hispanoamericana (Borges y Cortázar, además de Anderson Imbert), así como miembros de una tendencia habitualmente poco considerada en este marco teórico: el *nouveau roman* (Sarraute, Butor, Robbe-Grillet). La puesta en común de todos estos ejemplos (a los que hay que añadir eslabones perdidos de movimientos precedentes, así Ionesco o Montale) la realiza Stevick proponiendo un conjunto de ocho contra-categorías, cada una de las cuales es ilustrada con ejemplos, entre dos y cuatro. Articula así ocho pares de opuestos (Stevick 1971: ix-xxiii):

- Metarreferencialidad versus mimesis (Barth)
- Fantasía vs. realidad (Borges)
- Voz narrativa vs. acontecimiento (Gass)
- Dipersión temática contra tema centralizador o *aboutness* (Cortázar)
- Experiencia extrema vs. experiencia de clase media (Coover)
- Fenomenalismo vs. análisis (Sarraute)
- Absurdo vs. significado (Barthelme)
- Minimalismo vs. maximalismo (Anderson Imbert)

Algunos de estos rasgos afectan a lo que podría definirse como relato moderno -el acontecimiento, la experiencia de clase media-; otros, al relato psicológico derivado de Maupassant -el análisis explícito-; otros, a una cualidad compartida por cualquier modalidad histórica de narración breve -la extensión. La propuesta de Stevick puede leerse en el mismo sentido que la dispar estética que presentaba Baumbach en cuanto a su reducción instrumental de la noción *tradicional* del relato a una *estética casera* o *portera* cuyos rasgos principales serían: austeridad (nada de excesos metafóricos), discreción (no hacer ruido), secretismo (no dar que hablar), voz única (no se admiten perros ni niños), exactitud (pagar a fin de mes), adecuación (no tirar tabiques), iceberg (discreto, pero al menos cotillear). Si la *estética portera* existe o existió como tal en los Programas de Escritura Creativa es cuestión aparte: ante todo, existe como presupuesto complejo en la estética de varios de los autores que contribuirán a una redefinición del lenguaje del relato. En el caso de la teoría de Stevick, son especialmente útiles las categorías de *voz narrativa*, *pérdida de la aboutness* y *minimalismo*, mientras que quedan algo más desfasadas las de metarreferencialidad y fenomenalismo.

En este sentido, uno de los primeros intentos de adaptación de la teoría de Stevick tiene lugar en la obra de Gerlach, y en particular en su estudio sobre la naturaleza del final en textos descritos como anti-relatos. En su lectura de diversos textos posmodernistas, Gerlach describe una serie de ausencias de cerrazón o conclusión: los finales del anti-relato son inclusivos, se presentan como un catálogo de finales (“The Babysitter”), o bien parodian la naturaleza del final como conclusión (“The Balloon”) o dan lugar a una cerrazón ‘by association’ independiente de la trama argumental (“In the Heart of the Heart of the Country”). Gerlach identifica el modo de la anti-story con una metáfora que tiene considerable fortuna en la crítica del posmodernismo: la literatura de Trafalmore (Gerlach 1985: 144-159). Se trata del célebre pasaje de *Slaughterhouse Five* en que se describe la práctica de la escritura y la lectura en el planeta al que el protagonista es confinado después de la Segunda Guerra Mundial. Este fragmento, que ya había inspirado varias lecturas como descripción general de la vertiente experimental en literatura (Klinkowitz 1975: 62), es uno de los más citados en el ámbito crítico que nos ocupa:

each clump of symbols is a brief, urgent message -describing a situation, a scene. We Trafalmadorians read them all at one, not one after the other. There

isn't any particular relationship between all the messages, except that the author has chosen them carefully, so that, when seen all at once, they produce an image of life that is beautiful and surprising and deep. There is no beginning, no middle, no end, no moral, no causes, no effects. What we love in our books are the depths of many marvelous moments seen all at one time (Vonnegut 1972: 76).

La metáfora de la literatura trafalmadoriana resulta útil para el relato en la medida en que pone de relieve varios rasgos esenciales: la provisionalidad, la forma monstruosa (sin principio ni fin), la simultaneidad de las percepciones. Distingue Gerlach entre dos tipos de relatos *trafalmadorianos*: los que empiezan de manera tradicional y van alterando progresivamente el curso de la narración con la introducción de elementos “extraterrestres” y los que manifiestan desde el principio su filiación por medio de planteamientos no narrativos; la primera modalidad, señala, es más frecuente que la segunda. De entre los ejemplos que hemos comentado, el relato de Baumbach pertenecería, sin duda, a la segunda.

Para una primera concreción de esta metáfora nos valdremos de un material literario de alto valor documental en nuestro campo. Se trata de un texto de Rodrigo Fresán, autor cuya concepción oposicional del relato había quedado ya apuntada en su texto “El aprendiz de brujo”, donde el relato de una formación como escritor es ya presentada bajo el signo del no ser: “Esto no es un cuento ni pretende serlo” (Fresán 1991: 32). Después de la redacción del libro al que pertenece ese texto, Fresán viaja a Estados Unidos para incorporarse al Programa de Escritura Creativa *Unspekable Practices III* de University of Iowa. En el marco de ese programa tiene un encuentro con “uno de mis escritores favoritos” (Fresán 1998: 318), que relata en el texto “Apuntes para una teoría del escritor”. En la narración de su primer paseo con Vonnegut pone en su boca la cita antes mencionada, en traducción propia al español⁴⁷. La transmisión del pensamiento de Trafalmadore tiene para el Fresán del relato un efecto salvífico. Encallado en una crisis creativa, el escritor escucha de boca de su maestro una definición que se asemeja a una *poética de la crisis*. Lejos de desanimarle, esta situación terapéutica le permite enfrentarse con una expresión de su propio desorden y reapropiarlo en un sentido positivo.

El encuentro con Vonnegut habrá de inspirar a Fresán una breve teoría de la escritura cuyos rasgos esenciales coinciden con gran parte de lo que hemos venido mostrando. El escritor, en esta poética, es un *profesional del error* que se expresa por medio de repeticiones con variación de la misma historia (1998: 320). Fresán se refiere a la escritura en términos de energética (Gibson 1996): la ficción es la fuerza que salva la distancia entre una historia y una vida.

¿En qué sentido es trafalmadoriana la escritura del autor argentino? Lo trafalmadoriano es una cualidad no ya de la escritura sino del libro: el volumen al que pertenece el texto mencionado, *La velocidad de las cosas*, arranca ya con una dilusión de los límites entre inicio y fin:

Así, el fin de los tiempos y el fin de la Historia; y, de vivir adentro de un volumen de cuentos, de ser uno de sus personajes, nada me molestaría menos que ubicar este embrión de relato -una breve introducción en realidad, apenas la

⁴⁷ La traducción propia de Fresán -que arranca de un poco más atrás en el libro de Vonnegut que la presentada aquí- es literal. Parece oportuno un comentario: el escritor argentino traduce la expresión “when seen all at once” por “al ser vistos simultáneamente” (1998: 319), lo que introduce un matiz algo distinto al de una traducción literal, que podría ser “vistos de una sola vez”.

incierta luz de una teoría, la sombra de un cuento- en las primeras páginas. La paradoja del fin del mundo en el principio de un libro (Fresán 1998: 15-16).

El relato en el que pertenece este inicio-final, “Apuntes para una teoría del lector”, contiene fragmentos de los ocho textos que le seguirán en el volumen, de formas que es a la vez prólogo y resumen, introducción y metonimia. Es este carácter metonímico el que caracteriza la estructura del libro, en la que se ofrecen distintas definiciones del término *velocidad de las cosas* -distintas *historias* teóricas, por tanto- a la vez que cada uno de los relatos establece una densa red de relaciones argumentales e hipertextuales con los que le siguen. A diferencia de una novela de Pynchon, que puede ser definida metafóricamente como trafalmadoriana pero admite descripciones en términos de principio y final, causa y efecto, los relatos de Fresán emplean estrategias de repetición, insistencia y corrección permanente que permiten crear un estado de recepción tan intenso como intermitente, la percepción del gozoso fin de los tiempos y de la historia que Vonnegut sugiere en *Slaughterhouse Five*.

Fuera de la traducción norteamericana existe otro modelo importante de definición de una agregación antinormativa vinculada a la teoría del relato. Se trata de la obra crítica de Giorgio Manganelli. En su artículo “Corano” Manganelli opta también por una obra y una cultura exóticas para definir su idea del texto sin límites:

ogni frammento è compensabile, ma non si vede il disegno fitto che collega frammento a frammento, in un legame discontinuo, sussultorio, filiforme e infrangibile; il primo ostacolo è la struttura, ma la struttura è anche la prima scoperta. Ai nostri occhi, il Corano non ha né inizio né fine; né ha svolgimento, sebbene molti temi sorgano e si svolgano e si allaccino l'uno all'altro; mescola tutti i generi, è predicazione, invocazione, profezia, memoria e racconto: costantemente trapassa da un modo all'altro, sempre fulmineo, ellittico, come inseguito, o in fuga; le immagini si muovono come in una furiosa e ostinata caccia, che al termine lascia sul terreno un misterioso e coerente disegno, orme di pelame e sangue e odore. I capitoli, le "sure", si susseguono all'incirca dalle più lunghe alle più brevi, in una classificazione che le pone come rigorosamente contemporanee; infatti, non solo sono di diverse epoche, ma sono non di rado nate dalla giustapposizione di frammenti di diversa età; e accoglie contraddizioni, e la dichiara tali, e anche prescrive ed abroga (Manganelli 1991: 106-7).

Manganelli resume su estilística en dos pares de términos, que pueden entenderse como equivalentes. Lo que en este artículo se define como "eráldica e afforestata" (1991: 106) y en su extraordinario texto teórico-artístico “Lo Spirito Della Descrizione” llama "epigrammatica e fluviale" (1996: 107) es un estilo omnicompreensivo que participa de los emboscamientos teóricos de la retórica barroca tanto como de la selvática vivacidad del estilo automatista de vanguardia. Puede ser leído como un antónimo del paradigma estilístico hemingwayano, levemente simbólico y moderadamente ligero.

El que esta teoría está muy relacionada con una idea de la forma breve puede comprobarse en varios de sus artículos. El más antiguo de ellos, “Ronald Firbank”, desarrolla la metáfora espacial del relato como acontecimiento que sucede en un *lugar intersticial*. En esta lectura los relatos de Firbank son caracterizados como portadores de una *estructura tangencial*:

Firbank sceglie la materia del racconto solo per sapere esattamente di che cosa “non parlerà”; che cosa negherà e rifiuterà. Lo spazio narrativo sta tutto in quella intercapedine tra la materia e il suo rifiuto; e non ci stupiremo di trovare in Firbank, più che l’assenza della storia, una sua presenza negativa; e, a lo stesso modo, una presenza negativa del personaggio (1985: 14).

¿Qué entenderemos por una *presencia negativa* del personaje? Ante todo, una expectativa de caracterización completa, novelesca, que es traicionada por el desarrollo. Es esta una intuición que otros autores han compartido, significativamente. Barth ha descrito en un artículo el momento de este descubrimiento: a lo largo de una serie de conferencias celebradas en la Johns Hopkins, su invitado Jorge Luis Borges es interrogado por un miembro del público acerca de la responsabilidad primera del escritor, a lo que responde - en el recuento de Barth-: “The creation of character”. Razona Barth que los relatos del escritor argentino no suelen presentar personajes en el sentido tradicional del término: sólo Funes podría optar a este título, y de hecho le sería más apropiado, apunta, el de “pathological characteristic” (1994: 174).

El tema de la negatividad lo amplía Manganelli en un artículo posterior, “Che cosa non è un racconto”, que arranca con la declaración de principios según la cual “un 'contributo' alle discussioni sul concetto di racconto; ma l'è visto, lo vogliamo in negativo” (1992: 31). En este contexto, desarrolla una suerte de concepción positiva del no-ser del relato que resulta inseparable de una concepción de la novela como forma fijada, delimitada, cuando no *claudicada*. La serie de oposiciones que Manganelli articula para distinguir relato de novela merecen ser citadas *in extenso*:

Si potrebbe dire que il romanzo tende al monomorfismo, metre il racconto è intrinsecamente polimorfo; e per la sua labilità non giunge mai a fare istituzione del delirio, a far dignitosa la preversione, ovvio il monstuoso, e trar dall'eresia un Credo. Tutto è provvisorio, ha dell'epitaffio la natura conclusiva, ma senza antefatti; della toponomastica la natura programmatica ma disimpegnata; delle ricette dell'Artusi la disponibilità a far di checchessia un protagonista [...] Tonde e inafferrabili gocce di mercurio, i racconti eludono e deludono; sono un sospiro, un gioco di parole, un maldestro accordo di stridula ghironda, una interpunzione esente propriamente da parole precedenti e susseguenti (1994: 34-35).

A la fe de la novela, la teoría manganelliana opone una teología negativa en que los relatos representan la contrafigura del modo presentable de escribir. Su noción de ateísmo literario es inseparable de la pequeñez- “supratutto non sono monoteisti; professano un minusculo ateismo” (1992: 35). En este marco, la idea de la brevedad cobra un nuevo sentido. Siendo una forma que bebe de todos los sistemas simbólicos, el relato relativiza todas sus cualidades, las convierte en potencialidad pura. A diferencia de la novela, cuya extensión la obligaría a fijar o fosilizar las reglas del juego, el relato tiene la *falta de tiempo* necesaria para no formularlas del todo. La indefinición normativa tiene como corolario la eternización del proceso hermenéutico. Ya en su lectura de Firbank destacaba la importancia de la oposición adjetival “short, abysmal” para caracterizar la risa de un cardenal (1985: 17). Como dice a propósito de un lago en “Lo Spirito della Descrizione”, “La sua apparente brevità viene compensata dalla infinità delle ipotesi geometriche che inquesta forma si raccolgono” (1996: 92).

Por lo que respecta al desarrollo narrativo, Manganelli expresa una concepción que es inseparable de las estrategias improvisatorias: “Una carenza di disorientamento non manca mai nel racconto” (1992: 35). La paradoja no puede sino entenderse como un extremo de la

inversión de valores: *el negativo del negativo* que da un positivo diferente. "Volgarizzare" (divulgar, simplificar difiundir) plantea un conjunto de paradojas que son análogas a las de la escritura misma. En el artículo "La volgarizzazione" Manganelli insistirá en la importancia de la desorientación como vía de iluminación: "Como volgarizzare, scrivere è un compito impossibile, ma deve essere eseguito. Nella gloria del disorientamento, tutti i compiti sono intellerabili, illuminanti, inevitabili" (1992: 111). La literatura es esencialmente enigmática, porque en ella se celebra "la totale essenza del linguaggio" (1992: 111). Enseñar literatura plantea dificultades análogas a hacer autopsias; la disposición a entender el enigma es una con el placer de ser desorientado:

il racconto si trobberbbe non in un posto, in un punto della topografia letteraria, ma lungo una strada, è sempre in divenire, è in fuga da sé diretto a sé, ma da sé non fugge a sé non perviene. Sua è la gioia della imperfezione strutturale, e se potesse esistere -ma perché non potrebbe esistere? -una imperfezione perfecta (1994: 35).

En el artículo "I romanzi" se desarrolla la oposición inmovilismo-nomadismo refiriéndose de forma elíptica a los autores de relatos como "i nuovi, acerbi visigoti" (1992: 59). El principio del relato, pues, es que es lo bastante breve como para no tener que establecer una regla de composición, un estatus ontológico: lo bastante breve como para no saber a *qué carta quedarse* -por mencionar una metáfora que, como se expondrá en la tercera parte, tiene larga historia en la tradición italiana. De ahí una noción del fragmento no ya como *tranche de vie* o parte de un sistema superior sino más bien como pieza de combinatoria. El narrador de su relato "Racconto sbagliato" nos da una muestra:

Esiste da qualche parte -supponiamo, ai limiti di un bosco, ma non troppo vicino ad un ruscello- esiste un racconto, o piuttosto un frammento di racconto; frammento, dico, sia perché in genere i racconti hanno tendenza a romperi in frammenti, sia perché ogni racconto, per quanto globale, è un frammento (1996: 30).

La tendencia a "romperse en fragmentos" es característica de la repetibilidad o la provisionalidad del relato, por oposición al estatismo monumental de la novela. En esta equivocación estética funda el relato su valor. Su narrador -de "Racconto sbagliato"- emplea el tiempo condicional y el estilo hipotético para intentar referir las relaciones, más o menos probables, entre los fragmentos que va recopilando. Se trata de relaciones proliferantes: "Il frammento finisce a questo punto, ma che intorno, sempre nella stessa regione, si trovano frammenti, che forse ci aiuteranno a capire come va la storia; *sebbene seria possibile che ci capiti tra le mani un altro racconto*" (1996: 31, subrayado mío). Uno de los fragmentos pertenece al relato precedente en el libro, "L'effigie", que narra la historia de una apostasía; en "Racconto sbagliato" el uso del estilo hipotético permite extender el personaje del apóstata en dos más -"el ortodoxo" y "la mujer". Manganelli tematiza así la división interna de la narración, que en este caso es limitada: "'Dunque, i racconti sono due' 'No; sono tre', disse, per prima volta con qualche sollievo, l'eretico" (1996: 42).

3.4. Crítica del anti-relato

En esta sección trataremos de repasar algunas de las principales contribuciones críticas a la idea del anti-relato, tanto en textos de historia literaria como en artículos o discursos antológicos. Por lo que respecta a las antologías, una de las primeras refutaciones de la terminología de lo *anti* la encontramos en el prólogo a *Innovative Fiction*, donde Klinkowitz descarta no sólo el vocabulario de la negación sino también el de la parodia, insitiendo en que "the new story exists in its own right, and far from being simply a satiric echo of earlier forms it speaks for a new order of existence" (Klinkowitz 1972: XXIII-XXIV). Parte central de la obra de Klinkowitz es la anulación de dicotomías (experimentalismo vs. realismo, ficción vs. vida, arte abstracto vs. hiperrealismo) en favor de una suerte de dialéctica trascendental. La crítica de Klinkowitz puede cuestionarse, sin embargo, en relación con sus propios argumentos. En un artículo publicado trece años después de *Innovative Fiction* Klinkowitz repasa la composición de su antología en relación con el espíritu de la época literaria, escogiendo como texto más representativo el relato de Sukenick "Momentum", expresivo de "the decade's creative energy (1985: 173). Lo cierto es que "Momentum" no sólo se presta más a ser descrito en función de una terminología de lo *anti* que cualquiera de los textos que Stevick había escogido, sino que es difícilmente comprensible fuera de ese contexto. El relato está articulado alrededor de un conjunto de recursos informalistas que caracterizan el tipo de literatura obtenida por oposición que tiende a teorizar de manera agresiva sobre sí misma. Componen el texto dos columnas, la primera escrita como comentario al margen de la segunda -en la línea de algunos textos que escribirá Derrida con posterioridad-; la narración se describe a sí misma como resultado de una grabación -"the speed of the tape is my form" (Sukenick 1969: 9)-, renuncia a los signos de puntuación en la segunda columna -empleándolos arbitrariamente en la primera- y ofrece abundante material teórico: "Eccentricity: a trope / of freedom traumatized / by conformity" (1969: 10-11). La temática del relato, muy impresionista, puede explicarse como la coincidencia de diversos personajes en la universidad: Adamov (1969: 13) y el también autor de Fiction Collective Steve Katz, "his kids clamoring all over him like one of his stories" (1969: 17). La imagen del relato como figuración no ya burguesa sino romántica de lo infantil preside el relato interpolado "N.Y.'s compulsive marginalia" (1969: 40).

En una vena más tradicionalista que la de Klinkowitz, Anderson Imbert ha recusado también la elaboración de un "código negativo" (Anderson Imbert 1992: 18-19) del relato, cuyo resultado no sería sino la formulación de "un subgénero reaccionario" (1992: 19) destinado a anular los rasgos distintivos de una forma establecida y llevarla al suicidio estético⁴⁸. Refutar la argumentación de Anderson Imbert no parece tan difícil como aprovecharla, pues él mismo admite algunas de sus limitaciones. Como el autor nos recuerda, un microrrelato suyo había sido incluido en *Anti-Story*, lo cual le obliga dar el giro teórico de criticar la tendencia stevickiana sin criticarlo a él sino a "otros críticos" a los que no llega a nombrar, citando a continuación una teoría que no es sino la de su antólogo. Acto seguido pasa a exponer el problema engendrado por el anti-cuento por medio de una "analogía matemática" en que compara multiplicación y suma con formas de añadir cualidades a los cuentos y división y resta con formas de quitárselas. "Sé que la analogía es mala, pero me sirve para decir que todos los experimentos que sumen y multipliquen las posibilidades del cuento no se salen del género; pero que, en cambio, sustraer y dividir sí pueden negarlo y fraccionarlo hasta que lo que quede sea un anti-cuento. Como su nombre lo indica, el anti-cuento no es un cuento" (1992: 19). Si bien no llega a aclarar qué otra cosa

⁴⁸ La fortuna de la crítica de Anderson Imbert a Stevick puede reseguirse en una antología reciente (Pacheco y Barrera Linares 1997: 359-362), donde aparece descontextualizada hasta el punto de figurar, en el epígrafe previo -sin firmar- como un escrito en que "enfrenta el cuento a lo que él [Anderson Imbert] denomina el 'anti-cuento'" (1997: 349).

pueda ser, estas diferencias y suspicacias dan a entender que en su opinión una posible teoría de la narración breve debería partir estar basada en la adición, y no en la *via negativa* que propone Stevick.

El que la analogía sea mala no le impide a Anderson Imbert utilizar una muy similar en el epígrafe titulado “Ensayos-cuentos y cuentos-ensayos” de su -suponemos- ensayo “Chesterton en Borges”. Intentando describir por oposición a los dos autores, señala cómo el primero emplea "con variedad" los procedimientos clásicos -entre ellos "la multiplicidad de puntos de vista"- mientras que en el segundo se opera un proceso de constricción en que "sus esquemas podrían *reducirse* a ensayos futuros si es que no son prolongación de ensayos pasados” (1976: 47, subrayado mío). Termina el autor recordando cómo le sugirió a Borges la broma de "un par de ediciones monstruosas de sus prosas completas: una en la que los cuentos fueran ilustraciones de sus ensayos y otra en la que los ensayos aparecieran como notas al pie de los cuentos” (1976: 47). La anamorfosis que Anderson Imbert propone difícilmente podría superar la obra de Borges misma: por citar el ejemplo más patente, la larga nota a pie de página con que termina “El jardín de los senderos que se bifurcan” (Borges 1989: 45) ya presupone la confusión de jerarquías textuales, el desdoblamiento de espacios narrativos y la relativización de las distinciones entre texto literario y texto teórico. En el marco de la teoría del hipertexto Lapidot señalará que "toda nota marginal que de alguna manera quiebra la lectura lineal del texto impreso, no es sino un indicio de hipertexto” (de Toro/de Toro 1999: 350). Por otra parte, la crítica de Anderson Imbert obliga a citar, aunque sea de pasada, uno de los principios de la construcción del vocabulario posmoderno tal y como lo ha definido MacHale: el vocabulario es reversible, no implica una progresión histórica definida. Lejos de inutilizar el vocabulario del anti-relato, la idea de Anderson Imbert parece ser una involuntaria anticipación de conceptos fuertes de la estética experimental contemporánea: lo monstruoso, la lógica del hipertexto.

Hemos mencionado antes la discusión entre Kostelanetz y Peden como articuladora de la doble vía del relato norteamericano. Los comentarios de Peden acerca de la terminología *anti* y el florecimiento del experimentalismo (Peden 1975: 176-190) parecen darle la razón sólo en parte. Por una parte, Peden recusa los "overpronouncements” de los antólogos a propósito de las formas *anti* y tiende a ver el movimiento menos como un suceso en la historia literaria que como una "indication of the health of the short story" (1975: 185) Por otra, sus comentarios sobre los maestros del género son (excluyendo a Gass) no sólo respetuosos sino, en algún caso, iluminadores. Su principal aportación es el trasladar el concepto de *collage* desde la composición de los relatos de Barthelme hasta la consideración de su obra completa en términos de "a different kind of collage compounded of the Guinness Book of World Records, ancient encyclopedias, almanacs, gift books, histories of art, Sears Roebuck catalogues and last year's newspaper” (1975: 178), una visión que no puede pasarse por alto si se considera que uno de los artículos más importantes de la crítica barthelmeana desarrollará, dieciséis años más tarde, un presupuesto bastante parecido (Davenport 1991).

Si la lectura de Peden es menos dogmática de lo que Kostelantez sugiere, lo cierto es que, en última instancia, sus reservas para con las formas más radicales, su reducción de la tradición experimental a dos o tres maestros que siempre crean siempre malos discípulos y su criterio según el cual "A bit too much [...] has been made of the importance and originality of the 'new experimental fiction'" (1975: 184) parece haber sido determinante en la historización del género. Pues una faceta importante de la labor crítica de Peden es su papel como editor general de la que posiblemente sea la más relevante y difundida serie de Historias del Relato que viene publicándose desde los años setenta: la publicada por la editorial Twayne. Llama la atención un punto en común en textos de diferentes tradiciones

y que ha constituido la principal dificultad para la estandarización del término. Se trata de la siguiente paradoja: los primeros intentos de elaborar una historia de las formas experimentales en el marco de Historias del Relato resultan ser, casi siempre, réplicas muy documentadas a la idea de relato experimental, con frecuencia redactadas por un historiador cuyo rigor catalógico es sólo comparable con su reconocida desconfianza, casi siempre prejudicial, para con las posibilidades de la forma.

En el volumen dedicado al relato norteamericano (Weaver 1983), James C. Robison elabora una completa nómina de su tema, lo que no es óbice para que culmine la relación con una desoladora analogía: "As America in the 1960s and 1970s changed faster and with less unity of purpose than in the previous decades, so did the short story" (Weaver 1983, 108). Robison caracteriza la época literaria con el vocabulario del nihilismo post-Kennedy que es usual en las Historias de este tipo, reduciendo el alcance del término *experimental* a tres modalidades: metaficción, surrealismo y lo que denomina, sin mayor especificidad, "discontinuous narrative" (1983: 77). En su caracterización de cada uno de los autores, estos dos últimos términos tienden a confundirse, abundando en un discurso impreciso sobre lo "absurdist" como si todo escritor fuera *más o menos como Beckett*, y estableciendo juicios de valor en que los libros más moderados -habitualmente el segundo o tercer libro de cada autor- siempre le parecen preferibles a los más complejos. La lectura de la época experimental como un de "error comprensible", un signo de los tiempos turbulentos, sólo valiosocomo documento sociológico, alcanza su ápice en el capítulo dedicado al experimentalismo en la Historia del relato inglés (Vanatta 1985: 150-172), en la que Walter Evans sostiene que el experimento no es una práctica de escritura sino un "problema": "The problem with experiments in short fiction is that they seem almost always to fail" (1985: 152). Sigue una relación muy crítica de algunos autores en que, como era de prever, el mejor es el más clásico (John Fowles), mientras que los que forman parte de "the cutting-edge of the avant-garde" (1985: 158) -Gilles Gordon y Gabriel Josipovici- son acusados de lesa literatura.

La articulación de una crítica severa a las formas experimentales de la ficción breve no tiene su eclosión hasta mediados de los ochenta, en una operación crítica de grandes dimensiones: la instrumentalización de la figura de Raymond Carver como *pharmakós* del anti-relato. La creación del personaje de Carver como escritor como-tú-y-como-yo, rebosante de vivencias y contrapuesto a los muy retóricos profesores de la escuela posmodernista -por ejemplo Barth, que había descrito el mundo como una universidad en *Sabbaticas*- es indisoluble de la elaboración de un discurso crítico que tiende a presentarlo como la salida al *cul-de-sac* posmodernista. Es frecuente encontrar en los tratados sobre su obra una dramatización de su aparición en la escena literaria como "a formal reaction" contra "the baroque, long-winded projects of postmodernists with their labyrinthine plots, or with no plots at all" (Neset 1995: 5).

El proceso de canonización en vida de Carver adopta varias fases entre mediados de los ochenta y el primer lustro de los noventa. En primer lugar, debe consignarse el cambio de signo en la dirección de la revista *Granta*, que en los ochenta desarrolla una estética muy distinta de la que inspiró su primer número antes citado, propiciando el primer gran paso de la difusión europea de Carver y sus discípulos con la publicación de las dos antologías de *Dirty Realism* editadas por Bill Bufford. Barth caracterizará de forma crítica la nueva tendencia del relato norteamericano como "*The new flowering of the (North) American short story [...] terse, oblique, realistic or hyperrealistic, slightly-plotted, extrospective, cool-surfaced fiction*" (Barth 1995: 65). La influencia de la escuela carveriana redefine el mapa literario norteamericano, propiciando a su vez la difusión de un grupo de posmodernistas de segunda generación cuyo reconocimiento crítico no llegará hasta mediados de los noventa. Bellamy ha descrito cómo en un reunión del Iowa Writers

Club que tuvo lugar en 1986 pudo contemplarse una discusión entre Carver, que defendía la tesis según la cual "realism was the dominant mode in the short story, always had been and always would be" y T. Coraghessan Boyle, quien adujo que el modo narrativo realista es "only half the story" y abogó por el reconocimiento de otras modalidades creativas (Bellamy 1995: 121). La reescritura de la Historia del Relato es completada con la aparición de dos antologías con voluntad canónica editadas por los que acaso sean los principales discípulos del autor de *Cathedral: The Granta Book of the American Short Story* de Richard Ford (1992) y *The Picador Book of Contemporary American Stories* de Tobias Wolff (1993) -la segunda de las cuales está dedicada a Carver. El discurso de Ford es el menos reaccionario de los dos. En su descripción del *momento experimentalista* se limita a lamentar la lectura excluyente de la Historia literaria realizada por los críticos afines a esa tendencia (Ford 1993: ix), a la vez que, en referencia al concepto de anti-relato -cita la antología como "*The Anti-Story Anthology*"- pone en duda que sea *tan* diferente del relato tradicional. En cuanto al criterio de selección de su propia antología, Ford no excluye a los experimentalistas, aunque su nómina se reduce a los autores primera generación (Barthelme Gass, Coover, Michaels), todos ellos antologados por Stevick, con el añadido de otro autor de *Granta*, el antes mencionado T.C. Boyle. Menos contemporizador, Wolff redacta un prólogo *de tendencia* que otorga el rango de *los mejores relatos de su época* a aquellos "that were supposed to have been rendered obsolete by the preceding avant-garde" (Wolff 1993: xv), a la vez que pinta un devastador retrato satírico de un experimentalista al que se refiere como "Village Explainer", y que no es otro que William Gass (1993: xiii-xiv). A lo largo de este retrato Wolff despliega las usuales dicotomías partidistas entre realistas y posmodernos: la gente corriente contra los eruditos a la violeta, los asuntos *que interesan al pueblo* contra el onanismo mental de alta escuela. Asimismo, la extensa selección de autores sólo deja lugar para un nombre que no esté estrictamente relacionado con la escuela del *dirty realism*: Leonard Michaels, cuya literatura, mezcla de recursos tradicionales e innovación moderada, es, en efecto, lo más experimental que puede tolerar un lector afín a los postulados realistas.

El problema de la lectura dogmática de Carver es demasiado extenso como para tratarlo en profundidad en este contexto; sin embargo, sí hay algunos elementos de la polémica que es preciso apuntar. Lecturas menos condicionadas por componentes de política literaria han sabido ver en Carver a un autor distinto de ese redentor del realismo que sus discípulos y exégetas han pintado en muy subidos colores. Otras aportaciones han llamado la atención sobre el componente deconstructivista de los relatos de Carver (Chénetier 1994: 21-45), así como sobre su carácter metaficcional (Runyon 1992). La validez de la lectura de Chénetier la prueba cualquier investigación sobre los principios de Carver como escritor: a finales de los setenta, aún desconocido, publica en las mismas revistas independientes que son el caldo de cultivo del experimentalismo, como *New Directions* y, en una muestra de *fair play*, se le dedica un número especial *Carver-Coover* en una de las fuentes principales del experimentalismo: *The Iowa Review*. Por otra parte, resulta difícil distinguir en sus entrevistas al Carver polemista que sus críticos proponen; si bien es cierto que manifiesta algunas reservas para con la línea de edición de Fiction Collective (Pope/McElhinny 1990: 17-18), así como para con ciertos discípulos de Barthelme, a los que se refiere por circunloquio, en cambio no escatima palabras de elogio para con uno de los autores principales del colectivo, Jerry Bumpus, que se vuelven más enfáticas en su descripción de Barthelme (1990: 18). El respeto que dispensó Carver a los autores de la otra orilla literaria puede comprobarse aún en un tercer caso: el *blurb* que escribió para el volumen de Alvin Greenberg *The Discovery of America*.

La influencia de la crítica carveriana es decisiva para que a mediados de los años noventa las visiones globales del posmodernismo reactiven el argumento sintomático

contra la innovación literaria. En su reseña de la ya mencionada *Transgressions* Kevin Dettmar caracteriza la antología entera como "a bad acid flashback" (1994: 303) que lleva al lector de vuelta a dos décadas atrás, "as if 70's metafiction never happened" (1994: 303). La afirmación es sorprendente y sólo se puede entender desde una posición prejudicial, pues lo cierto es que los 32 textos incluidos abarcan -a diferencia de la antología de Wolff- una variedad de técnicas muy considerable, que abarca desde el género policiaco de Baumbach hasta la literatura epistolar de Daitch, desde la estética de la abyección de Kathy Acker hasta el poema en prosa de George Angel, pero muy pocas manejan como recurso principal técnicas metanarrativas. La estrategia crítica de Dettmar resulta, cuanto menos, discutible: no sólo no se detiene comentar ninguno de los relatos, sino que, en su diatriba contra Gass -tan agresiva como la de Wolff-, escoge dos citas que ya figuran la solapa del libro. Es inevitable, pues, leer la reseña como un gesto de política literaria en contra de un movimiento rival más que como una lectura atenta de los textos antologados.

El prejuicio antivanguardista en teoría del relato menudea también en un segundo tipo de material crítico: las reseñas especializadas de libros de relatos que con el tiempo han pasado a formar parte del canon. Mencionaremos dos casos relevantes por la importancia de los libros en cuestión y por la autoridad de los lugares que acogieron las reseñas. Una muestra evidente de crítica escéptica se encuentra en la histórica reseña de *Pricksongs & Descants* publicada por *Studies in Short Fiction* y firmada por Mark Steadman. El comentario de Steadman abunda en las consabidas acusaciones de ininteligibilidad y frialdad técnica. Menciona la declaración de Coover acerca del callejón sin salida al que ha llegado la ficción, permitiéndose una suspensión del juicio: "Whether these stories are an attempt to break out of that alley, or just a hell-raising with the ash cans and garbage and curious treasures strewn about there, is difficult to say" (Steadman 1976: 351). Se critica además la supuesta falta de *aboutness* de los relatos. Este tópico reaparece en otra reseña, en este caso firmada por una especialista en la obra de Coover, Lois Gordon (1983). En su comentario de *The Endless Short Story* de Ronald Sukenick, publicado en *The New York Times Book Review*, Gordon su muestra displicente con la estética experimental, a la que caracteriza desde una conciencia crítica intolerante en que cada comentario laudatorio es puntuado por un reproche, que en este caso se extiende a consideraciones más bien impropias de la crítica académica: "A few sequences require too much study, and some of the block passages are too long. More importantly, one or two of the shorter episodes lack a thematic or linguistic connection with the the rest of the book" (Gordon 1986: 2). Gordon titula su reseña "Unboogalooable", jugando con la ambigüedad de una palabra que puede ser leída como "unreadable".

3.5. Formulaciones rivales de la tradición

Some make art they hope will last for centuries -but this ephemeral art has no rival.

(Carole Maso, "The Devotions" en *Aureole*, pg. 150)

Si uno de los rasgos principales de la escritura posmoderna es la ironización sobre la jerarquía tradicional, en este aspecto el relato se muestra como uno de los lugares privilegiados para la discusión de esas jerarquías. La estrategia más significativa es la formulación ficcional de una cierta secuencia histórica tradicional en forma aberrante. En esta línea vuelve a ser decisiva la influencia de Borges. Un primer aspecto en que ésta se manifiesta es la elaboración y difusión del término *ficciones* entendido como término-caja, obtenido no exclusivamente por oposición -como en la teoría de Stevick- sino como ilocalizable lugar limítrofe en el que se expresa la diferencia respecto de las formas vecinas

(Monegal 1998: 15-35). Molesworth da un llamativo ejemplo de la interconectabilidad entre tradiciones del relato estableciendo un nexo entre los dos cuentistas más relevantes de la época: "Borges extended the story into the realm of the 'ficciones', impinging on and often incorporating elements of the tale, the philosophical essay, the romantic 'fragment', and other popular and familiar forms. For Barthelme, the line between the short story and other genres is, of course, a prancing, erratic, subversive line even when it's most stable" (Molesworth 1982: 12). Como Molesworth confirmará más adelante, la relación entre ambos no es de connivencia estética ni de influencia más o menos demostrable, sino que se produce en el sentido de *la cantidad de lo que aceptan o lo que no son*.

En el caso de la literatura norteamericana, la translación del término *ficciones* a *fictions*, empleado por vez primera por Coover para caracterizar su libro *Pricksongs & Descants* (1969), servirá para marcar la distinción entre relato tradicional y relato posmoderno, dando lugar, desde principios de los setenta, a la propagación de tal término como título. Por tanto, el primer paso para la consolidación de una nueva estética será la problematización del término tradicional. *Fictions* abarca todo aquello que haga exclamar a la crítica tradicional:

ceci n'est pas un conte - questo non è un racconto - this is not a short story - el anti-cuento no es un cuento

y es un término que crea sus variantes o continuaciones, que son numerosas.

Si la crítica reticente niega el carácter de relato a la tradición emergente, los autores y críticos de la tendencia empezarán a desarrollar, desde principios de los setenta, un amplio vocabulario. Refiriéndose a su compañero de generación Barthelme, John Barth señala que "his natural narrative space was the short story, if *story* is the right word for those often plotless marvels of which he published some seven volumes over 20 years" (Patterson 1992: 3). En este marco, desde principios de los setenta y en particular en el ámbito anglosajón la proliferación de términos propuestos por críticos, autores o combinaciones de los dos anteriores es incontrolable. Buena parte de ellos sólo son válidos en el marco de un juego de palabras y/o de un título; es el caso, entre otros, de los *propos* y *texticules* de Raymond Queneau, los *sombreros* de Julián Ríos, los *testos* de Borja Delclaux, las *inficcions* de Vicenç Pagès Jordà, los *narrats* de Antoine Voldine, los *novelatos* de Marcelo Cohen, los *traumtext* de Heiner Müller y tantas otras muestras de vocabulario diferencial cuya utilidad merece ser considerada. Existe, en cambio, una serie de neologismos que sí han adquirido notoriedad crítica. Sólo llamaremos la atención sobre un término que en los últimos años ha gozado de fortuna tradicional: se trata del término *frictions*, relativamente popularizado en los manifiestos y artículos de la página web alt-x redactados por Mark Amerika en su sección *Amerika-On Line*. En la introducción a la compilación de artículos *In Memoriam to Post-Modernism* propone una definición en los siguientes términos:

Some of Avant-Pop's most utilized techniques can best be summarized in the word *heteroglossia*, or A MULTIPLICITY OF NARRATIVE VOICES HOUSED IN A SINGLE "FORM". In this case, a subset thereof could be called FRICTION, i.e., various creative discourses fused, interfused and confused with various critical ones.

FRICTION= (F) (ICTION) + (C) (RI) (T) ICISM

Another subset thereof could be called FACTION, i.e., various creative discourses fused, interfused and confused with various facts-oriented writing that typically gets labeled non-fiction.

FICTION= I + F(A)CT (Amerika&Olsen 1996: 9).

Hacia el final de la introducción los autores aplican el primero de estos términos a los textos de Harold Jaffe, designando una forma de narración breve, informalista, marcada por el uso de técnicas de distorsión tanto tipográfica como de puesta en página y puntuación, y con una temática político-reivindicativa. En la introducción a la antología *Degenerative Prose*, redactada por medio de un intercambio de correo electrónico entre Amerika y Sukenick, el primero se refiere a la creación de "wild, hybridized forms of prose including fiction, faction, friction and non-diction" (Amerika 1996: 1) como el rasgo predominante de la literatura posmoderna en su momento avant-pop⁴⁹. Otra acepción del término la presentaba el guionista Juan Sasturain en el álbum *Perramus. La isla del guano*, en el prólogo del cual a Borges le es otorgado el Premio Nobel en reconocimiento por "Una reciente, imaginativa colección de siete cuentos: *Fricciones*" (Breccia/Sasturain 1993: 3). La fricción está, pues, emparentada con lo que Lyotard ha caracterizado como el *Fiscurso*, esto es, el discurso atravesado por la irrupción súbita de lo figural, del acontecimiento teórico (Lyotard 1979).

Un segundo aspecto en que la influencia de Borges se muestra decisiva es la elaboración de una lectura rival de la tradición literaria. En 1938 un manual de literatura escrito por Kabund (Alfred Hensche) inspira a Borges el artículo "Una alarmante historia de la Literatura" (Borges 1966), en que se discuten los criterios de historización considerados como material ficcional. Existen varias modalidades en que el relato concebido como tradición aparte aborda de forma cínica la casuística del maestrazgo entendido como elemento de juicio de la novela. En primer lugar, puede consignarse una línea de piezas cómicas que giran en torno a la figura de Homero. Los textos de Jorge Luis Borges ofrecen visiones problematizadoras de la tradición -"El inmortal" (Borges 1984: 7-28)-, así como fugaces visiones del don poético -"El hacedor" (Borges 1996b: 1913-16)-, mientras los de Steve Katz -"Homer"- presentan cómicos retratos de personaje. La diferencia entre "El inmortal" y "El hacedor" es representativa de dos modalidades del posmodernismo que en cierto modo son también momentos históricos: el primero representa el modelo de gran artefacto propio de la primera época del posmodernismo; el segundo es una inflexión en el modelo de escritura que Calvino caracterizaría como *ligera*.

⁴⁹ "Avant-pop, the admixture of alchemical avant-gardism and shamanistic capital formation (pop culture) is NOT your ordinary art movement" (Amerika: alt-x). Esta definición ofrece una idea general de las bases de este movimiento literario, forjado en la escena independiente norteamericana, de la que son parte relevante las universidades de Colorado y Iowa, las editoriales FCII y Dalkey Archive y las revistas *Black Ice* y *The Review of Contemporary Fiction*. Como editor de esta última, Larry McCaffery propuso a principios de los 90 una denominación para una nueva hornada de escritores que, formados con los clásicos de la narrativa posmoderna, aportaban un elemento diferencial a sus principios, bien desarrollando una escritura de apariencia no-literaria e inspiración pop (Mark Leyner), bien desarrollando versiones literarias de la acumulación informativa propia de los media (William Vollmann), bien creando a partir de las referencias del pop un museo equiparable al de la alta cultura (Suasn Daitch). Este nuevo sesgo del panorama independiente trae consigo una revalorización de algunos de los autores del sector más experimental de la generación posmoderna (principalmente Sukenick y Federman). El movimiento cobró forma, y nómina, con dos antologías editadas por McCaffery: *Avant-Pop* (1993) y *After Yesterday's Crash* (1995), así como en el volumen de artículos *In Memoriam of Postmodernism* (1996), editado por Amerika y Olsen. Una visión no programática del avant-pop lo describiría como una inflexión de lo que Huysen caracterizó como "bajo posmodernismo", es decir, la tendencia ligada al informalismo y a la cultura popular que encarnaron los escritores *beat*. En la línea apuntada por este ensayo, en la que lo posmoderno es considerado como una condición y no como un momento cronológico, nos atenemos a esta última definición, considerando el avant-pop como un grado de desarrollo de la estética posmoderna.

Asimismo, una interesante parodia de la noción de tradición tal como el *high modernism* la presenta puede consignarse en el relato de Harry Mathews "Tradition and the Individual Talent: The 'Bratislava Spicatto'" (Mathews 1980: 82-88), un texto oulipiano en que la descripción de un director de orquesta -Jenö Szenksar- se pierde voluntariamente entre la demorada referencia de su genealogía y la de sus colaboradores: el individuo perdido entre el *ruido* y la barahúnda ambiente

Mientras las grandes muestras de la novela posmoderna se sitúan en la paradoja de presentar una relación irónica con la noción de Gran Obra y *ser* a la vez Grandes Obras cuya conversión en clásicos es casi inmediata, el relato posmoderno se sitúa desde sus principios como un espacio privilegiado para la presentación de ideas disidentes, paródicas y anticlónicas *avant la lettre* de la dinámica tradicional. Una parte de estas representaciones corresponde a lo que Huysen había caracterizado como *alto posmodernismo*, esto es, la tradición que surge del *modernism* tardío y que plantea el texto literario como una Historia de la Literatura abreviada (1988). Muestras de esta actitud se encuentran en la célebre primera línea de "Menelaiad", el relato para la radio de Barth - "Menelaus here, more or less" (Barth 1988: 130)-, así como en los relatos históricos Davenport.

Las agrupaciones históricas, el establecimiento de relaciones heterodoxas entre formas menores y la configuración de tradiciones secretas o subversivas son, no por azar, temas centrales en la obra de Enrique Vila-Matas. La *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) -cuya teoría de la abreviación se discute más adelante- puede leerse como una caracterización posmoderna de la tradición que combina presupuestos altomodernistas sobre la tradición como archivo de las artes -los referentes nunca bajan del listón de la alta cultura- con una idea característicamente posmoderna de la obra menor. Esta concepción la expresa Vila-Matas por medio de una fabulación acerca de una *línea secreta* que une muy diversas manifestaciones del vanguardismo entre Europa y América, desde Gombrowicz hasta Fitzgerald pasando por Picabia. Este rasgo se manifiesta en la *Historia abreviada* desde su estructura misma. Diez relatos breves, encabezados por un Prólogo y culminados con una borgiana Bibliografía esencial, se relacionan entre sí formando un *continuum* con tendencia a la novela, una *línea blanda* en que las relaciones entre unidad y grupo, parte y totalidad son siempre discontinuas. El impreciso hilo conductor del libro es la invención de una serie de conexiones entre artistas y personajes relacionados de una u otra forma con la época de las vanguardias bajo la advocación de un criterio común: el culto por la obra portátil, reducida -"menor", en el sentido deleuziano antes comentado. El grupo de los *shandys* tiene en común, entre otros rasgos, la evitación de la identidad: la palabra se identifica con las iniciales de la frase "Si Hablas Alto Nunca Digas Yo" (Vila-Matas 1985: 40).

Quizá el texto que mejor defina esta la idea de la tradición como línea blanda en la obra de Vila-Matas sea el relato inédito "Fourier, dijo Parker", cuyo narrador se identifica como aquel personaje "que en el Capítulo II de *Textos para nada* dice que en una noche de invierno, allá donde haya ido, será rememorado, imaginado, qué más da" (1997: 1). El collage de referencias, que arranca con un diálogo entre Joe Strummer y Graham Parker, organiza una *historia brevísima* de la subversión, que abarca desde los cátaros hasta el punk (Sex Pistols), pasando por Fourier y las vanguardias históricas⁵⁰ -el dadaísmo, el situacionismo (Debord). La dinámica de los *Textes pour rien*, con su deriva entre

⁵⁰ Otra muestra del sentido heterodoxo de la tradición en Vila-Matas se encuentra en el volumen de artículos *Para acabar con los números redondos* (1997), que propone una visión de un canon personal desligada de los principios celebratorios y oficialistas del *sistema decimal*. Especialmente interesante es su mención de cierta entrevista publicada en el boletín universitario de Mérida (Venezuela) en que Borges se confiesa *beatle* frustrado (1997: 115-116).

agotamiento y continuidad, reproduce en la discusión sobre la estética de la vanguardia y su pervivencia. Si en los textos beckettianos la *personalidad* del narrador es borrada hasta constituir una voz última y agonizante, en los de Vila-Matas la desaparición de la identidad se manifiesta en una multiplicación de voces que hace presente una tradición entera en constante renovación: "Y me voy. Y repito -palabra de voz sin Boca- que un día volveremos, siempre volvemos los dadaístas. Volveremos" (1997: 5).

Si la dicotomía *alto posmodernismo/bajo posmodernismo* planteada por Huyssen había sido comúnmente aceptada en la época de su planteamiento, la difusión internacional del posmodernismo y su conversión en *retórica de la época* la vuelve problemática (Gibson 1996, *passim*), puesto que la dinámica histórica se desplaza hacia formas que no tienden a la parodia concebida como sistema fuerte de referentes sino más bien a la banalización o juego de referentes. A lo largo de los años noventa, la línea del *bajo posmodernismo* se revela como la corriente principal, dando lugar al movimiento literario que es su extensión: el *avant-pop*. Este proceso histórico lo encontramos preludiado, ya al principio del movimiento posmoderno, en una parábola de Marvin Cohen titulada "The Saving of Surrealism". Cohen crea una situación que dramatiza la preocupación mayor del *high modernism*: un unicornio -"el unicornio del surrealismo" (1973: 15)- languidece de hambre mientras toda la ciudad está pendiente de la retransmisión de un partido de béisbol por televisión. Un último poeta -que es a su vez la voz narrativa- intenta salvarlo, pero empieza a ser devorado por el famélico animal. "I then began to spend more concern on Survival, from my own sake" (1973: 16): esta cómica transición desde una preocupación abstracta por la muerte del arte a la preocupación prosaica por la propia supervivencia es precisamente el proceso que Barth había descrito como representativo de la transición del pensamiento *modernist* al posmodernista (Barth 1997: 62-70). Deglutido por el unicornio del surrealismo, el poeta baja por el tubo digestivo hasta las entrañas del animal, donde hace un gran hallazgo: un televisor. Desde allí -y una vez salvado el unicornio- puede ver tranquilo el partido de béisbol. La descripción de su alegría final completa el sentido de la parábola utilizando una voz narrativa que parodia las de *Textes pour rien* de Samuel Beckett -los textos leídos en el *modernism* como representativos del extremo final de la literatura-:

The Yankees won the championship, and that drove me mad with delight. It was a disembodied glee, a pure spirit of floating Yankee ecstasy as their posthumous rooster and well-rewarded fan, that diriged me melodiously -or all that remained of me- to a fulfilled grave on the Yankee side of Surrealism's ample plot. That's from where my voice is issuing, the being nothing else left of me but a saintly fame as the Saviour of Surrealism, and renown as a Yankee fan to the very death. Peace to all those above. I rest content (1973: 17).

La metáfora de la revelación es indicativa de otra consante en la tradición rival: devorarse a sí misma, crear sus propios clásicos y parodiarlos. A diferencia del modelo, bajtiniano, que contempla la oposición entre literatura oficial y literatura subversiva en términos dicotómicos determinados por criterios estables, la tradición rival tal como se plantea en "the Yankee side of Surrealism's ample plot" revierte también contra sí misma. Crea sus propios clásicos y los parodia. Tiende a un omnivorismo que no desacarta la autofagia. Si Cohen muestra en sus parábolas un respeto irónico por la tradición simbólica, el movimiento *avant-pop* -resultado de la devoración del poeta y su resituación en las tripas del animal- tenderá a presentar una retórica apocalíptica en la que se combinan ideas de la tradición como invención súbita (el microrrelato), ideas de la tradición desechable

(vinculadas al contraste entre el rechazo del pop y la tolerancia posmoderna) e ideas sarcásticamente presentistas de la tradición.

"There's the present and then there's this dumpster of undifferentiated synchronic trivia called 'history'" (Leyner 1995: 187). El carácter efímero del libro de relatos como producto -cualquier aspiración a la inmortalidad literaria pasa por sobrevivir más de un mes en los anaqueles de las librerías- lo relaciona con la tendencia presentista del *avant-pop*, lo que puede explicar en parte que las principales manifestaciones literarias del movimiento se hayan dado en esta forma. Puesto que el relato, como se ha comentado en el caso de Barthelme, está condenado a la desaparición, puede permitirse subvertir la función de la tradición como preservadora y desarrollar una retórica de la intrascendencia. A la idea de la novela como *objeto que se despliega para tapar el televisor*, el libro de relatos opone una intermitencia y un relativismo culturales que sustituyen la noción de archivo cultural por la de una *cultura desechable*. La obra de Mark Leyner, con su uso del *name-dripping*⁵¹ como figura retórica principal y su culto por el texto informal y la referencia efímera es la mejor representación de esta tendencia. En su relato "Eat at Cosmo's", al que pertenece la cita anterior, Leyner se presenta a sí mismo proponiendo una forma infalible de estimular la lectura en las escuelas: renovar la educación por medio de la publicidad encubierta, corrompiendo los clásicos con referencias no muy veladas a "los productos favoritos de los niños". Leyner escandaliza a los publicistas de su relato -hipérbole de la maldad- con su *modest proposal* redactado a la manera de Swift⁵², poniendo en evidencia una de las constantes de la dinámica del posmodernismo tardío: el empleo de referencias culturales localistas como distorsión proyectada sobre la pantalla de la tradición, definiendo una nueva modalidad de dandysmo que invoca el peor de los fantasmas del *high modernism*: la dinámica de la moda invadiendo el museo de la cultura⁵³.

En esta misma línea, la obra cuentística de Curtis White admite una lectura como transición de una concepción paródica de la tradición clásica a una visión presentista de la tradición. Su primer libro de relatos, *Heretical Songs*, emplea un registro histórico en falsete para desarrollar relatos en clave salaz de Mahler, Wordsworth y Debussy, empleando como modo paródico principal el uso de dobles sentidos que convierten las

⁵¹ Como se ha comentado al principio de este capítulo, Leyner relaciona su tendencia al uso indiscriminado y no jerarquizante de nombres propios (de personajes, marcas, lugares) con las enumeraciones mitológicas de Píndaro. El término "name-dripping" designa una enumeración de estas características ("name-dropping") empleada como recurso expresivo, bien sea por desequilibrio jerárquico en la enumeración, por producción de homofonías, por *aceleración* del texto u otros.

⁵² Entre otras muchas lecturas, el artículo de Jonathan Swift "A Modest Proposal" ha sido descrito, en el marco de los estudios retóricos sobre la ironía, como un ejemplo de *ironía sublime* (Booth 1986: 149-165). De acuerdo con la interpretación de Booth, Swift maneja en el texto tres niveles de discurso: una ironía razonable (la indignación por el estado estado paupérrimo de las familias irlandesas), una semi-razonable (ofrecerse -los irlandeses mismos- en alimento) y una demencial (la propuesta, esto es, que los irlandeses pobres devoren a sus hijos). Leída en estos términos, la propuesta de Leyner podría caracterizarse como un extremo de la ironía posmoderna: la caricaturesca maldad -esnob, esteticista, escéptica del *significado-conatural* al autor de tal tendencia es tematizada de tal forma que desemboca en el extremo contrario al de su lectura literal: el moralismo y el respeto por los clásicos. Si, como expuso Umberto Eco, la única forma en que un posmoderno puede declarar su amor es la irónica -"Como diría Corín Tellado, te amo apasionadamente"-, asimismo la única forma en que puede expresar su respeto por la tradición es por inversión.

⁵³ Otro relato que adopta la modalidad de la *propuesta* con fines parecidos es "La Forma de la Cultura" de Fresán: una enumeración de posibles versiones televisivas de clásicos de la literatura del Siglo XX. Las banalizaciones así presentadas incluyen algunas de las tendencias que presentamos en este trabajo: *Kafkajadas en familia* (comedia familiar con Kafka como protagonista), *El mar y el viejo* (documental ecologista) y *El perseguidor* (telefilm dramático que reúne en pastiche varios relatos de Cortázar) (Fresán 1994: 74-77). Acerca de la banalización de Hemingway, ver la sección del presente trabajo *Modelos refutados: Hemingway como autor kitsch*, al final de la Tercera Parte.

poéticas de sus respectivos autores en declaraciones pornográficas, así en “Mahler's Last Symphony”: "I will move in something free-form today. A veritable toccata of kisses and caresses. And at that epiphanic moment, when we are visited all inclining to heave, my tongue will be found trilling our religion" (White 1980: 6). El uso de metáforas pornográficas -también desarrollado por Coover- entronca con la formulación de un modelo de obra de arte presidido por el informalismo, la abstracción y un sentido lúdico de la construcción artística. Así en el relato dedicado a Debussy y titulado “Claude”:

a kind of music free from themes and motives, or formed on a single continuous theme, which nothing interrupts and which never returns upon itself. It shall mean everything and be nothing. It shall be endless, orgasmic, totally indiscreet. It shall probe where it wishes and probe where it doesn't wish (1980: 57).

El motivo de la *historia secreta* articula también la tercera colección de White, *Memories of my Father Watching TV* (1988). En este caso, el uso de fabulaciones sobre series de televisión -desde “Sea-Hunt” hasta “Commando” y “Bonanza”, dos relatos cuya pervivencia en varias de las antologías antes comentadas los convierte en paradigmas del *avant-pop*⁵⁴- es el motivo central de una historia sentimental del narrador que es a la vez la Historia afectiva de los Estados Unidos de los últimos treinta años. El primer relato, “TV Scandal”, describe una conversación ficticia entre Nikita Khrushchev y el padre del narrador convertido en emisario de los Estados Unidos. El diálogo entre los dos bloques da lugar a un subtexto en que sale a la luz uno de los temas de fondo de este Trabajo: el enfrentamiento entre la corriente experimental y la corriente realista en el marco de la literatura norteamericana durante la guerra fría. Así, en el lenguaje incomprensible que habla Kruschev puede reconocerse un *patchwork* de referencias a los clásicos del posmodernismo:

"Skin and blood. Passion and sleep. This is our empire. We work in the shadow of a travesty. Overhead the sky changes. See? Steelwork encloses me, the incandescent imp. Burning, I would light the way for the Party" [...] "Sadness is no chimera, my friend. Let me help till help is all gone and it is time to go" (White 1998: 24).

El *patchwork* incluye referencias a obras de John Hawkes (*Humors of Blood and Skin, Travesty*), Kathy Acker (*Empire of the Senseless*), Gilbert Sorrentino (*Under the Shadow, The Sky Changes y Steelwork*), Robert Coover (*The Public Burning, Gerald's Part*), Donald Barthelme (*Sadness, “See the Moon?”*), John Barth (*Chimera*), Stephen Dixon (*All Gone, Time to Go*). El lenguaje de la literatura posmoderna como *jerga del bloque rival* aparece camuflado en otros *name-drippings* del relato, y sobre todo en una enumeración de juegos televisivos (1998: 11) y en otro monólogo de Kruschev (1998: 25). Para White el sistema de relaciones padre / hijo, oficialidad / rivalidad no se configura, sin embargo, de manera bipolar, sino -más adelante desarrollaremos este punto- como una economía que se redistribuye constantemente. En ese momento del relato, la tradición

⁵⁴ Ya antes de su publicación como texto inicial del libro, “Bonanza” se había convertido en un clásico del *avant-pop*. A este rango corresponden sus sucesivas inclusiones en *After Yesterday's Crash. The Avant-Pop Anthology* (McCaffery 1995: 284-294) e *Innovations. An Anthology of Modern & Contemporary Fiction* (McLaughlin 1998: 198-219). El relato de tema militar, “Combat”, es asimismo incluido en *Transgressions. The Iowa Anthology of Innovative Fiction* (Montgomery, Hussmann & Hamilton 1994: 244-255) y en *Postmodern American Fiction. A Norton Anthology* (Geyh, Leebron & Levy 1998: 256- 262).

posmoderna aparece como un sistema de referentes popularizado -"Anunciado en Televisión"⁵⁵- que se integra en el sistema superior de referentes conformado por la cultura pop.

De los relatos de White y Cohen se deriva otra conclusión relevante para la conformación de la tradición. En contra del criterio *high modernist* -Adorno- que contempla la cultura popular como lugar de extinción de la vanguardia, la tradición rival contempla el proceso que suele ser descrito como *banalización de las vanguardias* como un giro más -en el movimiento tradicional: una resurrección de la vanguardia sin programa político, sin dogmatismo (McCaffery 1996: 1-13; 1995: xi-xxxii)

La *pantalla plana* de la televisión y del vídeo inspira también buena parte de los relatos de Harold Jaffe. En este contexto, su relato "Counter Couture" puede resultar indicativo de la forma en que es preciso revisar la dialéctica *establishment-independencia* tal como la línea bajtiniana la había planteado, forjando una de las bases de la edición *outsider* a lo largo de la época. Siguiendo un típico procedimiento avant-pop, Jaffe inventa una situación a propósito de un referente cultural bien localizado y reconocible a la vez que efímero: el programa televisivo de Geraldo Rivera. Rivera reúne en su plató a un padre de familia con tendencias al travestismo y tres skinheads nazis. Contra toda previsión, los skinheads declaran su pasión por el travestismo. El éxito del programa impulsa una nueva moda *trans-gender* en la que participan diversas multinacionales -incluyendo a Nike (Jaffe 1995: 34-42). En un mercado que no presta atención a lo que vende, las categorías de oficial e independiente se confunden: de la misma manera que el programa de Rivera -un hispano- implica una utilización derechista de las reivindicaciones de las minorías, éstas pueden utilizar un soporte del mercado para darse a conocer.

El caso de Mark Leyner es también representativo de esta ambigüedad. Leyner publica en 1983 su primer libro de relatos, *I Smell Esther Williams*, avalado por el sello editorial Fiction Collective. El carácter experimental de su obra no impide que una gran editorial -Vintage- se fije en su segunda colección, *My Cousin, My Gastroenterologist* (1990), que es reeditada con algunas variaciones en 1993, como primera parte de un proceso de presentación de Leyner como *autor de culto* a gran escala. La noticia conmociona la escena independiente norteamericana, dando lugar a una situación de expectativa pesimista acerca de la comercialización del más prometedor autor experimental. Leyner responde a esa expectativa escribiendo una novela autobiográfica, *Et Tu, Babe* (1994), en la que bromea desde el título mismo con el fantasma de la traición, y cuyo tema central no es sino *la banalización de Mark Leyner*, tematizada por medio de la creación de un yo narrativo autoparódico que se convertirá en lo sucesivo en un leitmotiv de su escritura. La "integración" de Leyner en el "sistema" -caso al que habría que añadir algunos otros que se relacionan de una u otra forma con el *mainstream*, sea por celebridad o por éxito crítico-, desde Thomas Pynchon hasta David Foster Wallace- es así releída como una reapropiación de las posibilidades de difusión del *mainstream*, considerado no ya en una dinámica marxista sino en una foucaultiana.

3.6. Maestrías rivales: Autorretratos del genio como cuentista

A la plasmación del ritmo tradicional como una barahúnda corresponde a su vez una visión paródica de la maestría. En la tradición alemana hallamos con frecuencia formulaciones trágicas del corte tradicional, como en el relato de Thomas Bernhard

⁵⁵ En su introducción a la segunda antología de Avant-Pop McCaffery menciona entre las diversas obras precursoras del avant-pop "Nike commercials featuring Dennis Hopper and William Burroughs" (McCaffery 1995: xxi).

“Goethe Schtirbt“, una parodia de vida ejemplar que refiere el delirio agonizante de Goethe en el que éste reniega de Eckermann, pide audiencia con Ludwig Wittgenstein y termina su vida no con la frase "Mehr licht!" sino "Mehr nichts!" (Bernhard 1982: 137).

Pero quizá la forma que dé una idea más clara de la visión posmoderna de la maestría sea la autobiografía del artista-como-maestro, de la que encontramos ejemplos abundantes en forma breve. Upton caracteriza a los artistas fallidos que recorren la obra de Barthelme como "players in life's minor leagues, haunted by intuitions of a higher order" (Upton 1984: 11). Una lectura detenida del relato de Barthelme “The Teachings of Don B.: A Yankee Way of Knowledge” puede ser iluminadora a este respecto⁵⁶. La importancia de *The Teachings of Don B.* en el conjunto de la obra de Barthelme había sido relativamente atendida en vida -fue editado en un volumen de miscelánea, *Guilty Pleasures* -; la decisión de Herzinger de colocarlo como primer texto y título de su antología póstuma (1992) incidió, posteriormente, en su valoración crítica. Barthelme publica “The Teachings of Don B.” en 1973, cuando su fama literaria estaba ya asentada: los artículos académicos dedicados a su obra formaban un corpus considerable, su obra había sido antologada y sus publicaciones en *New Yorker* llevaban camino de consolidarlo como *el autor* de la revista por excelencia, cambiando un paradigma que desde la aparición de John Updike se había mantenido casi inamovible. Con este bagaje, el autor se decide a satirizar su propia figura por medio de un *cuento de aprendizaje* o narración ejemplar paródica en que la relación maestro-alumno es traspuesta a la de un antropólogo que llega a Manhattan y da con una especie de gurú, Don B., que supuestamente conoce los secretos de la *cultura Yankee*.

Las burlas acerca de la maestría recorren la obra de Barthelme desde el principio. “The Genius” (Barthelme 1983: 23-33) muestra un diario en la vida de un supuesto gran escritor subsumido en su importancia. En “Conversations With Goethe” (Barthelme 1983: 71-76) la relación entre Goethe y su discípulo es también satirizada. Más relevante y profusamente analizado es el caso del diálogo “Kierkegaard Unfair to Schlegel”, en que define su concepción de la ironía en términos de infidelidad o aniquilación. En el texto que nos ocupa, el énfasis está puesto en la incomunicabilidad y lo ridículo del conocimiento: el gurú es una figura perezosa e incoherente que se expresa por medio de enigmas bufos que su interlocutor, Xavier, se empeña inútilmente en desentrañar. El Don B. del relato está inspirado en dos figuras fundamentales de la contracultura de los años setenta: el Don Juan de Carlos Castaneda -representado en *The Teachings of Don Juan* (1968)- y el Mr. Natural de Robert Crumb⁵⁷. Del primero toma la fijación por términos como el "brillo" -la esencia mística de las personas- y las metáforas naturales; del segundo, el uso de la metafísica como forma de picaresca y la tendencia al timo. Como Flakey Foont, el eterno discípulo de Mr. Natural, Xavier vive atascado en un falso proceso de formación que sólo sirve para revelar su credulidad. Las etapas de tal proceso son narradas por medio de seis entradas en un supuesto diario de Xavier, fechado en la significativa fecha de junio de 1968. Las cuatro centrales son breves escenas organizadas como viñetas de tira cómica, sobre un mismo esquema reiterativo, en que Barthelme usa la frase final de la viñeta (“I went away...”)

⁵⁶ Los estudios sobre Barthelme han frecuentado, conjuntamente o de manera distinta, los temas de la representación del artista (Upton 1984; Stengel 1985: 164-200; Couturier&Durand 1982: 51-60) y del patriarcado (Durand 1991: 153-163).

⁵⁷ Aparecido en 1967 en el número 1 de la revista *Yarrowtalks*, el Mr. Natural de Crumb es una parodia de los falsos gurús surgidos durante los años sesenta con el auge de las religiones orientales. Afincado en Death Valley, Mr. Natural organiza diversos negocios de cura espiritual a la vez que mantiene rivalidades con otros santones y mantiene una relación de amor-odio con su único discípulo permanente, el apocado Flakey Foont. La serie de Mr. Natural se interrumpe en 1977, en un episodio que narra la locura del gurú y su confinamiento en un manicomio a instancias de Flakey Foont y su novia Ruth Schwartz. Posteriormente es retomada por su autor, que sigue publicándola en la actualidad. Crumb (1997: 5-7) ha narrado los orígenes ficticios de su personaje.

como leitmotiv cómico. En la primera de ellas, Don B. le ordena su discípulo que busque "su lugar" en el cuarto, lo que le lleva a cambiar de posición sentándose en todos los sitios posibles, en una situación que recuerda a la parodia del vanguardismo en el relato de Slawomir Mrozek "La revolución". En la misma línea, las conversaciones no están organizadas sobre el modelo de *diálogo absurdo-pop* que caracteriza buena parte de los textos de Barthelme, sino sobre un esquema bastante más reiterativo: la típica esticomitia con una broma por viñeta que es propia de las tiras.

Mr. Natural se *vende* como mesías en sus tiras; Don B. desliza en sus habladurías referencias a títulos de su obra que, apartándose de la lógica de la referencia o el auto-homenaje, funcionan como eslóganes de publicidad subliminal: "That is why we have *fire engines*" (1992: 4) -en referencia a la novela para niños *The Slightly Irregular Fire Engine*- y la repetición constante de la palabra "sadness" -título del libro de relatos publicado un año antes. La conclusión del relato es tan sorprendente como inconsecuente: Don B. demuestra al fin sus poderes haciendo aparecer a una figura gigantesca (1992: 10) que no es el dios natural de Don Juan sino un editor que le ofrece trabajo.

El proceso de *The Teachings of Don B.* como relato puede entenderse mejor a la luz de la discusión que sobre la ironía propone el autor en su "Kierkegaard Unfair to Schlegel" (Barthelme 1975: 81-93) -y que citaré *in extenso*. La teoría de Barthelme orbita entre dos extremos de la ironía. Por una parte, una instancia de poder tiende a estar en relación irónica consigo misma: el ejemplo empleado aquí es el de un gobierno innominado (1975: 85), que, al comercializar trajes de soldado para niños con intención patriótica, crea una armada paródica que recorre las calles aludiendo al ridículo de la institución. El otro extremo, definido en relación con la teoría de Kierkegaard, es una ironía "directed against the whole of existence" (1975: 88), una ironía que no se limita al postulado previo, sino que crea una nueva realidad, convirtiéndose en "an infinite absolute negation" Para Kierkegaard la forma de esa ironía es la poesía. Barthelme pasa en este punto a glosar el comentario de Kierkegaard de la *Lucinde* de Schlegel. Se trata, en el sentido antes mencionado, de una obra poética; pero, paradójicamente, la relación que la poesía de Schlegel crea con la realidad, su victoria sobre el mundo, se despliega en una distancia tal que "produces not reconciliation but animosity" (1975: 89). De ahí la conclusión de Kierkegaard: la poesía debe ser sustituida por la religión como forma de conciliación entre lo ideal y lo real. Como conclusión, Barthelme declara que en su lectura no es Kierkegaard el que es infiel a Schlegel, sino que es él mismo quien está "trying to annihilate Kierkegaard in order to deal with his disapproval [...] Of me" (1975: 90-91).

En su voluntaria simplicidad de *comic strip*, la figura de Don B. recoge esta discusión. En su doble y ambiguo carácter de gurú y escritor, Don B. suscita dos modalidades de la *imitación*: la imitación religiosa o credo y la emulación literaria o maestrazgo del clásico. Ambas se muestran como un fraude, desencadenando una tragedia bufa del mal maestro: Xavier, en su credulidad, se desencamina, pero en la tenacidad de su imitación y en el intento de comprender a Don B. también lo anula a él en la medida en que reproduce sus gestos en el vacío. Este doble proceso es resuelto -dialécticamente, diríamos- con la aparición de la figura *divina* del editor que desciende a la tierra -dios en la selva, *deus ex machina* que otorga sentido a una narración descabellada- y da trabajo a Xavier. La suplantación del maestro-autor por el dios-editor -que suele ser un dios maligno con la ficción breve- es la última relativización del papel del primero.

Si Barthelme emplea la confusión voluntaria entre autocita y publicidad encubierta, Leyner lleva al extremo los recursos banalizadores en "The Making of 'Tooth Imprints on a Corn Dog'" El relato es una feroz caracterización de *Mark Leyner as himself* que emplea como hilo narrativo el tema de la conversión del autor en parte de una estrategia comercial. Leyner emplea como referente remoto la forma de *Pale Fire* de Nabokov: una revista

alemana le encarga para el día siguiente un poema formado por "1000 lines of free verse in the *poète maudit* tradition of Arthur Rimbaud, but infused with the ebullience and *joie de vivre* that made ABBA so popular in the 1970s" (1995: 141). El referente de Nabokov es banalizado en un proceso paródico que puede leerse como una refutación lyotardiana de lo sublime artístico, confirmando en basura textual la retórica de la inspiración -"And like the celebratory automatic-weapons fire of an anarchic mob, my neurons set the synaptic sky ablaze with electric discharge" (1995: 145)- la la jerga de la crítica celebratoria -"Mark, it's stunning. There's a magisterial gravity, a lapidary beauty to the verse that privileges the reader to be alive at a time when you are writing. You've endowed Couric, Gumbel, and the Frugal Gourmet with an epic, almost Miltonian grandeur. The plangent call of the cicada is an epiphany, recalling Fujiwara No Teika, the great tanka poet and essayist of the Heian period" (1995: 151)-, y muy especialmente la idea de la escritura como dialéctica.

En la última estrofa del poema, Leyner se describe a sí mismo trabajando en dos líneas a la vez: la invención de *comida educativa* -platos que contengan reproducciones miniaturizadas de grandes batallas navales- y las "posibilidades líricas" de las líneas eróticas. Llegado el momento del gesto dialéctico -"Now, how to hybridize ths two strains - the pedagogical sopus and the erotic phone conversation- into the germ of a final stanza, that's the problem" (1995: 159)-, Leyner resuelve unificar los temas por medio de la descripción de un grupo de cereales parlantes que mantienen conversaciones pornográficas entre copos machos y copos hembras.

4. Esto no son relatos

4.1. El pecio como metáfora del relato posmoderno

Hemos señalado ya cómo en *The Philosophy of Composition* se refiere Poe al *Robinson Crusoe* como ejemplo de prosa que no precisa de unidad narrativa (Poe 1996: 1375). Si entendemos por “unidad” la articulación armoniosa de las partes, puede establecerse una relación entre prosa no unitaria y argumento acumulativo: el mundo que crece alrededor de Robinson es una *terra incognita* que se va civilizando paso a paso por agregación paulatina de partes -fragmentos de civilización. La oposición entre escritura unitaria -asociada a la lectura idealista de *The Raven* a la que hemos hecho referencia- y escritura acumulativa nos parece fundamental para establecer la distinción entre la lectura moderna del relato y la posmoderna. Hay una segunda razón que confiere a la *narrativa del naufragio* un carácter diferencial: la tensión constante entre una temática del inicio (fundación de una civilización) y una temática del final (restos de una civilización perdida). La narrativa del naufragio –“robinsoniana”, la llamará Alvaro Pombo- deja en segundo plano los criterios de progresión narrativa lineal -la limpia y pautada elucidación del misterio en *The Raven*- para crear un *espacio intermedio* entre principio y fin, una sucesión de simultaneidades que nos remite al modelo trafalmadoriano de la narrativa y del tiempo. En las páginas siguientes trataremos de demostrar este extremo realizando un recorrido por la obra de algunos de los principales representantes del género que nos ocupa, empleando como hilo conductor la metáfora del pecio tal como aparece en distintos momentos de sus respectivos textos. En el seguimiento de esta metáfora empleamos la que consideramos una de las estrategias centrales en la escritura que nos ocupa, léase, la atribución a una misma figura de una serie proliferante de interpretaciones.

La metáfora del pecio tiene un primer desarrollo tentativo en el marco de la literatura de vanguardia, y en sus derivaciones anteriores al posmodernismo, cuyo primer caso puede verse en la obra de Gertrude Stein. El de Stein constituye uno de los referentes del *modernism* que la era posmodernista recuperará -al menos en el marco de la escena norteamericana. En términos generales, puede decirse que un sector de la teoría posmoderna directamente emparentado con literatura experimental y teoría poética se ocupa, desde principios de los años setenta, de poner arreglo a la injusticia histórica cometida con Stein. A lo largo del movimiento vanguardista pueden considerarse como visión aceptada de la obra de Stein los pronunciamientos de Edmund Wilson, quien la destina al limbo de los autores históricamente representativos aunque no estéticamente importantes (Wilson 1969: 185-200; 1972: 125-133). Los factores que propician el proceso de recuperación van desde el auge de los *queer studies* hasta una serie de vindicaciones en el ámbito de la narrativa experimental (Sukenick 1985, Kotelanetz 1979), alcanzando un punto álgido a finales de los años noventa con la publicación del primer volumen de sus obras completas en *The Library of America*. En el ámbito que nos ocupa, la presencia de Stein viene marcada sobre todo por un corpus de artículos debidos a varios de los autores principales del relato posmoderno, así “Gertrude Stein: Her Escape From Protective Language” de William Gass y los diversos llamamientos de Sukenick a recuperar la tradición interrumpida de *Tender Buttons* (Sukenick 1985). El progresivo reconocimiento de la obra de Ursule Molinaro, así como la difusión de la de Carole Maso, hacen posible hablar de una cierta *tradición steiniana* en el ámbito del relato.

Mucho más comentada que esta última ha sido la presencia de Stein en poesía posmoderna, cuyos principales estudios debemos a Marjorie Perloff. En su definición de los seis estilos característicos de Gertrude Stein, Perloff propone como “pattern” o modelo

básico unificador lo que identifica como *cluster*, esto es, una tendencia a la asociación verbal, con preferencia por palabras que no tienen un significado definido o inequívoco, logrando que la relación sintáctica cree "a sense of his own" (Perloff 1990: 147). El modelo del *cluster* aparece ya en diversos textos acerca de vanguardismo musical (Lyotard 1998: 172). El *cluster* implica un desplazamiento, una estratificación, la indicación de varios tiempos y duraciones en un mismo espacio. El modelo del *cluster*, que es, obviamente, reticente a distinciones genéricas -entre relato y poema en prosa, por ejemplo- define tanto una modalidad del estilo como una disposición formal a lo largo de un libro.

Repetition, variation, permutation, the minuscule transfer of a given word from one syntactic slot to another; one part of speech to another, creates a *compositional field* that remains in constant motion, that prevents closure from taking place [...] a dense network of narrative possibilities without ever coalescing into a definable story line [...] Meanings are multiple (Perloff 1990: 153).

Así, Perloff analiza con detalle los modelos de frase que caracterizan *Tender Buttons*. consideradas como "pieces, lyrics of fiction, collage, assemblage, bricolage, free prose" (Gontarsky 1986: 203). William Gass ha desarrollado este modelo para elaborar una teoría del significado no serial. Su idea del *cluster* tiene que ver con la maraña de la agregación como rasgo que determina un significado siempre provisional, siempre ampliable: "These meanings have no serial order. They are *clustered* like grapes, and the way they are eventually fitted together depends not upon the order of words in the manifest text, but upon the way each illuminates various aspects of the covert text" (Gass 1989: 92).

El modelo del *cluster* define lo que será uno de los rasgos esenciales del relato posmoderno: la posibilidad de establecer continuidades y connivencias entre los conceptos de frase, párrafo, relato y libro, manejando un tipo de lenguaje *blando* en que las conclusiones y cortes sean siempre provisionales y las relaciones proliferantes. Del *cluster* como modelo de composición de la frase se pasa al botón como metáfora del párrafo que a su vez configura un texto de significado en *diferencia*, en apertura. William Gass emplea en el mismo sentido el término "box" -título de una de las secciones del libro- para designar el uso del párrafo como entidad formal representativa del texto *politype*, es decir, múltiple en sus adscripciones genéricas y voces narrativas (1989: 90-97). Gass se refiere a la idea de los botones tiernos de Stein como "verbal objects" (1989: 77) relacionados con una lógica cubista de la asociación automática. El concepto de "button" es aquí indisociable de la noción del texto literario como espacio que se despliega; la escritura de Stein es una geografía de la frase; la página, un lugar. Uno de los botones más citados del libro puede ser leído como una teoría de la combinación por oposición a la selección restrictiva:

A BOX

Out of kindness comes redness and out of redness comes rapid same question, out of an eye comes research, *out of selection comes painful cattle*. So then *the order* is a white way of being round is something suggesting a pin and is it dissappointing, it is not, it is so rudimentary to be analysed and see a fine substance strangely, it is so earnest to have a green point not to red but to point again (Stein 1997: 4, subrayado mío).

Uno de los lenguajes que Perloff identifica puede caracterizarse como una estética de la variación, basada en repeticiones y cambios sobre una misma base (Perloff 1990: 158). La idea de la variación anticipa varias direcciones del relato posmoderno. En el marco del

oulipismo, deben citarse las teorías de la combinatoria debidas a Calvino, así como una parte significativa de la estética de Georges Perec, cuya adaptación al relato se encuentra en el libro *Espèces d'espaces*.

Si una de las estructuras de los relatos de Beckett puede describirse como una "comedy of exhaustive enumeration" (Hassan 1995: 106), podría afirmarse que a medida que avanza su obra el sentido de esta enumeración tiende cada vez más a la suma informe y agregacionista que caracteriza lo monstruoso textual -la anamorfosis (Gibson 1996). En otras palabras, puede definirse el criterio de agregación como menos antológico y más residualista. Para designar sus obras más concisas escritas a partir de los años sesenta Samuel Beckett emplea varios términos relacionados con el pecio, que se aplican tanto a las obras dramáticas -*dramaticules*- como a los textos en prosa: *Têtes-mortes*, *fizzles* (1973-1975) o *residua*. Este último se ha traducido como el "término con el que los alquimistas denominaban a los residuos inutilizables que sobrevivían a sus manipulaciones" (Azúa 1969: 9).

En su formulación de estos textos, Beckett parece reapropiarse, de forma masoquista, del célebre comentario de Hugh Kenner acerca de su primer libro, al que consideraba "The detritus of the mind of an academic bohemian preoccupied with its own cleverness and inclined toward macaronic effects" (Kenner 1961: 41). Rasgos principales de las *residua* son su defensa de una estética de lo inacabado y lo *crudo* y su carácter de libro abierto, que admite tanto relaciones parciales muy sólidas como fragmentaciones. En su primera edición inglesa, de 1967, *Residua* aparece como una sección de *No's Knife: Collected Shorter Prose, 1945-1967* e incluye tres textos: "Imagination Dead Imagine", "Enough" y "Ping". John Mood los describe como una trilogía. A esta serie de tres, sin embargo, se irán añadiendo otros textos de extensión y catadura diversa: "From an Abandoned Work" -ya publicado en la edición francesa de *Têtes-mortes* -, "Lessness" y la mínima épica "The Lost Ones". En 1978 todos ellos son reunidos en una edición conjunta como *Six Residua*. *Residua* es una anti-antología y un resumen, un todo y una *obra en marcha*, un libro deshauciado y provisional.

El texto es residual en dos sentidos: "even when that does not appear of which each is all that remains" y "in the relation to whole body of previous work" (Knowlson & Pilling 1980: 149-150). Estas dos dimensiones del texto quedan más claras en este retrato del autor elaborado a propósito de su relato "Ping":

an artist in collage who juxtaposes items from unrelated areas of experience and renders them all unfamiliar whatever their texture or provenance. And yet *Ping* is finally more of a collision than a collage, in which each lexical item seems to stand on its own and disclaim all contact with its neighbour. The predominantly monosyllabic and disyllabic elements attract our attention as atomized objects in their own right (1980: 169).

La idea de *agregación no selectiva* que caracteriza a la *residua* tiene otros ejemplos en autores del *late modernism*. En el microrrelato "El mapa de los objetos perdidos" Arreola había imaginado a su vez una guía destinada a hallazgos gastados de una vida ajena:

una peineta de celuloide, color de rosa, llena de menudas piedrecillas. La guardo todavía entre docenas de baratijas semejantes y le tengo especial cariño porque fue el primer eslabón de la cadena. Lamento que no le acompañen las cosas vendidas y las monedas gastadas. Desde entonces vivo de los hallazgos deparados por el mapa (1997: 158).

Todo esto tendrá su continuidad en algunos textos posmodernos que agrupan sus materiales narrativos entre el resumen y el embrión, desarrollando una estética de lo crudo. Es el caso de un texto posmoderno temprano, "Trailer" de Peter Handke. A la misma estética pertenecen los textos de preparación para un relato, incluyendo "Acéfalo (Proyecto de cuento)" de Leopoldo María Panero y sobre todo "Diario de un cuento" de Julio Cortázar, a los que puede añadirse, en virtud de su carácter preliminar, "Project for a Trip to China" de Susan Sontag. La definición de residua como antónimo de antología puede a su vez ser útil para abordar la organización de un libro de relatos que -a diferencia de la miscelánea, cuya cualidad de *inacabado* es azarosa y juguetona- emplea de manera consciente, y no lúdica, recursos de inacabamiento.

Uno de los últimos casos, y quizá el más sintomático históricamente, de recuperación de la obra de Stein, se da en los relatos de Guy Davenport. Aunque sus primeros relatos no empiezan a publicarse hasta finales de los sesenta, cuando las obras fundacionales del relato posmoderno han sido editadas ya, Davenport es un caso de *modernist* tardío. Davenport sospecha que su obra ha llegado "too late as a Modernist and too early for the dissonances that go by the name of Postmodernism" (Davenport 1997: 236). Su proyecto de una narrativa breve altomodernista recupera el de Stein en un momento en que la crítica posmodernista todavía no se había volcado en su figura, como se hace patente en su texto "Au Tombeau de Charles Fourier". Las "Imaginative structures" (1997: 233), en efecto, representan el proyecto de un relato *modernist* que nunca llega a plantearse como tal, por lo menos en toda su extensión tradicional: su proceso se corresponde con las "assamblages of history and necessary fiction" Schöpp emplea el vocabulario del *collage* y la mezcla al citar a Davenport diciendo que "the most beautiful order of the world is still a random gathering of things insignificant in themselves" (Ziegler 1988: 129). En esta lectura,

writing is, first of all, a playful assemblage, a passionate act of design and arrangement, and a page resembles "essentially a texture of images" (1988: 130).

Metcalf identifica la técnica narrativa de Davenport con la tendencia americana -no-europea- a expandir los conceptos ("stringing out"). Para definir la forma de los relatos alude a la metáfora electromagnética que remite a Pound y a Olson: "particles in a state of chaos" (1986: 61) que se atraen entre sí por medio de un acto de imaginación "but retaining their character as particles, distinct from one another" (1986: 61). La doble dinámica de las partículas "not brought together, but spreading and shaping in one gesture" (1986: 60) se desarrolla por medio de una metáfora espacial: la del paisaje. La narrativa de Davenport "emulates the landscape, constantly unfolding" (1986: 61). De esta manera, el modelo europeo de conjunción y conciliación es subvertido por una idea americana de "disconnection [...], a psychic disjointing" (1986: 62).

Esta serie de formulaciones de la narración disconjunta preludian, anuncian y empiezan a configurar el modelo narrativo propiamente posmoderno, pero no lo realizan con todas sus consecuencias. Para que esto ocurra tendrá que llegar la primera generación de autores que a finales de los años sesenta recoja de manera consciente y activa, pero no menos irónica, el testigo de estas espigadas y en general poco atendidas propuestas vanguardistas y transvanguardistas. El primer ejemplo significativo lo encontramos en la obra de John Barth, al final de *Lost in the Funhouse*, un libro compuesto según la estructura de una cinta de Moebius en que el primer relato, "Life-Story", está escrito desde la visión de un ser nadador que a la postre será identificado como un espermatozoide, mientras que el último -"Anonymiad"- es la narración de un poeta ebrio que, abandonado en una isla,

arroja al mar un total de siete ánforas que contienen sus eyaculaciones. Esta metáfora masoquista de la creación literaria entendida como anti-épica y anulación del yo contiene, a su vez, una visión paródica de la tradición: ánfora antigua, fluido nuevo, desaparición del autor en una *anonimiada*. En referencia al ánfora, Barth se refiere a "this milkmaid" (Barth 1988: 193), poniendo de relieve el carácter crudo y posibilista de la fábula. Ésta *no está acabada*, precisamente porque pertenece al terreno de la diferencia, de la expectativa frustrada, del castillo en el aire. Como la "sopa" descrita por Lyotard en "Una fábula posmoderna"⁵⁸, el semen en el mar de Barth alude a un dispendio incontrolado de energía, una catástrofe irrelevante de la fuerza. La última marca del naufragio del autor como autoridad es su incapacidad para leerse a sí mismo:

another object hove into my view. Pot-red, bobbing, it was an amphora, barnacled and sea-grown from long voyaging [...] The script was run, in places blank; I couldn't decipher it, or if I did, recognize it as my own, though it may have been (1988: 196).

El ánfora rugosa de Barth, colmada de percebes, tiene abundante parentela en la obra de sus compañeros de generación. En una célebre entrevista concedida a Larry McCaffery en 1980, Donald Barthelme explica cómo, en vez de plantear el relato en términos de "developing the characters or furthering the plot", su método de composición consiste en "A process of accretion. Barnacles growing on a wreck of a rock" (Herzinger 1997: 262). Desarrollando una metáfora marina que se contrapone a la metáfora hemingwayana del *iceberg*, Barthelme describe la composición no en términos de limpieza, pulido y elusión sino en un muy otro vocabulario: "I'd rather have a wreck than a ship that sails. Things attach themselves to wrecks. Strange fish find your wreck or rock to be a good feeding ground; after a while you've got a situation with possibilities" (1997: 262). Comparada con la canonizada teoría precedente, la metáfora barthelmeana parece mucho más cercana a una definición del *arte povera* que a una idea del relato⁵⁹.

La narración "The Glass Mountain" (Barthelme 1975: 57-65) ofrece un ejemplo ilustrativo de este método, por lo menos en su nivel más general. El texto narra en primera persona la ascensión de un personaje a una montaña situada en el centro de una ciudad. La forma narrativa es voluntariamente monótona: la ascensión se narra a lo largo de cien fragmentos numerados, la mayor parte de una sola frase. La situación física que describe el relato es la de una aglomeración o *gathering* alrededor de un objeto: "10. My acquaintances had gathered at the bottom of the mountain to offer encouragement" (1975: 59). Al describir el objeto de la búsqueda, Barthelme emplea una modalidad del aprosódico: en la cima de la montaña se encuentra un castillo en una de cuyas habitaciones halla "51. A beautiful enchanted symbol" (1975: 61). El protagonista logra llegar a la cumbre, pero una vez allí: "97. I approached the symbol, with its layers of meaning, but when I touched it, it changed into only a beautiful princess" (1975: 64-65). La hazaña posmoderna es un movimiento que problematiza el significado, un descubrimiento de lo *físico* que recubre el símbolo: el edificio rodeado de mirones, el símbolo *recubierto* de princesa. Si la

⁵⁸ Para Lyotard la fábula posmoderna es un relato acerca del fin de la energía. Lyotard incluye este ensayo en un conjunto de textos que oscilan entre el ensayo, en relato y el artículo (1996), en que la preocupación lyotardiana por la amenaza nuclear y el problema de pensar sin cuerpo toma la forma de la pequeña narración frente a la gran arma única de la amenaza, en la convicción, expresada en una entrevista, de que "What is little is almost invariably comic" (Kearney 1993: 294).

⁵⁹ De entre las lecturas de la obra de Barthelme en términos de 'estética de la basura' y 'fictional dreck', cabe mencionar las aportaciones de Klinkowitz (1975: 62-81), McCaffery (1996: 99-150), Bruss (1981), Meltby (1991).

anagnórisis del símbolo no es un re-conocimiento sino un des-conocimiento del objeto, el elemento relevante será entonces el recorrido como agregación o suma. Uno de los relatos más antologados de Barthelme, "The Balloon", muestra un proceso complementario de presentación de un objeto etéreo -un gigantesco globo de helio que recorre la ciudad- y su *recubrimiento de significado*. La montaña significativa de Barthelme es una imagen que remite a los ya mencionados montones que aparecen en la obra de Beckett: la pila de guijarros en la playa de *Molloy*, el promontorio comestible en "Company", pero especialmente "el imposible montón" que es mencionado al principio de *Fin de partie* (Beckett 1990: 30) como lugar extremo entre el inicio y el final, el proceso y la conclusión.

La metáfora del pecio alcanza suficiente resonancia como para que otro de los compañeros de generación de Bartheleme, Robert Coover, sea interrogado al respecto -en la primera obra específica sobre su *short fiction*. Aunque Coover empieza sugiriendo que la metáfora del pecio puede ser tan válida para describir las narraciones largas como para las cortas (Kennedy 1992: 119), pronto se presta a desarrollar la metáfora para establecer la distinción:

Whereas the length of his [Barthelme's] fictions depends more upon the appetitiveness of the barnacles and his passing fascination with strange fish, the length of mine would depend more upon the size and lingering power of the structural wreck that has to be eaten. His bemused and foundered wreck would contemplate with wry delight its barnacles; my blind barnacle would depend more upon the size and lingering power of the structural wreck that has to be eaten (1992: 120).

La distinción que Coover establece es lo bastante audaz como para ser desarrollada. Uno de sus relatos más conocidos, "Beginnings" (Coover 1983: 40-59), ofrece una muestra literal de su caracterización. El escritor protagonista de "Beginnings" se relata a sí mismo componiendo una historia náufraga, hecha de principios de relatos a los que no puede dar forma ni final. Empleando una técnica que había empezado a aplicar en *Pricksongs & Descants*, Coover pone en juego la repetición y la variación sobre una misma situación -estática-, confundiendo los intereses del narrador con los del protagonista del relato. De esta estrategia resulta una plasmación de la memoria como recolectora de pecios: escenas del pasado, nombres que ya no tienen referente real y actividades pretéritas configuran el mundo a la vez terminal y fundacional del náufrago. La definición del espacio físico como una *tierra baldía* convierte la presencia de los objetos de cultura en pecios de un espacio o de un tiempo ausentes, a la vez que otorga a los objetos naturales -árboles, arena- el carácter de una arquitectura de otro tiempo. Lo que en el relato de Barth es botella con el mensaje es aquí el muro de la cabina, en el que se inscribe cada día un mensaje distinto. Es metonímico; su situación alude ocasionalmente al fin del mundo:

The earth was never revisited. In time, the sun burned out. The cooling planet shuddered out of orbit and became a meteor, disintegrating in its fierce passage through eons. Nothing was ever known of man (1983: 52).

Fin del mundo -o, si se prefiere, *fin del mundo del fin*, según la paradoja que da título a uno de los cronopios de Cortázar- que no es sino un estadio más de la evolución del relato; un detalle. Porque a diferencia de otros representantes de la metaficción, Coover mantiene siempre como preocupación principal la narratividad entendida como proceso. El protagonista de "Beginnings" vive su peripecia como una serie de deslizamientos que posibilitan el paso pautado, alucinado, de una situación a otra. Más claro es el caso del relato largo *Spanking the Maid*, que narra la progresión de una posición sádica a otra

masoquista -o un cambio en una estrategia de dominación. A grandes rasgos, la estrategia de Coover puede caracterizarse como narrativa y expansiva. El sistema de repeticiones rompe la concisión del relato y tiende al hipertexto; así pues, en vez de la apretada gavilla o racimo que describía Perloff, su proceso se nos presenta más bien como una *cluster bomb* o bomba de expansión que disemina y abre en abanico los fragmentos del texto⁶⁰. Si la obra de Bartheleme pone las bases de lo que puede ser un *estilo* del relato posmoderno, *sucio*, heterogéneo y acumulativo, la de Coover señala las direcciones de su *forma*: expansiva, abierta, tendente a la ilimitación. Bartheleme acerca el relato a la densidad simbólica de la poesía; Coover lo acerca a la indefinición de límites de la novela.

Parte de la importancia de la obra de Quim Monzó estriba en su adaptación de esta tradición norteamericana, que combina con la línea catalana inaugurada por Calders. Tal influencia puede rastrearse en su relato "Sobre la futilitat dels desitjos humans", que parte de una situación narrativa idéntica a la de "Beginnings". Una isla en la que el naufragio se emplea también en una actividad onanista (Monzó 1992: 106). La narración va defraudando las expectativas del modelo narrativo -no aparece ningún Viernes, ni los restos del barco, con la excepción de un cadáver- hasta el final, en que vienen a rescatarlo. Una vez llegados, los hombres "m'observaven com estranyats, contrariats tal vegada" (1992: 107). Los marinos no vienen a rescatarlo, sino a fundar una nueva comunidad. Así se revela que el pecio es el personaje mismo: resto de una civilización que se quería abandonar, pecio de un tiempo futuro -los fundadores de América encuentran al catalán naufragado. El giro final del relato llama la atención sobre uno de los atributos o posibilidades de la estética del pecio, que entronca con las constantes de la novela posmoderna: la definición de un tiempo narrativo abierto, un *presente total* en que elementos del pasado y del futuro se confunden, rompiendo con la rígida puesta en situación del relato realista.

Una formulación de esta metáfora con voluntad teórica la presenta Italo Calvino en el apartado dedicado a la rapidez (*rapidità*) de sus *Lezione americane* -que comentaremos más adelante. Calvino usa como ejemplo la figura de un anillo en un proyecto de cuento de Barbey D'Autrevilly para explicar que el movimiento interno del relato como forma literaria- está vinculado a las transformaciones simbólicas y diversos avatares de un objeto fijo. La transformación simbólica quedaría así vinculada al motivo del objeto mágico de las fábulas, objeto alrededor de cual "si forma come un campo di forze che è il campo del racconto" (Calvino 1993a: 40). Campo de fuerzas, tendencia atractora, cambios en las propiedades de los objetos: para ilustrar esta tríada de fenómenos inherentes a la *física del relato* Calvino emplea a su vez la imagen de "tutti gli oggetti che Robinson Crusoe salva dal naufragio e quelli che egli fabbrica con le sue mani" (1993a: 41), cuya característica principal es la posposición permanente de la forma definitiva. De entre todos los autores y teóricos que emplean esta metáfora, el cuentista italiano es el único que remite la idea del pecio a una metáfora geométrica, sugiriendo así una modalidad de organización controlable, articulada -en la que creemos ver el eco de las teorías de Propp, a las que Calvino dedica uno de sus artículos sobre la fábula-:

il suo segreto sta nella economia del racconto: gli avvenimenti, indipendentemente dalla loro durata, diventano puntiformi, collegati da segmenti rettilinei, in un disegno a zigzag che corrisponde a un movimento senza sosta (Calvino 1993a: 43).

Que el pecio no define un pasado ni un futuro sino una totalidad caracterizada por la confusión y la intercomunicabilidad semiótica lo muestran los relatos de Susan Daitch, una

⁶⁰ En una decisiva lectura, Joris relaciona las nociones de "fiction" y "fission" para presentar una interpretación de Coover en términos de diseminación textual (Joris 1994).

de las más recientes continuadoras de la fértil tradición norteamericana. La temática de los relatos de Daitch se mueve en torno a personajes empleados en tareas de recuperación o manipulación de material artístico: rehabilitaciones, reproducciones, doblajes, reciclajes, incunables, plagios. Comentando su texto "Killer Whales", Elizabeth Joyce se refiere a uno de los personajes de su novela *L.C.*, que "works as an art forger, 'adjusting' plaster casts so that they take on the patina of age and the marks of hard use -lost limbs, scratches, faded fresco-esque tints" (Joyce 1997: 2). Convierte, por tanto, objetos del presente en pecios del pasado, imponiendo una mirada arqueológica sobre la actualidad inmediata.

Planteados en ocasiones como complemento a instalaciones artísticas⁶¹ los relatos de Daitch emplean la información -información periodística, datos sobre los personajes, descripciones casuales de entorno: sobredosis de información no seleccionada, no seleccionable- como un material que se va acumulando y crece en direcciones imprevisibles. Los finales abiertos, que en algunos casos se convierten en bruscas interrupciones de la tensión narrativa -siendo el caso más significativo el de "X=Y", que empieza describiendo el secuestro de un avión para desinteresarse luego por la situación, dejándola suspendida, *en el aire*- son el índice de un corpus informativo que crece por su cuenta y que no es sometido -que ninguna conciencia puede someter- a la jerarquía de una trama, a la ordenación de un discurso. La mejor representación de esta problemática está en uno de los personajes de "Killer Whales", una combinación de artista y trilerio:

My neighbor who constructs stories out of ephemera -toys, needles, and nicked-up saints- is dying, and I don't know if there's been anyone in to learn his speech, anyone who could decode those window displays, and say with certainty, this is what he meant by... and I will repeat to you... (Daitch 1996: 13).

La narradora describe a continuación un conjunto de objetos re-formados o retocados por su vecino: "The sill had contained a collection of cigarette lighters shaped like pistols, and a lamp whose base was an Elvis Presley head. I'd though my neighbor had an interest in *things which model themselves after something else*" (1996: 13, subrayado mío). La noción de *modelarse* o adquirir forma sobre una forma determinada tiene que ver con una estética del reciclaje, pero también de la aceptación automática de obras pasadas en un rango que no es de maestría sino de continuación. Asimismo, la serie de tres textos titulada *Incunabula* presenta imágenes de libros y objetos simbólicamente inestables. La caracterización de incunable se aplica tanto a los textos, formados por discontinuidades, párrafos alternos, fragmentos de otros textos y fragmentos de fragmentos -en dos ejemplos de *scanning* como al mundo que describen entendido como texto de origen ilocalizable y no jerarquizable. "Incunabula #2" describe los rituales de clasificación en el sótano de un museo -la parte práctica de la *museización* de Lyotard- como equivalentes de la archivación de las personas; la única forma de individualidad consiste en falsear un cierto dato, en corromper un libro con páginas de periódico. En el mundo de los incunables no hay referente convencional respecto al cual se pueda ser fiel o infiel. Los antiguos sistemas de signos recuperados constituyen, como se dice en "Incunabula #3", "only traces of some past myth of precision" (1996: 160).

Las nociones de tactilidad, traza y suciedad narrativa están asimismo presentes en la narrativa breve de Julián Ríos. La obra de Ríos ejemplifica quizá mejor que ninguna otra la paradójica consideración de la forma del relato en relación con la novela. En alguna

⁶¹ El caso más significativo de colaboración con artistas plásticos en el marco de la obra de Daitch es el texto "Analogue" (Daitch 1996: 113-122), realizado para el vídeo "The In-Between" de Carol Anne Klonarides y Michel Owen y presentado en el Wexner Art Center.

ocasión se ha señalado el parecido de algunas de sus novelas con una estructura de ciclo de relatos (Goytisolo 1999: 242-244), pero la crítica ha sido menos decidida a la hora de caracterizar su obra como la de un autor de relatos que sólo de vez en cuando escribe libros con forma de novela. Un texto poco conocido de Ríos permite descubrir continuidades entre la estética que Barth había caracterizado como *literature of exhaustion* y el posmodernismo español. Se trata del relato de tema náufrago "Las huellas de Robinson", uno de los primeros intentos realizados por el autor en una línea que cuajará en la serie alfabética titulada *Amores que atan*: la elaboración del relato como novela reducida. El Robinson en cuestión es descrito por medio de un monólogo interior que combina terminología derridiana con giros muy propios del vanguardismo joyceano -una suerte de voluntario anacronismo que transforma el texto en sí en un pecio de otra época. El narrador se refiere a un "libro salvado de las aguas" (Ríos 1995: 93) cuya escritura apenas si se distingue de la "escritura de los pájaros" (1995: 93), incidiendo así en la idea de un posible lenguaje natural y precivilizado.

Ríos explora en este relato la vena del significado en vecindad con el no ser, confrontando a su personaje con la ilegibilidad del pecio narrativo. El rasgo principal de esta exploración es la remisión última del texto a una materialidad, un conjunto de irregularidades, protuberancias y *gramas* ⁶²:

Al azar caen letras muertas y con el golpe del azar palabras heridas. Tatuajes/Ablación/Excisión: Ficciones (en clave) las marcas en el mapa de una isla-¿cuerpo?- misteriosa) de palabras misteriosas. ¿Hasta perder la cabeza? Sí. Trace. Darse trazas [...] La palabra dicha: ya irrecuperable. Gozozobras, vestigios, restos de un naufragio. Armar el ayer (¡jido!) para defenderse de la oquedad aquí (negurraco), noches en la cueva. Dormitificando (1995: 77-78).

Al identificar las "ficciones" con "trazas" Ríos establece el vínculo de la poética beckettiana con una de las estrategias agresivas de formulación del relato: la reducción de la novela, entendida como proceso de *borrado* o huella derridiana. Del pecio le interesan ante todo la rugosidad -semántica-, el grumo -verbal-, la vejez -estilística. Si el pecio es siempre portátil -mensurable, controlado, finito-, la escritura de Ríos añade a este rasgo el interés por la fisicidad y la concreción del significado, convirtiéndose en literatura "portátil" ⁶³.

⁶² Aunque Ríos ha señalado en alguna ocasión su escepticismo respecto al lenguaje derridiano (Paz & Ríos 1999: 172), la concepción de este texto se nos antoja indisoluble de la noción de gramatología enunciada por Derrida. En una de sus entrevistas con Kristeva, Derrida ofrece la interpretación más sintética de este término: la escritura concebida como encadenamiento en que cada elemento se constituye a partir de la *traza* dejada en él por otros. El grama, definido como cuasi sinónimo de *diferencia*, se convierte así en "el concepto más general de la semiología", definiendo una concepción de la lengua que rebasa la concepción representativista de la escritura, su reducción a mera exterioridad del significante (1971: 33-39). En relación con el concepto de gramatología, ver De Man (1996: 285-286).

⁶³ Preguntado acerca del término *literatura portátil*, Ríos responde en una entrevista proponiendo el neologismo "portátil" como marca de su escritura. Una escritura -la posterior a su novela *Larva*- que abandona el espacio de *lo incalculable* narrativo y se asienta en formas de la brevedad -relato, cuento de apariencia infantil, artículo ficcional-, empleándolas como una estrategia para potenciar el *aquí y ahora* de la escritura, la materialidad del signo. Esta idea de la materialidad se sitúa en la línea de una comprensión del texto como cuerpo. Así, *Amores que atan*, con su deriva a través de las ciudades y esquivando las guerras en busca de una mujer, se nos presenta como el ejemplo más señero de lo que Lyotard caracterizó como "No un libro" sino "fascículos de libido" (1990: 284), esto es, partes sucesivas e interpenetradas por la circulación de los afectos. Muy iluminadoras, en este sentido, son las reflexiones de Ríos acerca de la escritura de Guyotat concebida "como un electrocardiograma o un electroencefalograma: el cuerpo y sus reacciones (la fiebre, las náuseas, el deseo sexual) van inscribiendo el texto" (Paz & Ríos 1999: 45).

La caída del *viejo mito de la precisión* es dramatizada con frecuencia en la representación de relaciones absurdas con modelos y tiene su forma característica en la hipótesis. El relato de Leonard Michaels "Storytellers, Liars and Bore" (Michaels 1982: 49-55) es otro ejemplo significativo de la metáfora del pecio y de la caracterización masoquista del autor de relatos como *un negat* -en su doble sentido de "inepto" y "ahogado". Tras una serie de intentos desafortunados de explicar historias a sus amigos, el narrador reconoce tener "problems with sublimity" (1982: 53).

That night, in a dream, I met Kafka. A ship had gone down. In one of its rooms, where barnacles were biting the walls, I was reading a story aloud. Sentences issuing from my mouth took the shape of eels and went sliding away among the feces in the room, like elegant metals, slithering in subtleties, which invited and despised attention (1982: 55).

La sutileza convertida en un elemento físico que da lugar a la intermitencia, a la atención alternativamente reclamada y rechazada. En la habitación submarina el narrador reencuentra a algunos de los lectores potenciales de sus relatos, que le animan a continuar. La habitación es descrita con metáforas marinas de la disipación: "the room was full of light, difficult as a headache. It poured through plancton, a glaring diffusion, appropriate to the eyes of a fish". El encuentro entre Kafka y el narrador naufragado se describe con una única frase, la última: "He shook my hand, then wiped his fingers on his tie" (1992: 55). La metáfora de la *suciedad* se contrapone aquí a la limpieza formal del relato moderno.

El referente autobiográfico de esta situación puede encontrarse en un relato memorialístico posterior, "The Abandoned House", donde Michaels relata una experiencia de su época de estudiante en la que entró junto con dos compañeros en una vieja casa. "It's like salvaging goods from a sunken ship" (Michaels 1990: 100): esta es también la catadura de su tercer libro, *Shuffle*, que compone una mezcla heterogénea de diarios, relatos y fragmentos memorialísticos. Al usar sus propias notas de escritura Michaels continúa una línea definida por el Cortázar de "Diario de un cuento" en que *la forma relato* aparece, en medio de una diversidad de formas inacabadas, fragmentarias y/o heterogéneas (ensayo breve, artículo, dietario) como el pecio central alrededor del cual se reúnen las otras formas. Lo que caracteriza al relato será por tanto una cierta centralidad en el océano de los desechos literarios, a la vez que una tendencia *atractora*.

Una de las formas más relevantes que asume el relato en su condición de pecio es la de *conjunto de fragmentos del naufragio de la novela*, sea este naufragio histórico - planteamiento sádico del discurso de la muerte de la novela- o personal -referido al autor. Rodrigo Fresán tematiza este aspecto en diversos pasajes de sus tres libros de relatos. En "Histeria argentina II" Fresán adopta el punto de vista de un escritor que a causa de un fallo informático ha perdido una novela de 200 páginas titulada *Histeria argentina*. La imposibilidad de recuperarla y la necesidad ineludible de emplear los trozos sobrantes en alguna cosa de provecho rigen su comportamiento:

Sabemos que Chivas y Gonçalves murieron en el naufragio de *La doncella de Palestina*. Pero hay momentos en que a este escritor le gusta imaginarlos como sobrevivientes, aferrados a algún tablón providencial o montando caballos repentinamente anfibios [...] Aquí están, éstos son. Mírenlos caer sobre el pobre desdichado (Fresán 1991: 80).

Sigue una enumeración de quince fragmentos o "tablones" de la novela perdida. El uso de la frase musical "estas son, aquí están" -con su exigencia de "aquí y ahora"- en un

contexto de imprecisión ontológica determina una tensión entre precisión y vacío, actualidad y apertura temporal que es muy significativa de una concepción paradójica de la exactitud desapegada de nociones realistas⁶⁴. Se trata de la esa "perfetta inesattezza" de la que hablará Manganelli. El mismo recurso reaparece en un libro posterior de Fresán, en el arranque del relato "Señales captadas en el corazón de una fiesta":

Aquí están, estas son, las señales captadas en el corazón de una fiesta. Las metálicas y frías y monocordes señales. El derrotado himno de batalla, la triunfante marcha fúnebre, los sombreros en la mano (Fresán 1998: 65)

El narrador se caracteriza así como centro receptor de señales, antena de radio, articulador y no organizador de fragmentos de información. En su relato "Corpus Christi" el mismo autor desarrolla la metáfora del pecio tomando como "barco de referencia" la Biblia: "Leo y copio cada palabra como si se trataran, todas ellas, de frágiles pedazos de madera con los que algún día alcanzaré a completar la balsa que me llevará a buen puerto, la balsa que me llevará hasta tu orilla, querida mía" (Fresán 1993: 1). El movimiento errático del pecio se identifica así como búsqueda de una nueva fe narrativa.

Que la composición del relato implica una actitud de traperero o artista *povera* lo muestra a las claras Alvaro Pombo en el Prólogo a su segundo libro de relatos, *Cuentos reciclados*, un texto que ha sido caracterizado como breve *Teoría del reciclaje literario*. Una estética, en sus propias palabras, "robinsoniana" (Pombo 1997: 9). Como lo había hecho Monzó, Pombo desarrolla una caracterización masoquista de sí mismo como *autor de relatos*, exponiendo como móvil principal una motivación económica: "re-cobrar" o "volver a cobrar" por medio del libro unos relatos que ya le habían sido pagados en su día. Proustiano devaluado, la relación entre el re-cobrar los textos y re-cobrar la memoria -y la experiencia que los ha fundado- se identifican, desactivando desde el prólogo cualquier consideración metafísica sobre la estructura del libro. En el proceso de elaborar el relato, autor-náufrago, "zarandeado como un pecio en la desierta playa brillantísima" (1997: 9) se aplica a la labor de recuperar lo desguazado:

empieza el mar a devolver, a vomitar violadas, desguazadas, las que fueron partes de un ágil velero mercante. Todo le viene bien a Robinsón, tablas, velas, todo lo que el mar vomita y que él ve como residuo encaminado a esa nueva realidad fascinante: su vivienda, etcétera (1997: 9).

La socarrona poética de Pombo implica a su vez el principio antijerárquico que permite convertir novela en relato. Pombo se sitúa en la línea de los autores que evitan hablar de delimitaciones o acotaciones de la forma del relato para pasar a referir sus excesos: el relato no es una forma, sino un material, no es tanto un resultado como un proceso. Pombo contrapone esta declaración a "la transustanciación de la teología cristiana, que presupone un cambio de toda una sustancia real en toda otra sustancia real" (1997: 14). La tratadística tradicional del relato llega ocasionalmente a presentarse como una teología en la medida en que otorga al texto cualidades oraculares -dice más de lo que dice, contiene un misterio- e identifica la resolución como *epifanía*. No hay teología sin preasunción de

⁶⁴ La pareja formada por Chivas y Gonçalves reaparece en el relato "La vocación literaria" como Mocasín y Cable Pelado. Como explica el autor en el *Post-Scriptum* (Fresán 1991: 238), estos dos últimos fueron secuestradores profesionales que raptaron a Fresán cuando éste era niño para poco después *intercambiarlo* por sus propios padres -del autor. En el tercer libro de relatos del autor figura un personaje llamado Chivas Gonçalves Chivas, especializado en escribir necrológicas de personajes que aún no han muerto. Intercambiabilidad de los nombres y los tipos.

valores que no se discuten: en el caso que nos ocupa, el Misterio de la unidad de efecto, el Misterio de la perfección formal. Para Pombo la creación del relato es materialista, y su metáfora es la de la creación en cadena: "en el reciclaje industrial y literario toda la sustancia que hubo se retrasa, se retira y deja de ser y pasa a ser otro nuevo personaje, libro, etcétera" (1997: 14).

Relatos, pues, como coches. Si la forma es reversible, intercambiable o contigua con otras formas, su fijación como objeto tradicional o canónico se vuelve problemática. El que esta estética sea exclusiva del relato y no extrapolable a la novela lo prueban los textos de *Relatos sobre la falta de sustancia*, que constituyen el polo complementario a la poética de *Cuentos reciclados*⁶⁵. En aquel su primer libro de prosa, Pombo emplea varias situaciones propias del relato realista de tema sentimental desactivándolas por medio de recursos metanarrativos -en particular el abandono de la voz autorial al final del relato-, mostrando así su *insustancialidad* artística. El relato es el lugar de lo *no ejemplar* -la extranjería, la homosexualidad-, en la medida en que su brevedad permite precisar los rasgos de un determinado error. Reciclado o insustancial, el relato será cualquier cosa menos auténtico, sincero o sentimental.

Terminaremos este recorrido metafórico con un ejemplo del que consideramos el más señero representante de la estética posmoderna en la tradición del relato español: Enrique Vila-Matas. Al principio del relato que da título a su antología *Recuerdos inventados* Vila-Matas inventa a su vez un espacio-collage, el Peter's bar de la ciudad de Horta, en las islas Azores, donde, en un tablón de madera

penden notas, telegramas, cartas a la espera de que alguien venga a reclamarlas. En ese tablón encontré yo una misteriosa sucesión de notas, de mensajes, de voces que parecían guardar una estrecha relación entre ellas por proceder del mundo de los pequeños equívocos sin importancia de Antonio Tabucchi [...]: voces traídas por algo, imposible decir por qué (Vila-Matas 1994: 7).

La diversidad de materiales literarios determina aquí tanto una pérdida voluntaria de la voz autorial como una ambigüedad en la recepción⁶⁶. Vila-Matas despliega su relato en 27 secciones de diversa brevedad, frecuentemente caracterizadas por un cambio de la identidad del narrador. "Me llamo Sergio Pitol" (1994: 9), "yo fui la sombra de Tabucchi [...] que fue la sombra de Pessoa" (1994: 10), "Soy la Muerte, que me acerco [sic] muy despacio" (1994: 15). El tema de la ventriloquía es central en la estética de Vila-Matas: *Una casa para siempre*, su libro más complejo desde el punto de vista estructural, está planteado como un crisol de voces de un *happening* que nunca adquieren una modulación central. La ventriloquía y el tablón de anuncios son imágenes inmanentes de la tradición literaria: el sistema de citas no se organiza como un canon sino que es espontáneo, casual y ligado al momento -es de señalar, a este respecto, la llamativa frecuencia con que Vila-Matas homenajea a autores vivos y de publicación reciente-; los diversos estilos no se

⁶⁵ La concepción de Pombo sobre el relato como reciclaje y falta de sustancia entronca con la ya comentada de Manganelli acerca del relato como idea de segundo grado. En su artículo "Con licenza d'errore" amplía la concepción de la *idea reciclada* por oposición a la *idea pura* de la teología-novela: "Ho sempre diffidato del letterato dotato di idee; non sono il suo mestiere; si accontenterà di idee di seconda mano, semplificate e fraintese; e poi, inutili" (Manganelli 1992: 138).

⁶⁶ Vila-Matas vuelve sobre este paisaje del fin del mundo en su artículo "En las Azores", que es, en parte, una glosa del relato anterior. Se reproducen en el artículo alguno de los textos "que parecen mensajes de naufragos (por ejemplo éste: 'Nat, de Brisbane. Voy a donde me lleva el viento')" (2000: 2). El artículo es más decidido que el relato en su plasmación de lo robinsoniano como épica colectiva, combinando varias referencias a escritores aventureros (el Tabucchi de *Dama de Porto Pim*) con una enumeración de viajeros célebres (Nicolas Bakunin entre ellos).

integran en uno, sino que conviven en forma flotante, en un ritmo recurrente que lo emparenta con las formas contemporáneas del poema en prosa. La obra de Vila-Matas ejemplifica la faceta multiplicadora del ventrílocuo, que es todo el mundo; la de Thomas Bernhard, a su vez, ejemplifica su faceta destructora: el imitador de voces, *Der Stimmenimitator*, puede parecerse a todo el mundo pero, según él mismo declara, *carece de voz propia*.

4.2. Estética de la variación

En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pen, opta -simultáneamente- por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan.

(Jorge Luis Borges, *Ficciones*, pg. 121-112)

Contra concisión, combinación. El célebre *dictum* chejoviano que dice que si al principio del relato aparece un clavo alguien deberá colgarse de él al final es contrarrestado de formas muy explícitas en el marco del posmodernismo. Una de las más significativas es la imagen de la lanza africana empapada en curare que aparece al principio del relato de Barthelme "The Joker's Greatest Triumph" (1964: 150) y que no reaparecerá en el desarrollo de la narración. A la idea del relato como forma única y concentrada Barthelme opone así el modelo posible del serial televisivo como suma de *variaciones y repeticiones* sobre una base predeterminada. Un caso similar se da en el libro de William Burroughs *Exterminator!*, donde la imagen de un puñal *kriss* malayo colgado de la pared aparece al principio del relato "The Discipline of DE", donde no se desarrolla, sino que se proyecta sobre el principio de un texto siguiente, "Ali's Smile", en el que tiene una función secundaria como arma usada en un gran combate en que las fuerzas del orden se enfrentan con la alteridad cultural representada por los indios.

En la definición de la variación como forma retórica característica confluyen varios elementos tradicionales. Hemos mencionado más arriba la definición del *tercer estilo* de Stein como una permutación de repeticiones. Asimismo, la apelación de Gombrowicz a las disyunciones inclusivas, que multiplican las posibilidades de desarrollo del relato, llevan a la composición de un tipo de texto que se expande sin límites. La estructura del libro como laberinto en "El jardín de los senderos que se bifurcan" es una de las primeras formulaciones de esta técnica en la época previa al posmodernismo.

"Disyunción inclusiva" y "variación" son conceptos imbricados e inseparables. Será útil, a este efecto, introducir la discusión con una serie de ejemplos en que la idea de la disyunción aparece tematizada en textos de carácter *critificcional* o comentada en artículos. En líneas generales, la disyunción presenta desde el momento inicial el carácter diferencial o *différend* de un texto en que las ocasiones son variables e imprecisas y la noción de personaje es inestable o los personajes intercambian sus rasgos distintivos⁶⁷. La disyunción inclusiva, tal como Barthes la describe, es el gesto de la no-elección, del balance entre dos opuestos, sin dialéctica, sin resolución (Barthes 1972: 153). La no-elección o no-selección

⁶⁷ Lyotard ha ofrecido una imagen inmejorable de esta lógica de la disyunción inclusiva en sus escritos acerca de economía libidinal. Lyotard describe el signo de separación disyuntivo ("la barra disyuntiva") como un objeto en giro permanente, en movimiento imparale, cuyo estatismo ocasional representa sólo un momento en el proceso libidinal: "Al mismo tiempo que ella (la barra) separa y distingue y, por eso mismo, quema y mezcla en su rotación demencial los estados de reserva que administra, es necesario que su frialdad "sintáctica" sea su incandescencia" (1990: 92). A propósito de los escritos de Klossowski, Lyotard caracteriza al artista como aquel que extrae del rigor de la ley (la disyunción como ley sintáctica) un vértigo y un goce.

del material narrativo puede entenderse como una metáfora (Coover) o en sentido literal (Sukenick); en cualquiera de los dos casos, siempre pone en jaque la idea de un autor caracterizado por "inquietudes" y "preocupaciones" localizables a la vez que la de un lector capaz de leer el texto en términos de precisión⁶⁸. Sukenick presenta esta cuestión en varios pasajes metanarrativos de *The Endless Short Story*. En el relato "Duck Tape" presenta una discusión sobre el relato mismo en que se descarta el uso de los criterios de selección en favor de la variedad:

"I can already tell this story is going to be too long"
 "Why don't you just use the parts that are most interesting?"
 "No, what I like to do is I like to use everything" (Sukenick 1985: 72).

En el texto más importante del libro, "Bush Fever", reaparece la idea cortazariana de las *notas para un relato* ocupando el espacio del relato mismo -"this rough notes must exclude no possibilities" (1985: 89). Sukenick precisa su idea de la disyunción en un texto epigonal a *The Endless Short Story*, "The Finnegan Digression", publicado junto con su obra teórica. En este pasaje la idea de disyunción aparece como herencia del maximalismo joyceano:

Yes or no?
 Not either/or, but / and. Indeterminate
 meaning = multiple possibility. Don't
 negate, include. Synthesize, don't anal lies. Simultaneous multiplicity.
 Say yes. Anyone can do it. It's a dead
 end that implies a new beginning, aWAKE (Sukenick, 1985b: 101).

En la sección *Vocabulario* de sus *Exorcismos de esti(l)o* Cabrera Infante presenta una noción similar, recurriendo a un juego joyceano de traducción:

DE-FINICIONES

AND/OR se traduce al español por y/o. Es decir, yo. Yo se divide en y/o para enseñarnos que el yo está hecho de una conjunción copulativa y de una disyuntiva, mostrando nuestro origen de una cópula y nuestro destino disyuntivo.

Y/o es mucho más que *and/or*, mucho más que yo (Cabrera Infante 1976: 94).

En un texto autobiográfico titulado "Self-Portrait" Walter Abish relaciona a su vez a la disyunción con un episodio de su vida, frecuentemente ficionalizado, en que estuvo a punto de morir ahogado: "The word *or* frequently precedes an alternate proposal. *It's sink or swim* [...] Having once almost drowned in a Shanghai swimming pool I cannot hear the word *or* mentioned without feeling a vague trepidation" (Abish 1979: 5). No tomar partido por ninguna opción y simultanearlas todas parece definir en la obra de Abish una estética del intermedio, del nomadismo.

Con estas premisas en mente, resultará útil establecer una distinción entre el uso de esta figura retórica en relatos de hábito experimental y en formas realistas moduladas. Entre los casos de la primera tendencia encontramos un caso muy interesante en el texto de Harold Jaffe "Boy George". Redactado a la manera de una melodía de *rap*, con frases separadas por barras disyuntivas, el texto hace presente por medio de este recurso la

⁶⁸ Molesworth discute la escritura de Barthes en atención al "neither -norism" barthesiano (1982: 88).

disyunción sexual masculino/femenino que Boy George trapasa por medio de la estética del travestismo (Jaffe 1988: 91). También notable el uso de la disyunción como especulación interpretativa en la serie de relatos pictóricos de Giles Gordon *Pictures from an Exhibition*. El siguiente ejemplo pertenece a la sección 13:

She has just got up.
 Or: she has just undressed.
 Or: she is waiting for her lover.
 Or: her lover has just left her.
 Or: it is 6.00 or 8.00 or 9.00 or 3.00 (Gordon 1970: 55).

El relato invoca una lógica pictórica más que literaria, sugiriendo que diversas escenas protagonizadas por "ella" tienen el estatus de esbozos o versiones preparatorias de una determinada escena -esbozos que forman parte de una cierta imagen ("picture") mental del cuadro. En este caso la disyunción inclusiva no afecta a la narratividad, puesto que el autor ha hecho evidente -desde el principio de la sección- su renuncia a ella. Bien distinto es el caso de los relatos que sí sostienen alguna forma de narratividad. En este marco el ejemplo más notorio de disyunción tematizada es el arranque del relato de Barth "Anonymiad", cuyo autor ficcional, ebrio a la sazón, ensaya varios inicios, cada uno de los cuales se revela como un paso en falso en una distinta dirección genérica: "Ended his life. Commenced his masterpiece. Returned to sleep. Invoked the muse" (Barth 1988: 168). Como Ulises, quien dijo ser Nadie para así escapar de Polifemo, el autor de "Anonimiyad" declara su no-ser en varias modalidades literarias para convertirse en una figuración abstracta del Escritor en el principio de los tiempos.

Si Barth representa el caso más conocido de estrategia metaficcional y autorreflexiva, en "Continuidad de los parques" Cortázar muestra las posibilidades narrativas de una disyunción silenciosa, que se anuncia sin llamar la atención sobre sí misma. En el delicado equilibrio entre el plano ficcional de la narración y el metaficcional -el personaje del lector y el relato del crimen que lee- la frase "absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes" (Cortázar 1998: 291) hace de silencioso eje, merced al uso inclusivo de la polisemia: el lector "absorbido" por un efecto de la lectura es a la vez el personaje "arrastrado a" una cualidad de la acción; en la "sórdida disyuntiva" de lo ficcional el lector es y no es héroe, participa y no participa de la lectura o crimen.

En el apartado de autores que escriben en clave realista, se ha señalado la presencia de este tipo de recursos en la obra de Dixon (Klinkowitz 1984: 123-124). Ejemplos parecidos están en el relato de Michaels "Crossbones":

At the end of the summer, or the year, or when he could do more with his talent than play guitar in a Village strip joint... and after considering his talent for commitment and reluctance she found reluctance in her own heart, and marriage talk became desultory (Michaels 1982: 37).

La discusión acerca de la variación como técnica literaria está presente en la teoría posmoderna desde sus inicios. Ya en su caracterización de las antinomias entre *modernism* y posmodernismo Hassan adjudica al primer término la constante de selección y al segundo la de combinación (Caravetta/Spedicato 1984: 103). Klinkowitz sitúa el punto de giro en el caso concreto de la literatura norteamericana: "The principles of "selection" developed in the dialogue between Henry James and H.G. Wells and apparently fully tested in such American novels as *The Great Gatsby* and *The Sound and the Fury* have in recent stories been pushed to radically new limits of epistemology" (Klinkowitz 1972: XIX). Desde el punto de vista de la filosofía de la diferencia Deleuze y Guattari emplean el término *puesta*

en variación para caracterizar no tanto un nuevo paradigma epistemológico como una categoría narrativa:

La puesta en variación constituye un *continuum* o *medium* que no implica ni principio ni final. No hay que confundir la variación continua con el carácter continuo o discontinuo de la variación: consigna, variación continua para una variable discontinua. Una variable puede ser continua en una parte de su trayecto, y luego rebotar o saltar sin que su variación continua se vea por ello afectada, imponiendo un desarrollo ausente como una "continuidad alternativa", virtual y sin embargo real (Deleuze/Guattari 1997: 98).

Desde el punto de vista estilístico la variación implica una concepción del tiempo secuencial, que no lineal. En este punto, el relato se acerca -a veces muy explícitamente- a las estructuras de otro arte menor: las tiras de cómic. Una vez más, corresponde a Richard Kostelanetz la primera intuición acerca de este paralelismo. Kostelanetz se refiere a la estructura resultante de algunos relatos de sus antologías experimentales como "the fiction of discontinuous vignettes" (1982: 394). También Sukenick se refiere, en un comentario metaficcional a su texto de "The Death of the Novel", al tratamiento del tiempo en parecidos términos -"Continuity in this piece is like that in the daily comic strips" (Sukenick 1969: 75)-, de lo que resultaría la ya comentada secuencia de narración grabada, fábulas descompuestas y fragmentos teóricos considerada como una suerte de tira abstracta, improvisada, abocada a breves relaciones internas y antinarrativa en conjunto.

Quizá el caso que mejor ilustra las relaciones entre puesta en variación y tira cómica (entendida como estética de la combinación) sea el de Calvino. Una primera y aún sencilla formulación de este paralelismo se da en algunos de sus libros para el público infantil, especialmente *Marcovaldo* y *Palomar*, donde Calvino dispone los relatos de tal manera que pueden ser identificados con una secuencia de tiras; el parecido es, pues, más estructural que formal⁶⁹. En el primer caso, el uso del lenguaje naïf de la tira en contraste con la tristeza que recorre el relato sirve para definir un tono narrativo amargo que revierte el tono del cuento para niños⁷⁰.

En los relatos de la serie *Le Cosmicomiche* (1965) Calvino emplea diversas modalidades de una voz narradora didáctica -la voz del personaje llamado "Qfwfq"- que narra, desde un punto de vista omnisciente total, la evolución del planeta Tierra desde sus orígenes. En "L'origine degli Uccelli" el narrador combina de forma irónica el descubrimiento de un ser nuevo -los pájaros- con una reflexión metanarrativa: "Adesso queste storie si raccontano meglio con dei fumetti che non con un racconto di frasi una dopo l'altra" (Calvino 1997: 164-165). Alegando falta de memoria, el narrador insta al lector a construir su propio cómic a partir de los elementos que él le ofrece:

Nella striscia di fumetti que segue, si vede il più sapiente di tutti noi, il vechchio U(h), che si stacca dal gruppo degli altri, dice: -Non guardatelo! È un

⁶⁹ La teoría de la combinatoria de Calvino está recogida en el volumen *Atlas de littérature potentielle* (Oulipo 1988: 319-331).

⁷⁰ La técnica de la disyunción inclusiva aplicada al cómic tiene su ejemplo señero, en la década de los noventa, en la serie de Chris Ware *The Acme Novelty Library*. El arte de Ware puede caracterizarse como una aplicación de principios deconstructivistas a la lógica de la tira periódica. El carácter invariante y reiterativo de los personajes de tira es trasladado en *Jimmy Corrigan* a una problemática psicológica de soledad y aislamiento. Repetición y variación se convierten así en rasgos de una estructura purgatorial: reiterativa e inacabable. En el contexto histórica de la deconstrucción de la línea clara, la obra de Ware constituye la forma más osada de aprovechamiento de la estética naïf -en su caso vinculada a la ilustración de los años treinta- para el tratamiento de una temática dramática.

errore! -e allarga le mani come volesse tappare gli occhi dei presenti -Adesso lo cancello! -dice, o pensa, e per rappresentare questo suo desiderio potremmo fargli tracciare una riga in diagonale attraverso la vignetta [...] Il vecchio U(h) giele strappa di sotto, l'uovo casca, l'ucello vola via. C'è una vignetta tutta imbrattata di tuorlo d'uovo (1997: 165-166).

La discontinuidad característica de las viñetas, añadida a la laboriosidad de la descripción misma (de las viñetas), constituye una curiosísima metáfora genealógica de una cosa *en formación*, a la vez que crea un espacio mixto entre el origen y el presente, el objeto y la descripción. La metanarración desciende así a un segundo grado:

Raccontare con i fumetti mi piace molto, però avrei bisogno d'alternare alle vignette d'azione delle vignette ideologiche, e spiegare per esempio quest'ostinazione di U(h) nel non voler ammettere l'esistenza dell'ucello. Immaginatevi dunque un quadratino di quelli tutti scritti, che servono per informare sinteticamente sui precedenti dell'azione: *Dopo il fallimento del Pterosauri, da milioni e milione d'anni s'era persa ogni traccia d'animali con le ali.* ("A parte gli Insetti," può precisare una nota in calce) (1997: 166).

La tradición italiana presenta, desde las vanguardias, una forma codificada de organizar las variaciones, en lo que puede describirse como un intento de construir el relato total. En el décimo y último relato de *La vita intensa* Bontempelli hace re-cuento de los diez anteriores: es el "Romanzo dei romanzi". Por oposición al final de libro de relatos *modernist*, que es -o se ha presentado tradicionalmente como- *conclusivo*, siendo el ejemplo más claro la relación de "The Dead" con *Dubliners* como corpus narrativo. La misma idea reaparece en "Disordine delle Favole" de Manganelli, el "mazzo di carte dell'universo" (1987: 126). A la manera trafalmadoriana, la lectura de los textos se vuelve entonces simultánea -y no sucesiva-, imbricada e impregnada de cada uno de los mensajes.

Si en "L'origine degli Uccelli" Calvino "describe" una secuencia simple de viñetas - sólo complicada por la descripción misma y por la introducción de alguna viñeta superior-, en otras ocasiones llega a emplear modelos muy sofisticados de interrelación entre ellas. Un caso muy interesante se encuentra en el libro *Il castello dei destini incrociati* (1973). La primera sección del libro, que lleva su mismo título, está formada por ocho relatos redactados a la manera de exégesis de cartas del tarot -que la edición de Mondadori muestra al margen de la página. El relato que cierra la sección, titulado "Tutte le altre storie", se plantea como una combinatoria en que las cartas se leen de forma interrelacionada, desarrollando secuencias que convierten el mazo abierto en una intrincada puesta en página de cómic:

Infatti, il compito di decifrare le storie una per una m'ha fatto trascurare finora la peculiarità più saliente del nostro modo di narrare, e cioè che ogni racconto corre incontro a un altro racconto e mentre un commensale avanza la sua striscia un altro dall'altro estremo avanza in senso opposto, perché le storie raccontate da sinistra a destra o dal basso in alto possono pure essere lette da destra a sinistra o dall'alto in basso, e viceversa, tendendo cotto che le stesse carte presentandosi in un diverso ordine spesso cambiano significato, e il medesimo tarocco sere ve nello stesso tempo a narratori che partono dai quattro punti cardinali (Calvino 1994: 41).

El final de "Tutte le altre storie" declara el carácter accidental de la anterior combinación de partes e invita a una nueva combinación de "questo incastro di racconti":

"Allora le sue mani sparpagliano le carte, mescolano il mazzo, ricominciano da capo" (1994: 48). Los orígenes teóricos de esta formulación en la obra de Calvino se encuentran en uno de los artículos que el autor dedica a la fábula, concretamente el titulado "Le Fiabe Mantovane d'Isaia Visentini", donde se menciona la voluntad de este folklorista de componer una híper-fábula en que todas las variedades locales de la supuesta "fábula originaria" descubran sus secretos límites (Calvino 1998: 151). Así pues, el gesto de Calvino sería un movimiento utópico en pos del hallazgo de ese cuento fundacional.

La metáfora del tarot puede ser extensiva a otras modalidades de la variación, afectando tanto al conjunto del libro como a un relato en particular. Es el caso de Coover, cuya primera colección de relatos "is dominated by the paragraph as playing card" (Gass 1984: 106). El ejemplo clásico de uso de la estética de las variaciones se encuentra en este libro en su relato "The Babysitter" (Coover 1970: 206-239). Coover parte de una temática "casera" y "cerrada" -la peripecia de una niñera acosada por su novio y un amigo de éste- y la desarrolla en forma combinatoria:

Mr. Tucker, with the ease and sudeness of daydream, will return from the party and (a) surprise her in carnal conjunction with her boyfriend, (b) embrace her slippery body in the bath, (c) be discovered himself by (i) his wife, (ii) his friends, (iii), the police... or... But our author says yes to everything; we've been reading a remarkable fugue -the stock fears and wishes, desires and dangers of our time done into Bach (Gass 1988: 105-106).

En sus formulaciones más tempranas, la estética de la variación aparece con frecuencia vinculada con frecuencia a relatos protagonizados por un creador que se enfrenta al agotamiento de su propio arte. En "The Hat Act" (Coover 1970: 240-253) se usa un lenguaje propio de la acotación teatral (escueto, lleno de elisiones verbales, no adjetival) para describir la puesta en escena de un mago⁷¹. El mago empieza desarrollando sus trucos de forma previsible y secuencial (sombreros, conejos, etc.), pero la indiferencia del público le obliga a probar siempre un truco más. Así, de la linealidad se pasa a la proliferación:

Snaps fingers over third hat, withdraws a fourth hat, again identical. No applause. Does not snap fingers. Peers into fourth hat, extracts a fifth one. In fifth, he finds a sixth. Rabbit appears in third hat. Magician extracts seventh hat form sixth. Third hat rabbit withdraws a second rabbit form first hat. Magician withdraws eight hat from seventh, ninth from eight, as rabbits extract other rabbits from other hats. Rabbits and hats are everywhere. State is one mad turmoil of hats and rabbits. *Laughter and applause* (1970: 241)

El criterio de *siempre un truco más* sirve como nota conductora del relato, que termina, como los últimos de Gombrowicz, en un paroxismo: el último truco del mago se le va de las manos y su ayudante termina muerta, despedazada en el escenario. En la escena norteamericana de finales de los años sesenta, la narración se presenta como una posible respuesta a problemática de la *literatura del agotamiento* de Barth. Para Coover la responsabilidad del autor que sabe mejor *qué ya no se puede hacer que qué se debe hacer* en literatura, unida a la presencia de un público hiperconsciente, no se resuelve sino

⁷¹ A propósito de la magia como metáfora de la creación literaria, será útil traer a colación una distinción que establece Bontempelli en el momento culminante del mencionado "Romanzo dei romanzi". Bontempelli distingue en ese punto entre los novelistas y los autores de relatos, tomando partido por estos últimos. Los primeros son "maghi per un minuto e mestieranti per settimane intere". El Demiurgo auténtico, en cambio, crea a sus personajes por medio de un gesto y luego los deja seguir a su antojo (1991: 143).

parodiando la situación misma, que es cómica de por sí. Coover ejerce de una vía intermedia entre las descritas por Barth: pone en práctica un arte autorreferencial, pero amplía la noción de autorreferencialidad al uso de otras artes. De esta opción es representativo el tratamiento del tema del artista agotado en su propia obra, que reaparece en relatos como "Easop's Forest" (sobre la fábula como género) o "Charlie in the House of Rue" (sobre el personaje de Charlot) o hasta convertirse en un leitmotiv de su trabajo.

Mucho menos citado pero sin duda tan ilustrativo de esta problemática como el anterior es el relato de Baumbach "How You Play the Game" (Baumbach 1987: 45-58). Se trata de otro de sus textos de tema deportivo, en este caso centrado en el baloncesto. El relato arranca con la descripción de un escritor en crisis creativa y cuyo único interés son Los Angeles Lakers, un equipo al que considera una forma superior de expresión deportiva: "it's already art" (1987: 45). Una noche su mujer le hace la siguiente sugerencia:

"You could write a story about a man who obsessively identifies with a losing team, who is paranoid about officials, who can't get to sleep after a game and carries the defeats of his team around with him as if they were personal failures".

"What you're describing is a situation not a narrative", I said (1987: 45).

De acuerdo con la preceptiva clásica ese argumento es, en efecto, una situación estática que no puede progresar -como la crisis creativa, como la literatura bajo la advocación del agotamiento y la muerte. No parece, pues, que de ahí pueda salir una narración, ni moderna ni añeja. Pero unos días más tarde, el escritor empieza a tomar notas (1987: 47) para el relato sobre baloncesto. Lo que sigue es la sucesión de apuntes, escenas caseras, discusiones con su mujer y retornos a la pista de baloncesto, donde el yo del escritor se va subdividiendo sucesivamente en entrenador inepto, jugador clave, reserva y cronista deportivo. Baumbach relativiza así la temática de la derrota, de tal forma que en la proliferación de posibilidades narrativas la frase final -"In the final seconds, we lose by one" (1987: 58)- queda atenuada, siendo sólo una de las variantes posibles y pudiendo referirse indistintamente a cualquier ámbito de la narración, sea el partido que el escritor ve en la vida real, sea el que escribe, sea el conflicto con su mujer considerado como partido. La idea masoquista de la variación la emplea también David Porush en algunos de sus relatos: "just as my characters have had better days [...] those infinite choices are mine, too" (Porush 1979: 21).

Las variaciones de Coover suelen ser sobre un magma narrativo extenso que puede llegar hasta las dimensiones de relato largo; Baumbach, más cercano al relato sentimental como referente de partida, las emplea "changing them slightly to permit (for myself) the pleasure of new discovery" (Baumbach 1977: 67). En ambos casos la figura de la repetición está vinculada a la pérdida de sustancia, al escepticismo narrativo a la idea de delirio como forma literaria. Si se mantiene una noción de relato como narración, esto es, distinta de la lógica del poema en prosa, la variación es la modalidad que mejor ejemplifica la forma delirante. En otro relato de Baumbach, "Disguises", se narra la lucha entre dos bebés idénticos, repetidos, uno de los cuales "uses repetition to extraordinary effect, reciting the same name or word over and over again until it becomes other than itself, until it becomes a flower of sound" (Baumbach 1979: 111).

Si la puesta en variación relativiza el dramatismo del relato, también puede lograr el efecto contrario, esto es, proyectar cierta inquietud sobre un relato inverosímil. En "The Great Cape Cod Shock Scare" Baumbach usa como referente el cine de serie B -un tiburón en la costa- y lo combina una narración distorsionada, en la que la admisión de falsedad por parte del narrador constituye parte del efecto dramático: "I keep telling the story of the shock hunt, revising it as the imagination wills, inventing new possibilities, always veering

cautiously from the truth. And here I told it again, trying with each false variation to make it true" (1979: 70). Otro caso de *variación como atenuación* tiene lugar en el relato autobiográfico de Rodrigo Fresán "La vocación literaria", en que narra la escena del secuestro de sus padres -que de hecho es una *combinatoria* de rehenes, puesto que los captores lo cambian a él por sus propios padres- en forma de viñetas: "hay momentos en que la vida imita a la ficción vistiéndose con ropas de historieta. La vida en cuadritos" (Fresán 1991: 218). En ese mismo texto el autor define el relato entendido como combinatoria como antónimo de la biografía, que sería el arte emparentado con la exactitud. Su estética consiste en "arrojar todas las posibilidades al aire y verlas caer siempre de manera diferente. Porque -¿dónde leí eso?- la biografía es la más falsa de las artes" (1991: 216). Un desarrollo más extenso de la misma temática se encuentra en un relato posterior "Monólogo para hijo de puta con ballenas y hermanita fantasma": "una buena historia siempre se me presenta como el sitio perfecto desde donde contemplar las inagotables variaciones del caos" (1997: 138).

Los relatos de Monzó ofrecen también varios grados de organización combinatoria. "No tinc res per posar-me" desarrolla esta modalidad en el marco de una situación realista - una pareja que se prepara para una fiesta-, llevando el problema de la combinación de piezas de ropa a su paroxismo. Tras una serie de tentativas frustradas, el protagonista del relato "s'emprova totes les variants possibles: la camisa beix amb l'americana negra; la camisa verda amb l'americana de quadrets" (Monzó 1999: 236). Al llegar al final, su última esperanza es que se trate de "una festa de disfresses" -el lugar rabelaisiano de la combinación sin límite. Sin embargo, como sabemos por la última línea, no se trata de una fiesta de disfraces; la narrativa de Monzó se caracteriza por un esfuerzo constante por encajar lo que el autor denomina el carácter "possibilista" de los personajes o acciones en un marco narrativo restringido por leyes realistas. De la misma manera, el relato "Ferrocarril", acaso el más sofisticado de toda su carrera⁷², incluye un momento de furor variatorio en que la secuencia del viaje salta por los aires para convertirse en una multidireccionalidad que no recorre ya un espacio geográfico, sino un azaroso mapa de la memoria:

Per comptes de Cermona, el rètol proclamava BERGAMO. Caòticament, tot seguit van arribar a Marsella. I encara no l'havien abandonada que van entrar a Milà. Després, en un ordre misteriós, van arribar Bordeus, Lió, Llemotges, Bilbao, Tolosa, Estrasburg, Brussel·les, Udine, Ratisbona, Mondsee, Menaggio, Aarhus... Finalment, ja no calia ni abandonar l'estació: cada rètol de la mateixa andana indicava una ciutat diferent. X no semblava donar-hi importància (1999: 247).

Este recurso lo desarrolla Monzó en un texto de estructura contapuntística - contraponiendo los fragmentos "Dret" y "Revés"- que reapropia la vía muerta narrativa en una narración finalmente articulada. En esta misma línea debe interpretarse su visión de la combinatoria como desencadenante de una lectura múltiple y excluyente, que algunos autores vinculan directamente al hipertexto. Su formulación de este tema resulta más pragmática y menos espectacular que el hipertexto de fábulas de Calvino. Lo vemos en su relato "Els llibres", que cierra el volumen *Guadalajara*: "Per quin (llibre) començar? La

⁷² Una lectura de "Ferrocarril" en relación con la tradición variatoria cooveriana sacaría a la luz la simultaneidad de rasgos de esilo combinatorios con estructuras simétricas -con predominio de estas últimas. Hemos prescindido de desarrollar esta lectura en la conciencia de la que la imagen de la obra de Monzó que venimos presentando hasta ahora está tal vez demasiado vinculada a cuestiones de influencia y trasvase cultural que acaso ofrezcan una perspectiva sesgada sobre su obra.

solució seria, com fa sovint, començar-los tots alhora. Alhora alhora no, és clar: passant de l'un a l'altre, igual que no es veuen mai sis canals de televisor alhora, sinó que de l'un passes a l'altre" (1999: 623). Dispuesto al final del libro -que es también la clausura de su antología revisada *Vuitanta-sis contes-*, el texto sobre la lectura no-simultánea parece reafirmar la noción de cerrazón narrativa, sugiriendo que la multiplicidad de lecturas es una opción determinada por la situación del lector, y no un destino de la textualidad -ni del relato como forma. En este punto Monzó coincide con Ríos, quien nos ha hecho saber que "suelo decirle [a Robert Coover] que el hipertexto está en el texto" (Paz/Ríos 1999: 180), esto es, que la relectura es la forma definitiva de abrir nuevas ventanas digitales.

La preceptiva chejoviana, con sus principios de sugerencia, elusión y alusión, es el vehículo de una estética *erótica*, entendido el erotismo, en el sentido que le da Barthes, como aquello que sugiere sin ofrecer, alude sin señalar, se manifiesta en intermitencias y no termina nunca de mostrarse. Por contra, la estética de la variación y la combinación está fundada en la insistencia, la evidencia, la plasmación sin ambages: es un arte de la obscenidad, en que lo obsceno se nos presenta de diversos modos: bien como revelación identificada con el final (los giros finales metanarrativos), bien como presencia constante, convertida en familiar (en la *exhibición indecente* de las tripas narrativas que hemos visto en Baumbach). Habla de lo inexpresable, pues, no sólo en el sentido temático (recordemos aquí las críticas de Kostelanetz a los relatos *Best* de los años sesenta) sino también en el formal, poniendo en escena lo que la tratadística tradicional había declarado inexpresable en el idioma del relato. La idea de lo *unspeakable*, procedente del título del segundo libro de Bartheleme *Unspeakable Practices, Unnatural Acts*, pasa a ser en los años ochenta el santo y seña de la actitud experimental en las letras norteamericanas⁷³. La combinatoria verbal, tal como la describe el propio Bartheleme, es una pornografía de las palabras:

The combinational agility of words, the exponential generation of meaning once they're allowed to go to bed together, allows the writer to surprise himself, makes art possible, reveals how much of Being we haven't yet encountered (Herzinger 1997: 21).

Con esta *celebración de la evidencia* se relaciona el uso de la pornografía como forma paródica, cobrando una dimensión política (la vindicación de la sexualidad adolescente en Kathy Acker, la celebración de la creatividad erótica en Harold Jaffe), o de configuración de la diferencia sexual (los diálogos porno-deconstructivistas en Carole Maso) o de búsqueda de la experiencia extrema (la pornografía como forma de rebelión cósmica en Burroughs o de resistencia social en Sukenick). En su relato "Manikin" Leonard Michaels parodia, con tanto ingenio como crueldad, este principio, cuando se refiere a una mujer violada por un turco "forcing her to variations of what she never heard of though she was a great reader of avant-garde novels" (Michaels 1982: 4). Los cuatro relatos del libro *Heretical Songs* de Curtis White desarrollan esta confusión voluntaria entre retórica artística y retórica sexual ofreciendo imágenes indecorosas de varios artistas. White atribuye a Claude Debussy -en su relato *Claude*- una definición venal y variatoria del arte: "It was true that she provided, *pour ses amants*, incredible lovemaking. What unexpected modulations, what indefensible combinations! This, she often said, was what art ought to be. Endless, shapeless, ecstatic" (White 1980: 59). Esta subversión de la retórica *erótica* de la alusión por medio de un subtexto pornográfico es también una estrategia frecuente en la cuentística de Coover. Uno de los casos más logrados se

⁷³ Brown University celebra con periodicidad anual el congreso *Unspeakable Practices Festival*, cita ineludible de las nuevas tendencias literarias en EEUU.

encuentra en el texto que da subtítulo a su tercer libro de relatos, "You Must Remember This", que consiste en un *recuento* de las últimas secuencias de *Casablanca* en que los diálogos de Rick e Ilsa, reproducidos de manera literal, cobran un nuevo sentido a la luz de las escenas pornográficas que ambos protagonizan. Si White aplica estrategias rabelaisianas para descubrir la carne y el temblor bajo las obras de la alta cultura, el sentido de la variación de Coover está relacionado con una forma distinta de reapropiación: el recuento de formas de cultura popular (fábulas y literatura folk en *Pricksongs & Descants*, cine familiar y cortometrajes de relleno en *A Night at the Movies*) a las que la tradición había expurgado de su subtexto sexual.

Existe en este punto una reveladora coincidencia entre el término *anti-relato* en la acepción que hemos venido comentando y su utilización en el marco del psicoanálisis. Tal como lo desarrollan Bruckner y Finkelkraut (1979), el término sirve para caracterizar la narración pornográfica (sea literaria o cinematográfica) en su función más liberadora. En su intento de ofrecer una definición positiva de la pornografía que rompa con el vocabulario freudiano del fetiche y el tabú a la vez que con prejuicios de tipo moralista, los autores definen un conjunto de rasgos que refrendan los que hemos ido marcando. La ficción pornográfica es *no novelesca* (por oposición a la novelicidad freudiana, que remite toda narración a una estructura profunda con un origen remoto), está liberada del peso de la narratividad, no suspende la expectativa del lector con una trama sino que la *distrae* como un catálogo; en definitiva, no racionaliza y ordena el material narrativo de las escenas sexuales sino que "segrega sus propias reglas" (1979: 69-72). Lo que de aquí se desprende no es, obviamente, que la variación pornográfica sea una forma literaria reciente, y tampoco queríamos caer en el tipo de razonamientos sobre "the *better-sex-than-before* literature" contra los que ha advertido Brooke-Rose. Sí es oportuno indicar, en cambio, que la aparición de una serie de discursos sobre la pornografía constituyen parte importante del imaginario de la vanguardia y un elemento presente en algunas de las antologías más significativas del género, especialmente *Transgressions* y *Degenerative Prose*.

La reescritura que propone Luis Goytisolo de la fábula y su conversión en discurso no precisable está relacionada con las estrategias de la variación y la distorsión temáticas. En "Segismundo" Goytisolo combina la espacialización con el uso de disyunciones inclusivas para escenificar, en una situación que puede interpretarse como una jornada electoral, la confusión simbólica como rasgo que preside el proceso de adquisición de poder: "El comienzo de una película. O la retransmisión en directo del estreno. O quizás soñé que asistía a la proyección" (1981: 33). Asimismo el nombre del protagonista oscila entre Sigmund-Segismundo-Sigmundus, a la vez que el estatus narrativo del relato deriva lo largo de pocas páginas entre película, serial televisivo y programa radiofónico. En el texto postestructuralista de Goytisolo se desmontan las oposiciones binarias realidad-representación, espectador-objeto, comprador-cliente, estableciendo un grado medio entre palabra y cuerpo en que aquella se convierte en física y éste en textual, como muestra la escena en que el público que asiste a un discurso forma con sus cuerpos un mensaje electoral. La polifonía de Segismundo es la de los *media*. Proliferación de textos que, partiendo de una parodia de los lenguajes públicos (discursos oficiales, periodismo, publicidad) constituyen una sociología babélica.

La estética de la variación se mueve entre dos extremos: la proliferación ilimitada y la división. La tradición española ha producido dos textos que son ilustrativos de esa polaridad: "Fragmuntaciones" de Jenaro Talens (1973) y "Multiplicaciones" de Borja Delclaux (1995). El primero refiere la muerte de un profesor embriagado, empleando lo que podría ser descrito como un *estilo del internamiento*, que parte de una situación dramática reconocible -la reflexión en la cama tras una noche de borrachera- y va descendiendo por sucesivos niveles de la conciencia por medio del uso continuado de

paréntesis, hasta llegar, tras varios planos de corriente de conciencia, a la mención por medio de una necrológica de la muerte del protagonista, que cierra el internamiento del texto (Beneyto 1973: 45). Caso opuesto es el de "Multiplicaciones", en que el autor, colocándose bajo la advocación de Lichtenberg -"Elegir la tabla de multiplicar como santo protector" (Delclaux 1995: 63)-, desarrolla sin hilo narrativo una serie de seis definiciones jocosas basadas en un principio lúdico de multiplicación del significado:

(OJO X OJO) = ojo al cuadrado (ojo²), ojo con él, no vaya a convertirse en círculo y entonces qué.

Su imagen es un cuadrado abiertamente circular que alberga un triángulo con un ojo dentro. El simbolismo es tan claro que suena a tópico: el ojo de Dios, el Gran Hermano, el ojo que todo lo ve, etc. (1995: 63-64).

"Fragmuntar" y "multiplicantar" serían, pues, los dos modalidades extremas de la composición variatoria del relato. La segunda es más propia de algunos experimentos oulipistas que prescinden completamente de la narratividad. Un caso interesante de estrategia de fragementación se encuentra en los relatos de Vicenç Pagès Jordà, ilustrativos de una actitud creadora que da por conocida la existencia de casos de puesta en variación diseminada, sin límites textuales, y que opta por someter estos últimos a estrategias de organización. El relato "Cercles d'infinites combiacions", que da título a su primer libro, ejemplifica el paso de una estrategia esquizofrénica, de diseminación, a una paranoica-hermenéutica. El relato de Pagès Jordà se abre con una *superficie textual* formada por cinco párrafos sin conexión narrativa aparente, cuya yuxtaposición recuerda a los ejemplos de *ready-made* que pueden encontrarse en textos rupturistas de Abish, Chambers u otros autores de Fiction Collective. En el texto que sigue es una ficción acerca de una tradición de lectura hermenéutica de las *frases-exemple* del Diccionari Pompeu Fabra, que permite componer, por combinatoria, párrafos tales como los del principio -cuya desconexión aparente se revela así como parte de una operación de *bricolaje* textual -término que Pagès Jordà usa en repetidas ocasiones. La ciencia inventada en *Cercles*, la neocabalística, tiene sus raíces en la *màquina de llenguatge* de Ramon Llull, que debía permitir una creación infinita de significados por medio de la concatenación de círculos de madera:

La importància de la pràctica neocabalística ve donada en un altre nivell, per la relació amb moviments artístics i literaris d'avantguarda, com ara la tècnica del *cut-up*, que Brion Gysin va practicar durant els anys setanta, o la tendència literària anglosaxona anomenada *appropriation* (Pagès Jordà 1990: 30).

La neocabalística, en efecto, hereda algunas de estas técnicas, pero les impone un proceso de ordenación formal que diríamos más propio del posmodernismo tardío que de las primeras formulaciones del movimiento, caracterizadas por la búsqueda de estilos de la dispersión. Como hemos sugerido al referirnos al tarot, la figura de la variación se relaciona con una metáfora central en el vocabulario de la ficción posmoderna: el juego. En su libro sobre ficción posmoderna Chénétier ha estudiado con detalle la presencia de esta metáfora en las novelas, distinguiendo entre las formas más reglamentadas y las más espontáneas. En el caso del relato, el uso de formas constrictivas de organización tiene un lugar prioritario en el marco del grupo Oulipo, cuyas propuestas se extienden desde Francia en los años 70 y siguen en vigor años después. En este sentido, una de las modalidades más usuales de la constricción es la que se ha dado en llamar *alfabeto*, modalidad de estructuración que afecta tanto a relatos como a libros de relatos.

La *superestructura* como juego formal es expresiva de una revisión posmoderna de los grandes ciclos de fábulas. El ejemplo más significativo puede encontrarse en "Menelaïad" de John Barth, una variación sobre tema trágico organizada sobre un sistema de cajas chinas que llegar a articular hasta siete narraciones inclusivas. Barth describió irónicamente el proceso de composición del texto como un reto narrativo del tipo del Libro Guinness: habiendo observado que las desinencias metanarrativas llegaban, como máximo, a nivel cinco, se propuso articular un relato a nivel siete: "I was in love (love, love, love, love, love, love) with the short story" (Barth 1994: 101-102). Las metáforas deportivas aplicadas al relato constituyen asimismo una suerte de épica parodiada. Son frecuentes en la obra de Baumbach, empezando por una idea de la comunicación interpersonal como juego de tenis en *The Return of Service* y del baloncesto como sistema de poderes familiar en "Familiar Games" y "How You Play the Game".

En la introducción a su libro *99: The New Meaning*, formado por cinco versiones literarias del *ready-made*, Walter Abish identifica la noción de juego con la de una lógica no narrativa sino musical, refiriéndose a relatos "not actually "written" but orchestrated". (Abish, 1990: 9). De los relatos de Abish considerados como forma contemporánea del *ready made* se hablará con detalle más adelante; baste decir, por ahora, que en su factura *juguetona* saca a la luz otro aspecto: la puesta en duda del valor de la autoría por medio de "a deliberate though playful diminution of the creative. Literature is used as a vast dictionary from which what is extracted, according to a system, is assembled to create a so-called story" (McCaffery 1996: 17). La combinación de factores es, pues, *el nombre del juego*. Nos hemos referido al uso del párrafo como *playing card* en Coover. En una acepción menos cómica, el juego implica también situaciones estáticas, puntos de no retorno. Si el relato moderno establece la *situación* como eje compositivo, el relato posmoderno problematiza este concepto -en buena medida a través de una influencia de Beckett y de su planteamiento del *final de partida*. Eduard Márquez emplea como título de su primer libro la figura del *Zugzwang* -en ajedrez, una posición tal que todo movimiento conduce a la derrota-, que funciona como metáfora articuladora de una serie de 43 microtextos sobre situaciones sentimentales o vitales que carecen de salida. Esta idea del juego detenido problematiza la brevedad del relato, sacando a la luz otra de las potencialidades negativas de la forma breve: la ausencia de narratividad. Varios de los relatos de Michael Brodsky -entre ellos "More of Same"- siguen la herencia beckettiana en esta línea.

En su vertiente más informalista, el juego es una modalidad literaria de la anarquía. El relato largo que da título al libro-manifiesto de Ronald Sukenick *The Death of the Novel and Other Stories* se despliega a lo largo de una *juguetona* improvisación en la que el concepto de juego funciona por oposición al de obra capital:

That's one of the ideas we have to get rid of: the Great Work. That's one of the ways we have of strangling ourselves in our culture. [...] What we need is not Great Works but playful ones in whose sense of creative joy everyone can join [...] A story is a game someone has played so that you can play it too, and having learned how to play it, throw it away. All good books are both didactic and gratuitous (Sukenick 1969: 57).

"Juego" es también, en su parte más destructiva, negación del sistema referencial como seriedad. Sukenick denomina "playgiarism" a la estrategia empleada en ocasiones por Raymond Federman y de manera programática por Kathy Acker de incluir plagios consignados en una parte de sus obras (Sukenick 1995a). En el caso de Acker, que ha sistematizado esta práctica en sus novelas, podemos mencionar el libro de relatos

significativamente titulado *In Memoriam to Identity*, que ficcionaliza las biografías de diversos escritores (Rimbaud, Verlaine, Faulkner) tomando prestadas varias entradas bibliográficas. El juego del *playgiarism* está relacionado con la descontextualización y la reducción que forman parte de la estética de la novela reducida, a la que nos referimos más adelante⁷⁴. Los límites de la intertextualidad, si los hay, son un tema que rebasa las posibilidades de este trabajo: lo que es significativo reseñar, en el caso de Acker, es la idea de la desaparición del autor como entidad centralizadora del corpus textual. Acker es un caso extremo de un componente formal básico en las nuevas formas del relato: la acumulación de fragmentos informativos, lenguajes y citas en un sistema que con frecuencia tiende a sustituir la lógica de la cita-como-homenaje (la cita como forma de vinculación entre dos *autores*) por un uso de la misma como fragmento de información que se encuentra en el aire, propiedad colectiva. Discusiones sobre la muerte del autor aparte, sí es cierto que este tipo de estrategias acercan el relato a una idea de *invención colectiva* caracterizada no ya por la ironía moderna sino por una modalidad del cinismo que permite reutilizar e incluir textos que el autor no suscribe. Puede argumentarse que la forma misma del relato permite una operación que pone en duda los principios de la creatividad: el autoplagio, entendido como inclusión de un relato en una novela, extensión o repetición literal; como se comentará más adelante, los inicios de la lógica hipertextual están vinculados a casos de repetición textual en el marco de un mismo autor que podrían muy bien consignarse como autoplagios.

Terminaremos esta sección señalando, al modo conclusivo, que la obra de Monzó es un caso de transición de un polo a otro de la idea de juego: desde una concepción, programáticamente presentada en "Confidència", según la cual no hay juego interesante en que los dos jugadores estén de acuerdo "ja que l'únic interès pot provenir del fet de no estar d'acord ni tan sols en les regles" (Monzó 1999: 81), hasta el polo opuesto, esto es, el ejercicio de una frialdad narrativa asociada a una estética realista *con arreglos* típica del posmodernismo tardío.

4.3. El iceberg sube a la superficie

Y he aquí que ahora todo sube a la superficie [...] El devenir-loco, el devenir-ilimitado ya no es un fondo que gruñe, sube a la superficie de las cosas y se vuelve impasible.

(Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, pg. 41)

Si la tratadística del relato moderno encontró en Hemingway un modelo para articular una estética de la profundidad, el relato posmoderno se caracteriza por la producción intermitente de *efectos* narrativos que rechazan o parodian la idea de la hondura. A las profundidades narrativas del iceberg la textualidad posmoderna opone una estética de la superficie. Los antecedentes de la idea esteticista de lo superficial aplicada al relato se encuentran en algunos autores de pertenecientes al *high modernism*. Así, Arno Schmidt había subrayado en sus relatos la importancia de la flexibilidad del lenguaje. Al "mar de significados" hemingwayano Schmidt opone la visión de la superficie del líquido y de los cambios producidos en ella como metáfora central:

⁷⁴ En efecto, corresponde un estatus distinto al "recitado" literal(ista) de una novela por parte de un relato. En algunos casos este proceso está vinculado al uso de la radio como medio de difusión artística. Uno de los primeros escritos de Peter Handke es una versión reducida de la novela de Kafka *Der Prozess* (Handke 1984: 119-136), cuya voluntad didáctica -la culturización de los soldados austríacos en la posguerra- descarta, en principio, la argumentación sobre el plagio.

What is needed is total linguistic flexibility, so that, be it on the basis of orthography, phonology, or root=words and =morphemes, the speaker would be capable, à la New=Adam, of providing a quick and vividly-persuasive inventory of, e.g. the circumsplicing lifeforms on a liquid surface; indeed, brutally capable of <appropriating> them (Schmidt 1996: 136).

La noción de 'superficie narrativa' tiene diversas formulaciones en el marco del posmodernismo. En su ya clásica lectura del vídeo experimental *AlienNATION* Jameson expone los rasgos fundamentales de esta estética: la imposibilidad de establecer una jerarquía entre los distintos signos, la capacidad de estos últimos para situarse en un "movimiento de incesante rotación", la indecibilidad entendida como valor estético, la inviabilidad de una lectura meramente desmitificadora -en *AlienNATION* las imágenes pop no son más ni menos relevantes que las de Beethoven. Susan Sontag remite la misma categoría a la tendencia esteticista de rechazo de la profundidad:

La idea de que las profundidades son ofuscantes, demagógicas; de que ninguna esencia humana se agita en el fondo de las cosas; y de que la libertad reside en el hecho de permanecer en la superficie, el vasto cristal sobre el cual circula el deseo... éste es el argumento medular de la posición del esteta moderno en las diversas formas ejemplares que ésta ha asumido a lo largo de los últimos cien años. (Baudelaire. Wilde. Duchamp. Cage.) (Sontag 1983: 354-355).

En este contexto, un primer atributo de la narrativa superficial es la renuncia a la caracterización psicológica: no a la psicología en general, sino al movimiento freudiano (genealógico) de descubrimiento de una verdad oculta en favor de un gesto que habría que caracterizar como lacaniano: el descubrimiento de la profundidad de la piel. En este sentido se manifiesta Barthes, quien identifica en los textos de Robbe-Grillet de los años cincuenta la intención de "fundar la novela en la superficie". La influencia de Barthes y el postestructuralismo francés en crítica literaria es determinante para que Stevick, en una primera formulación del "relato fundado en la superficie" incluya tres representantes de la escuela *novau roman* -Sarraute, Butor y el propio Robbe-Grillet- en el apartado "Against Analysis" de su *Anti-Story*.⁷⁵ La crítica norteamericana ha llamado la atención en varias ocasiones (Kennedy 1993, Herzinger 1997) acerca de la diferencia entre las estrategias *noveau roman* y las que tienen lugar en el posmodernismo norteamericano; si las primeras están caracterizadas por la frialdad y el intento de construir una narrativa impersonal, las segundas tienden a problematizar la figura del autor por medio de irónicas apariciones de una voz autorial desmembrada en el marco de un texto que no es tan impersonal como *colectivo*, creado por agregación de voces. Son reveladoras, a este respecto, las declaraciones de Barthelme acerca del *noveau roman*:

McCAFFERY: It's very obvious in *Snow White* -and in nearly all your fiction- that you distrust the impulse to go "beneath the surface" of your characters and events.

BARTHELME: If you mean doing psychological studies of some kind, no. I'm not so interested. "Going beneath the surface" has all sorts of positive-sounding associations, as if you were a Costeau of the heart. I'm not sure there's not just

⁷⁵ El propio Barthes aportó al corpus cuentístico del *noveau roman* un libro de *sketches* y meditaciones, *Incidents*, que participa de las directrices estéticas de esta forma: visión antiromántica del fragmento, concepción de la brevedad como puesta en suspensión del pensamiento conclusivo, reducción a un único estatus de los elementos ficcionales y meditativos del relato.

as much to be seen if you remain a student of the surfaces (Herzinger 1997: 272).

Un ejemplo conocido de este estudio concienzudo de las superficies puede encontrarse al final de "Brain Damage", un final que se ha leído con frecuencia (Scholes 1979: 116-177) como parodia de "The Dead":

And there is brain damage in Arizona, and brain damage in Maine, and little towns in Idaho are in the grip of it, and my blue heaven is black with it, brain damage covering everything like an unbreakable lease -
Skiing along on the soft surface of brain damage, never to sink, because we don't understand the danger (Barthelme 1975: 146).

Barthelme sustituye el simbolismo de la nieve que se extiende sobre los campos de Irlanda por el de una indeterminada enfermedad mental cuyo peligro, innominado, tiene un carácter esteticista. La superficie narrativa creada por Barthelme reluce con diversos *efectos* narrativos. Cada efecto puede caracterizarse como el eco de un simbolismo que no llega a consolidarse como tal: así, el simbolismo joyceano (la muerte), el simbolismo marxista (el fantasma que recorre el continente), el simbolismo bíblico (confusión de la plaga divina -la enfermedad universal- con la nieve), simbolismo psicoanalítico (presencia *absoluta* del lenguaje del psicoanálisis). En la vacilación voluntaria entre estos contenidos, la imagen de la nieve se nos aparece no como recordatorio de la muerte sino como imagen de una agregación de contenidos discursivos que invita a esquiar, a deslizarse.

En la definición que Deleuze ofrece del mismo término tiene especial importancia la noción de corporalidad. El autor de *Logique du sens* remite la idea a la filosofía estoica en su enfrentamiento con el platonismo. El destierro de la profundidad supone en este marco una liberación del cuerpo como pantalla del significado -el cuerpo al que el platonismo, en la lectura deleuziana, intenta siempre obviar, evitar o dejar de lado-:

Si los cuerpos, con sus estados, cualidades y cantidades, asumen todos los caracteres de la sustancia y de la causa, a la inversa los caracteres de la Idea caen del otro lado, en este extra-ser impasible, estéril, ineficaz, en la superficie de las cosas: lo ideal, lo incorporeal no puede ser más que un "efecto" (Deleuze 1994: 31).

Efecto y brevedad son términos complementarios, en la medida en que la concreción del primero no es concebible sin la provisionalidad que nos ofrece el segundo. En este sentido, la relación entre ambos implica una coherencia -opuesta a la consecuencia de la estética de la profundidad. En este sentido se entienden las palabras de Manganelli: "E difficile accettare la coerenza della superficie pura, ma credo che altra coerenza non sia possibile" (1996: 91). En su relato-poética "Lo Spirito della Descrizione" Manganelli ejemplifica en la visión de un lago la renuncia a la profundidad, que identifica como lo imposible de describir -lo inefable romántico-:

una volta che la mia contemplazione sia scesa di un'infinitesima parte de un millimetro al di sotto della superficie, io so esattamente tutto ciò che troverò a qualsivoglia profondità; il lago si distingue in superficie e abisso: l'abisso inizia subito sotto la superficie, anzi è talmente accosto alla superficie che solo geometricamente è possibile distinguere la superficie dall'abisso, e anzi l'abisso a qualunque livello è assolutamente distinto dalla superficie solo

geometricamente [...] questo lago che sia descrivibile solo como superficie, e che nell'abisso sia semplicemente non descrivibile (1996: 90-91).

Si el espíritu de la descripción es un vacío -una búsqueda de objeto, una inconstancia, un no-tener-qué describir-, su imagen no puede ser otra que la del viento, que no tiene adentro ni afuera y sólo puede caracterizarse en términos de movimiento de la superficie:

Eppure codesta superficie è essenziale, è, osserei dire, una superficie profonda, così che ciò che ne viene tocato, viene mutato in profondità da una superficie, e definitivamente da ciò che vi è di più effimero e instabile (1996: 96).

Barthelme se había referido al movimiento superficial como un descenso de esquí, Manganelli define el cosmos como “fantasia del viento” (1996: 86), Leyner emplea la imagen también acuática del océano pop -"Public language is the sea in which all our minds swim" (Geyh, Leebron & Levy 1997: 242). El movimiento de la escritura es, pues, horizontal, deslizante. En este contexto cabría introducir una distinción entre superficies textuales *limpias*, que ponen de relieve las estrategias de continuidad narrativa, y superficies *discontinuas*, que ponen el acento en las rupturas y saltos textuales. El ejemplo más claro del primer tipo es “Continuidad de los parques” que desarrolla la conocida prolongación entre dos espacios narrativos sin marcar los procesos de montaje textual. A pesar de su fama crítica y de su utilidad para explicar cuestiones técnicas como el uso del punto de vista, nos parece que “Continuidad de los parques” comparte con textos ya mencionados como “Life-Story” o “In the Heart of the Heart of the Country” el paradójico estatus de textos muy citados y antologados pero no del todo representativos de una tendencia o una práctica de esta época. El texto de Cortázar es una representación de la ruptura con la noción modernista del narrador no fiable, pero la tendencia más extendida en el experimentalista de la época no es ocultar el montaje sino ponerlo de relieve. El caso más claro es “Brain Damage” de Barthelme, que yuxtapone ocho fragmentos textuales con sus respectivas ilustraciones en forma de gráfico, imponiendo así una suerte de *navegación turbulenta* por espacios textuales anivelados.

Un ejemplo extraído de la “Centuria Diciannove” de Manganelli revela de qué manera la superficialidad narrativa está relacionada con un "allanamiento" de la visión, una pérdida de perspectiva. La descripción de un cuerpo celeste no identificado se realiza en los siguientes términos: "il suolo, sebbene apparentemente saldo e continuo, talora si assottiglia ad una lamina tanto esigua, che cede al passo di un fantasma; e sotto si spalanca un pozzo vuoto e liscio, che si apre sul vuoto" (Manganelli 1995: 55-56). El punto de vista deriva desde el arriba hasta el abajo; el enigma del cuerpo físico es representado por medio de perspectivas enigmáticas, así "pozo que se abre sobre el vacío". En este sentido, la mirada superficial es un resultado de la pérdida de centralidad de la visión, que convierte la narración en especulación sin fundamento. De ahí se deriva el uso de una terminología de la "indagación sin base" que incluye la *hipótesis* (Barth, Manganelli), la *conjetura* (Luis Goytisolo), el *acercamiento* (Borges) la *aproximación* (Juan Goytisolo) y las diversas formas de la epifanía subvertida (Ríos, Palol), términos a los que habría que añadir el repertorio borgiano que incluye el *acercamiento*, el *examen* y la *inquisición*. A estas modalidades particulares añadiremos aún la fortuna crítica, a lo largo de los años setenta, del término *surfiction* para caracterizar un tipo de narración que en vez de profundizar recorre, surfea o repasa diversas superficies textuales (Federman 1975).

Puede argumentarse que la surficción no existe sólo como modelo textual sino principalmente como una *tendencia del estilo*. Trataremos de ilustrarlo con un conocido ejemplo de la obra de Barthelme. En un artículo acerca de su relato “Paraguay”, que describe el viaje a un país imaginario de nombre real, Barthelme dejó una sugestiva idea

acerca de su ideal de frase literaria. Se trata de una frase incluida en el relato, y que parece describir una costumbre de los nativos paraguayos: "Electrolytic jelly exhibiting a capture ratio far in excess of standard is used to fix the animals in place" (Herzinger 1992: 56). Presentada como una frase técnica, propia de un manual, la frase no renuncia al sentido inteligible -no cae, por lo menos, en el sinstentido lúdico de las instrucciones cortazarianas- sino que se desliza a lo largo de él en aras de una combinación léxica donde se combinan trazas de discursos antropológicos, científicos, etc. Tales discursos no están conjugados sino, como comentaba William Gass a propósito de la frase, *modulados*: "a dizzying series of swifts, smooth modulation, a harmony of discords" (Gass 1989: 98). El efecto de la frase tiene que ver con la yuxtaposición de términos que en una oración construida de acuerdo con las reglas de la lógica difícilmente podrían convivir. Sin embargo, no se trata de una enumeración caótica, sino que más bien trae la marca o el recuerdo de ese caos en una forma plácida, como si de un conjunto de enumeraciones caóticas se hubiera extraído una definición cuyo efecto resume o contiene otros muchos.

Acaso el autor que más decididamente ha seguido esta enseñanza de Bartheleme sobre la tendencia del estilo sea Ben Marcus. Marcus organiza su libro *The Age of Wire and String* como una suerte de manual o libro de texto a propósito de una época misteriosa de la ciencia inglesa. El lenguaje deriva con frecuencia entre el tono definitorio y la tendencia lírica. Entre otros, el autor ofrece en un Glosario una definición de un término que no es sino su propio nombre. De entre las tres acepciones que desarrolla, reproducimos la última:

BEN MARCUS, THE. [...] 3. Figure from which the antiperson is derived; or, simply, the antiperson. *It must refer uselessly and endlessly and always to weather, food, birds, or cloth, and is produced of an even ratio of skin and hair, with declension of the latter in proportion to expansion of the former.* It has been represented in other figures such as Malcolm and Laramie, although aspects of it have been co-opted for uses in John. Other members claim to inhabit its form and are refused entry to the house. The victuals of the antiperson derive form itself, explaining why it is often represented as a partial or incomplete body or system -meaning it is often missing things: a knee, the mouth, shoes, a heart (1995: 76-77, subrayado mío).

La definición de "The Ben Marcus" recorre una frase similar a la empleada por Bartheleme, a la vez que incluye un repaso a los títulos de algunas de las secciones del libro -"Food", "Weather", "Persons".

Las visiones "descriptivas" de la superficie pueden contrastarse con otras visiones de la profundidad, de la introspección, que son estetizantes, alucinadas y fragmentarias. Arreola había descrito la observación de las propias entrañas, "a través de imágenes de vídeo", como una imagen que semeja una gruta "de cristal de Murano [...] donde la criatura está envuelta en epitelios, flotando en el líquido amniótico" (Beneyto 1993: 21) También fascinado por la visión de sus propias entrañas gracias a un examen coloscópico, atiborrado de valiums, Mark Leyner emplea en su libro *My Cousin, My Gastroenterologist* "the gastrointestinal metaphor" (McCaffery 1996) como hilo conductor para su monólogo interior *poppy*, entendido como forma de revelación extática, chamánica, sin transiciones: "It's because I want every little surface to shimmer and gyrate that I haven't patience for those transitional devices of plot, setting, character, and so on" (Geyh, Leebron, Levy: 241). Mirar-las-entrañas es la metáfora tradicional para profetizar, predecir. En el relato "Colonoscope Nite", perteneciente al libro antes citado, es descrito -en medio de un magma de material narrativo embrionario- un personaje que mata a su perro y lee sus entrañas para averiguar si debe matricularse en Harvard o en Yale (Leyner 1990: 38).

Esta “falta de paciencia” para la transición puede servir como ejemplo de un concepto que Dorfles (1980, 1988) ha desarrollado con frecuencia: el de la “pérdida del intervalo” narrativo. Para Dorfles el intervalo o pausa en una narración es sinónimo de vacío: momento de silencio que marca la división entre dos instantes, entre dos instancias del discurso. La desaparición de la pausa puede tener varias consecuencias: bien el abocamiento de la obra al abismo de lo absurdo (así en las melodías tocadas *en tempo falso*), bien una re-semantización de los elementos narrativos (como en los collages de Jiri Kolar). En cualquiera de los dos casos, la *ganancia* estética reside en una proyección de la obra entera en la dinámica del *entre*: el espacio intersticial entre dos partes se abre, se *difiere* y convierte el tiempo del relato en provisionalidad. La ausencia de intervalo comporta a su vez una pérdida de la articulación narrativa, que viene a ser sustituida por el *montaje* como elemento definitorio. “Colonoscope Nite” admite una lectura en este sentido. El texto desarrolla, a partir de 14 fragmentos, la imagen en movimiento de una noche / todas las noches: sucesivamente se nos dice “it was ‘colonoscope nite’ at the lucky stiff, new haven’s most notorious gay bar -gastroenterologists pay half price for all kahlúa drinks until midnight” (Leyner 1990: 36) y “it was the night before the night before christmas” (1990: 39), a la vez que se introduce al lector en un ámbito de la *desmesura* temporal y física -“she measured his penis with a shoe salesman’s metal slide your about a size 7 zelda said” (1990: 36). El tema de la noche se desarrolla a partir de los atributos de mezcla, movimiento, combinación aleatoria. La noche se presenta así como espacio para la seducción entendida como actividad *superficial* en el sentido en que desplaza el significado del discurso hasta la pura literalidad⁷⁶. Los sucesivos encuentros casuales entre personajes, frases y conceptos, producto del *zapping* textual, crean nuevas conexiones causales -“if you’re going to take me to bed you’ll have to tell me a bedtime story” (1990: 42)- en que cada elemento lleva la traza del que tiene yuxtapuesto. En lo que puede calificarse de giro metanarrativo, Leyner tematiza la idea de la superficie al final del relato:

I’m trying to write a piece called the aesthetics of surface for an israeli semiotics journal for 500 israeli pounds, but i’m under the deadline gun, jack i’m putting lines of 99% pure bogotá cocaine up my nose, i’m filling my enema bag with tequila i’m trying to get at the shimmering patina on the filmy superstratum of the surface, but i’m having wrenchingly vivid flashbacks of my mother flaying my thighs with an antenna (1990: 44).

Otra lectura escéptica del lenguaje profético como voz de la profundidad tiene lugar en el texto de Manganelli “Nostradamus”, perteneciente a *Le interviste impossibile*. Preguntado acerca del futuro, el profeta enumera algunas visiones sin hilazón: “Astronavi? Venusiani? Emigrati dalla galassia? O forse un incidente durante una partita di calcio. Una delle difficoltà nel leggere il futuro è che non vi è gerarchia degli eventi” (1997: 103). La desjerarquización de los acontecimientos implica una reformulación de la mirada, que se

⁷⁶ En el marco de los estudios desarrollados bajo la égida de la *economía libidinal*, Baudrillard (1998) ha mostrado con lucidez la vinculación entre estos dos conceptos. En la seducción -considerada como estrategia física, verbal, gestual- aquello que de más manifiesto tiene el discurso se vuelve contra su significado profundo, al que sustituye por las apariencias. Considerada como un lenguaje, la seducción crea una *hipertrofia de la función fática* (1998: 155), esto es, impone una constante verificación del contacto, del “Estoy aquí”: las verificaciones en cadena constituyen el discurso, en que el sentido profundo pasa a una condición de reserva o coartada. Es en este sentido que cabría entender una idea tópica acerca de la relación entre relato y novela: la distinción entre el relato como ligue y la novela como gran amor, distinción que encontramos en Pàmies, Umbral y otros. Es en este sentido que las experiencias de Francisco Umbral con la Viagra exigían, como forma narrativa, un libro de relatos: experimentación, laboratorio de la novedad, relación esporádica, diseminación de la libido en causas diversas.

convierten un paseo perceptivo por el *patchwork* de la Historia. Si Manganelli describe de forma estetizante el significado como "un orpello" superpuesto caprichosamente a un objeto (Manganelli 1994: 161), Walter Abish encuentra otra ilustrativa metáfora en su relato "How The Comb Gives a Fresh Meaning to the Hair":

THE COMB

The comb parts the hair and exposes sections of the white scalf underneath. The comb gives a fresh meaning to the hair. It serves as an indicator. It provides a sort of explanation (Abish 1975: 144).

Si las piezas de prosa experimental redactadas por Walter Abish ofrecen un buen ejemplo de escritura superficial es en la medida en que desarrollan una serie de estrategias para escapar al efecto de internamiento narrativo, desarrollando un texto que es un *símil-piel*. El texto programático más importante del autor, "But Why Write?" -uno de los primeros manifiestos publicados por la revista *Granta*- contiene ya una caracterización del texto como capa física hermética: "the text is the writer's skin -the outermost delineation of his sensibility, his way of expressing, remembering and curiously rendering what he believes to be the exactitude of his feelings" (Abish 1981: 144). Esta convicción se expresa en sus relatos por medio de diversas técnicas. Hemos mencionado ya el efecto de inminencia nunca cumplida conseguido por medio del uso del *cut-up* en los relatos de *99: The New Meaning*. Otra estrategia para desnarrativizar los textos es presentarlos como una forma -superficial a su vez- de teoría. En su uso de los párrafos como unidad narrativa, Abish emplea con frecuencia como hilo conductor la frase "this is an introduction to..."., que va convirtiendo el relato en una serie de cuadros sucesivos. Así sucede en "The Comb" y en otros relatos como "In so many Words" (Abish 1977: 83), y da lugar a las doce secciones del relato "Non-site", que abunda en visiones extáticas de la calma inducida por la superficie: "This is an introduction to George's eye. It is also an introduction to the smoothness, the perfect smoothness of a white Formica table top. (Abish 1975: 178). Los motivos de la fórmica, la mesa de ping-pong y otras superficies planas quedan así asociados con el de otros objetos planos -tatuajes, mapas- cuya supuesta capacidad significativa parece haber quedado subsumida en la llanura y el rebote simbólicos:

This is also an introduction to the smooth surface, the marvelous, smooth, unmarred surface of the white, shiny Formica counter [...] A few descriptions of somewhat bleak, desolate, and inhospitable landscapes are also included [...] The eye keeps returning to the white Formica because it stands out. The perfect world of Formica, thinks George. It is an agreeable surface (1975: 184).

En la escritura de Abish "superficie" es también sinónimo de "nomadismo", de mapa mudo. El relato "Crossing the Great Void" contiene todos los elementos de esta poética. Comienza planteando una problemática que no puede sino caracterizarse como freudiana -la desaparición del padre de un niño, su relación pseudoedípica con la madre y su decisión de marcharse al desierto para buscarlo-, pero que a medida que el relato avanza -o más bien: "se extiende"- se va allanando: Zachary manifiesta una suerte de afasia sentimental que le hace ver la búsqueda del padre como un movimiento en nada distinto a los juegos infantiles. En su camino hacia Blitlu encuentra a una mujer -Track- que lleva el mapa del desierto norteafricano tatuado en su espalda (1977: 105-106). El mapa como decoración se identifica con el desierto como lugar de la nada, *non-site* al que Zachary acude como a un rincón de su cuarto:

After all, the emptiness he expects to encounter at the center will be no different from the emptiness he might experience in the interior of his room after it had been denuded of all his possessions, stripped of all the things he had clung to with such persistence, such tenacity, such great effort, as if his entire life depended on it (1977: 113).

Los relatos de Abish encarnan una idea del viaje como experiencia superficial, desde el paseo edípico de "Crossing the Great Void" hasta la extranjería casera de "The Idea of Switzerland" pasando por "With Bill in the Desert". El espacio es caracterizado como *Non-Site*. El contraste entre la profundidad de Proust escribiendo en Puebla y el pensamiento de los niños retrasados, que ignora los signos: "The map, in their minds, resembles a sand drawing for a ceremonial Navaho dance" (Abish 1975: 144).

Si el viaje es el lugar tradicional de la experiencia y la formación, la estética posmoderna desarrolla un modelo de relato de viajes que cabría llamar post-nacional y que se rige por dos principios fundamentales: la relativización de las diferencias culturales y la reducción del periplo a un paseo semiótico sin ganancia intelectual. Por falta de espacio nos limitaremos aquí a señalar algunos casos muy significativos. Hemos mencionado ya el relato de Barthelme "Paraguay", con su minuciosa descripción estadística y antropológica de un espacio que "is not the Paraguay that exists on our maps" (1975: 20), sino un país de la mente. De otra forma, en el relato "Project for a Trip to China" Susan Sontag pone en práctica su idea de la superficie exponiendo una nómina de *cosas que hacer* a lo largo de un viaje que ofrecen ya la experiencia perceptiva del recorrido mismo. El "proyecto de viaje" aplazado es ya el viaje mismo, así como el cuaderno de notas o serie de "significados en germen" para el relato -una búsqueda de la identidad, un encuentro de lo exótico, una aproximación al pensamiento de Mao- constituyen la narración. Este motivo de la experiencia como nómina previa o invención caprichosa es tematizado en su texto "Description (of a Description)": "Or must we go as far as to say that / in themselves / they (the experiences) contain nothing? / To experience is to invent?" (Ziegler 1988: 143). Tal es también la idea que anima el estático *Atlas* de Borges, en que el viaje es con frecuencia y muy conscientemente, reducido a la confirmación de una previa información intelectual acerca del espacio -"Algunas sombras generosas no quieren que yo perciba a Irlanda o que agradablemente la perciba de un modo histórico" (Borges 1986: 13).

La relativización de la identidad nacional y la plasmación de viajes estáticos son dos elementos interrelacionados en la obra de Vila-Matas, donde las referencias a lo propio geográfico o estatal están presididas por un extrañamiento que lleva a percibir la nacionalidad como exotismo. Nos hemos referido ya a la continuidad entre Horta y los bares de balleneros en el arranque de "Recuerdos inventados". El relato "En la luna de Astarté" describe la divagación mental de una lectora de Chejov que, encerrada en su habitación, se imagina en Africa y en otros lugares. La experiencia del viaje mental es elevada al rango de realidad en la comparación con que termina el texto, un enigma: "como un mediodía español" (Vila-Matas 1982: 44). También en el microrrelato "Señas de identidad" presenta Vila-Matas una visión fugaz de la nacionalidad como imposición oropelada o pesadilla olvidable: "De aquel año sólo recuerdo que hubo elecciones y que a lo largo de una noche que me pareció inacabable alguien juró y perjuró que yo era catalán" (1993: 110).

Un segundo subgénero que aprovecha las posibilidades de lo superficial, es lo que cabría llamar *cuento para post-niños*. Esta etiqueta sirve para caracterizar una tendencia de la vanguardia a tomar como modelo narrativo un tipo de texto adjetivamente poco complejo, voluntariamente *simplista* y apto para todos los públicos y que adopta elementos de la literatura infantil que incluyen tanto temas (puntos de vista y personajes infantiles,

ambientaciones no parodiadas de las fábulas) como reducciones temáticas (Hunt 1992). Esta formulación da lugar a un modelo de cuento para post-niños -para hijos de posmodernistas, podríamos decir- en que el carácter fluido de la narración infantil sirve para vehicular de forma desenfaticada contenidos adultos, a la vez que el uso de una voz blanca narrativa permite al yo autorial desaparecer tras la apariencia de claridad del discurso para niños. La tendencia debería distinguirse de la fábula posmoderna, que admite entre sus variedades la versión pornográfica de tales que puede verse en algunos textos de Coover o de Angela Carter, entre otros. Así por ejemplo, del contraste entre un punto de vista ingenuo, con un lenguaje que quiere representar la retórica de la inexperiencia, y una situación dramática surge un tipo de voz narrativa cínica que habría que emparentar con la tradición del *cuento cruel*. Es el caso de la “Redacción” de Monzó (1999: 89-93), que emplea el punto de vista de un niño y el modelo de la redacción escolar para describir un parricidio⁷⁷.

Las metáforas de lo infatil y de lo didáctico están presentes a lo largo de la historia de las definiciones de la posmodernidad como fenómeno cultural⁷⁸. Hallamos una muestra en el Discurso de Aceptación del *National Book Award for Children’s Literature* concedido a Barthelme, donde éste caracteriza la escritura para niños como un conjunto de misterios. El deseo de los niños de “ver un libro” -con dibujos- en vez de sólo “leerlo” parece relacionarse con una *instancia intermedia* entre el comprender y el contemplar, de la misma manera que los relatos de Barthelme obtienen parte de su tensión de la deriva mental del lector entre profundizar en las situaciones propuestas y deslizarse por ellas (Herzinger 1992: 55). El aprovechamiento de esta instancia intermedia rinde resultados muy variados. Así, los relatos que Calvino organiza bajo la serie *Marcovaldo* parecen prolematizar un conjunto de rasgos de la escritura para niños. El carácter secuencial de las historias, propio de la narración dibujada, está al servicio de una representación de la tristeza del personaje que queda subrayada y cotidianizada a la vez por el uso de una estructura iterativa. En su representación de un paisaje devastado por la especulación inmobiliaria y la polución, los cuentos presentan una moraleja clara, pero parecen poner en escena el juego de la moral más que proponerla. En su resignada decisión de avanzar a lo

⁷⁷ A este respecto, es de señalar la existencia de todo un conjunto de relatos que representan el opuesto especular de los anteriores: muestran como protagonistas a niños que de una forma u otra superan la concepción que los adultos tienen de ellos. Este nos parece un tema demasiado frecuente en la narrativa breve como para pasarlo por alto -aunque también demasiado extenso como para desarrollarlo en este ensayo. La falsa niñez es una suerte de metadiscurso que recorre los géneros del relato parodiándolos y manteniéndolos sujetos al *devenir-niño* de la forma. Así sucede con el género detectivesco en la serie de Jonathan Baumbach *Babble* -protagonizada por un bebé-detective-, con el cuento psicológico en “Children’s Story” de Russell Banks -en que un grupo de niños se entrega a la *promiscuidad filial*, alternando sus familias putativas con otras adoptadas- o con el viaje de iniciación que resulta no estar a la altura de su protagonista en “Crossing the Great Void” de Walter Abish. Un segundo tipo de relatos dramatiza la asunción de roles adultos por parte de niños, bien como síntoma de un drama político -Peri Rossi interpreta a posteriori su relato “La rebelión de los niños” como una premonición del golpe militar de Uruguay de 1973-, bien como intento de descripción de una Arcadia del conocimiento -en los abundantes cuentos sobre niños eruditos de Guy Davenport.

⁷⁸ En su conocido artículo “Mapping the Postmodern” Huyssen presenta su visita a la Documenta de Kassel bajo la forma de “un relato” en que la definición general de la estética posmoderna debe acomodarse a dos extremos. Por una parte, una didáctica -la explicación de los cuadros para su hijo Daniel, de cinco años-; por otra, un más-allá de la didáctica que viene dado por la presencia de lo infantil. Así, al observar cómo Daniel es ahuyentado de las obras por un vigilante, “mientras intentaba percibir las superficies y la textura de la obra de Merz”, se percata de la importancia del factor represivo vigente en la puesta en escena de un arte que *no se puede tocar* (Huyssen 1988: 190-192). Lyotard parece llegar a un extremo parecido en su exposición supuestamente didáctica de *Le Postmoderne expliqué aux enfants*. Asumido que una clase de filosofía es un “retorno a la infancia del pensamiento”, el filósofo -en sentido general- se plantea la posibilidad de que el pensamiento no tenga ya infancia, de que los niños hayan dejado de ser “la medianía incierta del hombre, la posibilidad de sus ideas” (Lyotard 1987: 120).

largo de las desdichas ecológicas y personales, Marcovaldo podría ser el equivalente infantil de un personaje existencialista. Si los relatos de Marcovaldo mantienen una relativa unidad de tono, los de *Le Cosmicomiche* tienen una de sus claves estilísticas en el deslizamiento de tonos narrativos. Siendo el tema de la compilación una Historia del Universo desde sus orígenes -una historia de la energía, como quería Lyotard-, la transición de un tono infantil a otro sofisticado y abundante en tecnicismos y en vocabulario científico en los relatos de *Ti Con Zero*, ofrece una muestra de la *evolución* en que el elemento fabulador es acompañado y no desplazado por la innovación técnica.

El uso de un estilo blando con la aparición supuestamente irónica de rasgos infantiles está también presente en la obra breve de Bernardo Atxaga, que cuyo *Lista de locos y otros alfabetos* presenta un ejemplo de libro oulipista *infantilizado*, esto es, compuesto por constricciones alfabéticas reducidas a la mínima complejidad. La más representativa es el “Medio alfabeto sobre la literatura vasca”, en la que el estilo didáctico -es un cuento narrado a Aladino- está al servicio de una vindicación de la literatura en euskera como tradición no reconocida, sin “caja de resonancia” institucional (Atxaga 1997: 87). Qué mejor representación del *devenir-niño* propio de la literatura menor que una adopción simultánea del estilo para la niñez (el estilo del cuento) y la atención desinteresada (la actitud de Aladino).

Un caso notable de este subgénero viene de la mano de un autor al que en principio sería difícil asociar con una escritura de lo infantil: Julián Ríos. Como consecuencia directa del debate crítico creado en torno al primer volumen de *Larva*, su libro de cuentos *Sombreros para Alicia* ha sido leído con demasiada frecuencia como excepción al carácter experimental neologista que recorre su obra. En primera instancia, nada parece más alejado del creacionismo verbal de *Babel de una noche de San Juan* que el estilo limpio, *aclarado* y parco en retruécanos que ocupa las 23 breves piezas de los *sombreros*. Pero es precisamente esta serie de diferencias la que nos interesa en tanto que representativa de una tendencia del posmodernismo: el interés por abreviar, aclarar, dibujar figuras sencillas que se proyectan sobre el fondo de una complejidad ya planteada -como en el caso, ya mencionado, de la transición que se opera en Borges desde “El inmortal” hasta “El hacedor”. Preparado para una densidad simbólica y *gramática* exigentes, el lector de *Sombreros para Alicia* experimenta en la lectura del libro una ligereza que se deriva del contraste entre esa expectativa y la presencia de un *grado bajo de la escritura* que proyecta sobre los cultismos y los juegos de palabras un carácter espontáneo, como de afortunada aparición o *acontecimiento* lingüístico. No quiere ello decir que Ríos renuncie a su gusto por el calambur y la polisemia:

¿Hablaba en lenguas? Lengua franca, pidgin, biche-la-mare, dialecto nocturno... Entre tantas palabras incomprensibles que se atropellaban en su lengua de trapo, creíste comprender que repetían insistentemente en inglés: “¿Hay alguien que me comprenda?” (1993: 31).

Más bien, como puede comprobarse, halla una nueva *lingua franca* en el extremo opuesto al del barroquismo, combinando los tonos de la escritura fabular, la literatura de viajes y el apólogo, formas éstas de la ligereza expresiva. De esta manera el elemento, digamos, *high modernist* de relación exigente con el lector es reducido a materia temática, de forma que el lector puede contemplar el proceso de seducción de un lector de la narración que en este caso es intradieгético -la propia Alicia. En las ilustraciones de Eduardo Arroyo se aprecia un análogo intento de conciliar línea sin volumen y color local, sencillez naïf y ribete inesperado: no se trata sólo de ilustraciones *de* los cuentos, sino de ideas visuales -la cabeza en forma de corazón (1993: 29)- con las que los textos se

relacionan, permitiendo ese equilibrio u oscilación entre contemplación y lectura que Barthelme invocaba, buscando satisfacer las inquietudes de la vanguardia a la vez que las demandas de su vástago.

El principal rasgo estilístico de los *sombreros* es el uso de la segunda persona del singular: el narrador, el Sombrerero Loco de Carroll, le dirige a Alicia una serie de 23 enseñanzas, en su mayor parte sentimentales y lúbricas, que representan su aprendizaje amoroso. En este contexto, el “tú” narrativo tiene el poder de una imposición de destino que es a la vez, por usar un juego de palabras que sería caro al autor, una *imposición de manos* sensual. Así, cuando en el relato “La Voz de su Amo” el Sombrerero refiere la rendición amorosa de un tenor ante Alicia, esta victoria erótica está modulada por la narración en segunda persona que corre a cargo del cuentista-*voyeur*. Continuando el discurso sobre la instrucción que articulábamos a partir de Juan Goytisolo, podemos decir que el lenguaje de *Sombreros para Alicia* se sitúa en el punto medio entre didáctica y perversión⁷⁹. En el brevísimo texto “Masculin/Feminin” la indefinición sexual supuestamente propia de la infancia es reformulada en términos de una bisexualidad cuya marca de distinción es el gorro / gorra que le otorga a Alicia las identidades sucesivas de Nadia y Aidan (1993: 37). El texto más extenso, “El sombrero de Praga”, recuenta de forma alejada y naïf la vida de Kafka desde el punto de vista de una de sus novias; una ilustración en blanco (1993: 86) enfrenta al lector con los límites de la representación de la historia kafkiana: lo no dicho por limitación del discurso, por respeto al silencio, por omisión.

4.4. Dromoscopia: La velocidad como función de la superficie

Dans toutes les tentatives faites jusqu'à nos jours pour démontrer que $2 + 2 = 4$, il n'a jamais été tenu compte de la vitesse du vent.

(Raymond Queneau, “Quelques remarques sommaires relatives aux propriétés aérodinamiques de l'addition”)

Correre sull'autostrada è l'unico modo che ci resta, a me e a lei, per esprimere quello che abbiamo da dirci, ma non possiamo comunicarle né riceverne comunicazione finché stiamo correndo.

(Italo Calvino, “Il guidatore notturno”)

En su único libro, y antes de desaparecer para casi siempre, Balthazar Mantra se refería a la velocidad de las cosas como el factor fundamental que rige el movimiento perpetuo de esa ciencia inexacta conocida con el nombre de Literatura, como “la fuerza que anula la distancia entre una historia y una vida o una vida y una historia”. Si uno aprende a manejarla como corresponde, no demorará en descubrirse dueño del más perturbador de los dones y del más feliz de los estigmas: la facultad de ver la posibilidad cierta de una trama aun en el más aparentemente nimio gesto de lo cotidiano. Dominar la velocidad de las cosas, entonces, es la más ambigua y paradójica de las bendiciones; porque, de improviso, todo parece digno de ser manipulado y puesto por escrito.

(Rodrigo Fresán, “Apuntes para una teoría del escritor”)

Estimado profesor Veen, ahora sabemos que la única forma posible de morir sería la abolición de la memoria, la linterna clandestina, el prisma coloreado (¡Henri Bergson y Marcel Proust!) capaz de abrirse en un cosmorama de imágenes y palabras.

⁷⁹ En el comentario de Goytisolo reencontramos la metáfora del cuentista como mago, “prestidigitador o ilusionista de las palabras” (1998: 240).

(Eloy Tizón, "Carta a Vladimir Nabokov")

Los textos vanguardistas de Bontempelli, ya mencionados más arriba, nos ofrecen también un antecedente significativo en el uso de un término que ha merecido una atención considerable en los estudios sobre literatura posmoderna: la velocidad. En *La vita intensa* encontramos frecuentes referencias al "rallentando" y al "acelerando" como formas de organizar la narración. Hay una primera acepción en que este término designa no ya una cualidad o conjunto de cualidades formales del texto sino un aspecto de la naturaleza del escritor de vanguardia. Así, en el ya mencionado encuentro literarizado entre Vonnegut y Fresán, el primero se refiere a un estudio psicológico realizado por la University of Iowa con escritores residentes. El resultado arroja un único elemento en común ente todos ellos: todos "eran personas lentas" (1998: 361). Esta revelación inspira a Fresán una meditación central en su libro: la asunción de la actualidad histórica como momento de nostalgia respecto a la época en que los escritores determinaban la velocidad de las cosas. Manganelli es más explícito en su artículo "Avanguardia letteraria", donde identifica como uno de los rasgos esenciales del escritor vanguardista la asunción de una distinta "velocità dei doveri" (1994: 75) que lo diferencia de sus contemporáneos, sean o no escritores. El deber del escritor de vanguardia es dirigirse a un *lector inesistente* que llegará en el futuro. El "lentissimo dovere" (1994: 75), la actividad proyectada sobre un futuro indefinido, coloca al escritor en el lugar de una diferencia de velocidad. Son los rastros de esa diferencia los que pueden reseguirse en la obra literaria.

Las formulaciones de una ciencia de la velocidad o *dromoscopia* (Virilio 1988, 1996), sus aplicaciones sociológicas (Dorfles 1988) y sus usos específicos para la prosa narrativa (Gibson 1996) han resultado especialmente reveladoras en el análisis de una forma como el relato, cuya cualidad central podría no ser sino una diferencia de ritmo lector con respecto a formas más extensas. Tal como la plantea Virilio, la estética de la velocidad está hecha de apariciones y desapariciones cuya intensidad se superpone a la clasificación genérica del texto. La noción de *velocidad* se contrapone a la idea bergsoniana de *duración*; como en la cita de Tizón que encabeza este párrafo, el emblema de la *durée* es reducido al interior de un paréntesis y entre signos de exclamación, en un *fluir* narrativo que avanza a ritmo cambiante. Podría decirse que el *name-dropping* ("¡Bergson y Proust!") es tanto una técnica literaria como una estela de la velocidad narrativa: signo entrevisto al pasar, desprovisto de individualidad y solapado con otros nombres. Virilio ha explicado en qué sentido la noción de velocidad se inscribe en el proceso de retirada del sujeto:

La inducción del sujeto en la jerarquía de las velocidades (inferiores, superiores), al desestabilizar el instante, anula las referencias; fenómeno contingente, la diversificación de la velocidad anula también la sensación de duración general del movimiento continuo (Virilio 1988: 121).

La percepción de los objetos en tanto que funciones de la velocidad se relaciona con una crisis de las dimensiones completas (Gibson 1996): imposibilidad de percibir el objeto en su totalidad. La crisis de las dimensiones textuales da lugar al hipertexto; la crisis de las dimensiones temáticas se formaliza en la velocidad. Milazzo refine la Historia misma de la Época Posmoderna como "una Historia Veloz de Empirismo y Solipsismo, concreción y exageración, temor y exuberancia" (Caravetta/Spedicato: 329-300). La velocidad reduce la identificación del objeto a una pregunta. Así, en el relato de Bernhard "Ist es eine Kömodie? Ist es eine Tragödie?" la repetición obsesiva de referencias a una obra teatral recorre las distintas posibilidades genéricas hasta otorgarle a la obra el mismo estatus que a la inseguridad ontológica del personaje.

"Tragedy / Comedy: it is as if these literary genres were finally a matter of relative speed" (Joris 1993: 230). Esta reflexión a propósito de Robert Coover sirve para iluminar algunas de sus estrategias. La narración de las posibilidades en "The Babysitter" es voluntariamente lenta: supera las necesidades de la puesta en situación y va más allá, haciéndose reiterativa, recreándose en el paso, lento, desde la variación argumental hasta las *posturas* sexuales, vulnerando -como todos los personajes del relato, desde el padre indecoroso hasta el novio incontinente- el imperativo de contención narrativa y preludiando así la lógica del hipertexto. En un artículo sobre *Los tres mosqueteros* publicado en 1965 Manganelli dice que la novela "non hanno geometria, ma hanno velocità, che è anch'essa una qualità astratta, un segno certo dello stile" (1985: 42), distinguiendo entre la "misurada velocità" (1985: 39) de la primera parte y el aceleramiento de la segunda. Esta regulación del *velocímetro*, suponiendo un equilibrio entre los dos momentos de la energía narrativa, es el punto ideal a partir del cual pueden describirse las distorsiones. Un buen ejemplo de estas últimas puede encontrarse en "Disordine delle Favole", un relato que deconstruye los mecanismos compositivos de la fábula tradicional por medio de una serie de aceleraciones de la trama:

Era una storia breve e rapida, e di notte in notte acquistava una sua matta accelerazione, come un rabbioso gioco alla morra, giocato sempre più precipitosamente da impetuosi giocatori, un fulmineo volar di mani e dita aperte o chiuse. Era tanto veloce che inevitabilmente morivano tutti, e cicasuno si trovava ad un certo momento sotto i denti di un altro, tutti masticati da tutti (1987: 123-124).

En esta figura de la aceleración reencontramos la idea del carácter negativo del relato, de unas "imagine di io discontinue, e dunque favolose, nel sonno proprio che il loro esse presuppone uno spazio che noi attribuiamo alla favola" (1996: 94). El relato que renuncia a la *aboutness* desarrolla así una forma diferente de la aspiración de la novela desde Flaubert, que otros cuentistas harán explícita: escribir "du rien, de l'impalpable, du pratiquement immateriel" (Perec 1974: 13) en las *Espèces d'espaces* de Perec, o "Vine para hacer un relato sobre nada" (Tizón 1992: 129) en el relato de Tizón "Cubriré de flores tu palidez".

Lo que en su día se llamó "literatura post-realista" empieza bajo el signo de la velocidad del sonido: las grabaciones de testimonios recogidas por Oscar Lewis y el uso de la grabadora por parte de Sukenick -recordemos su *dictum* "the speed of the tape is my form"- reducen la mimesis a mera reproductibilidad. En un primer sentido, la velocidad de la grabadora -la de la cinta que corre por la grabadora- *igual* la literatura realista y la experimental. Ahora bien: si la velocidad de grabación es la forma de un determinado suceso, la literatura experimental buscará, en primer término, una *velocidad máxima* que permita respetar el carácter singular de acontecimiento narrativo. En el caso del ya mencionado relato "Momentum", Sukenick trata de reducir las sucesivas partes de su experiencia autobiográfica (el viaje, el encuentro con Steve Katz, los relatos insertados) a una única velocidad creativa, otorgándoles, de esta manera, el carácter único e irreductible del *impulso* de la inspiración, de la energía pura del acto creador. En esta acepción, la velocidad máxima de la creación es inseparable de la intensidad de la lectura: es el texto breve el que permite reproducir en la conciencia del lector el impulso puro sin postergaciones ni diferimientos. Estas dos cualidades determinan un tipo extremo de relato experimental. Sukenick ofrece otro ejemplo en "Bush Fever", cuya frase inicial es un manifiesto en favor de la forma libre:

what's this all about if we knew we wouldn't be doing it let's say it's about the way the brook is flowing outside the variations in its depth and speed which are remarkable and sudden (1985: 88).

En esta vertiente el relato experimental da prioridad a un elemento irracionalista y pulsional. Así, en la visión de Carles Hac Mor, se trata de “oblidar totes les lectures per deixar-me anar a tota velocitat. En escriure, les mans van més a poc a poc que no el pensament i això fa que aquest s'aturi a causa de l'autocrítica” (1998: 179). Los textos *paraparèmics* de Mor renuncian a la velocidad de comprensión impuesta por el catalán normalizado -renuncian, pues, a los límites de velocidad, *Stops* léxicos y peajes institucionales de la lengua oficial- para incluir velocidades alternativas propias de la lengua rural y de otras formas del catalán prefabriano. De esta manera, el escritor expresa su discrepancia respecto a un proceso histórico de limpieza y configuración institucional de la lengua, remitiéndose a otros estados de la evolución del idioma que son a su vez velocidades del pasado ⁸⁰.

Si los textos de Sukenick tematizan el momento de inspiración, podemos distinguir un segundo tipo de relatos que tratan de movimientos en el tiempo: movimientos de carácter histórico. En los ejemplos que siguen veremos cómo se trata de reproducir narrativamente la velocidad de creación del universo (Calvino), la velocidad de rememoración en la muerte de una persona (la visión que Tizón ofrece de Nabokov) y la adaptación del escritor a una época en que no es él quien determina la velocidad de las cosas (idea tematizada por Fresán).

El caso más significativo es, sin duda, el de Calvino. La teoría de la velocidad de Calvino, tal como se presenta en el apartado titulado “Rapidità” de las *Lezioni americane*, está estrechamente vinculada a la forma del relato. La idea de que “il racconto è un'operazione sulla durata” (Calvino 1993a: 43) a la vez que “una battaglia contro il tempo” (1993a: 44) implica el desarrollo de una estrategia narrativa que pone muy en primer lugar la relatividad de las concepciones del tiempo, y que inventa así su propio ritmo, lanza sus propias flechas hacia atrás o hacia adelante. Analiza Calvino el valor de la figura del caballo como emblema de la velocidad y símbolo de la novela (1993a: 47-48). La noción literaria es para Calvino un intermedio entre la velocidad física y la mental, que determinan las expectativas del lector, refrenadas o aceleradas en función de los intereses narrativos:

La rapidità dello stile e del pensiero vuol dire soprattutto agilità, mobilità, disinvoltura; tutte qualità che s'accordano con una scrittura pronte alle divagazioni, a saltare da un argomento all'altro, a perdere il filo cento volte e a ritrovarlo dopo cento giravolte (1993a: 53).

De esta definición, ya poco menos que canónica, se desprende que el centro de la cuestión no es el único ritmo -que sería una de las divisas de Hemingway- sino los *cambios de velocidad* en el marco de una superficie narrativa. La adaptación literaria de estos principios puede localizarse en dos textos tardíos de Calvino. El símbolo de la velocidad en el relato, que no se hace explícito en su ensayo, aparece en ambos textos de forma bastante

⁸⁰ En un sentido similar habría que leer una parte de la estética de Enric Casassas, que caracteriza su libro más informalista, *Uh*, como un “poema d'alta velocitat”. En *Uh* la estrategia narrativa es diametralmente opuesta a la de los textos breves: se trata de un extensísimo texto con las páginas sin numerar y que puede leerse en cualquier orden, de forma tal que la velocidad del autor debe corresponderse con una decisión del lector sobre la extensión narrativa a la que esa velocidad. La supresión de la numeración de las páginas remite así al lector a una ausencia de control sobre el movimiento, a un velocímetro roto narrativo. El internamiento sucesivo en los distintos parajes textuales de *Uh* es una experiencia de la invención de un cierto ritmo narrativo, y de adecuación al mismo.

clara: es el coche. En el relato-diálogo “Henry Ford” el inventor norteamericano describe la Historia de su país en terminos de "una storia di mezzi di trasporto: il cavallo, i carri dei pionieri, le ferrovie... Ma solo l'automobile ha dato agli americani l'America" (1993b: 219). Ford está tan interesado por los problemas de falta de tiempo como por los de amplitud de espacio. Su proyecto de una gran factoría de automóviles que pueda cambiar la vida de sus conciudadanos es mucho menos una operación comercial que estética: su deseo último, al igual que el del estilista Calvino, es "la leggerezza, un motor leggero per un veicolo leggero [...] la riduzione degli sprechi di materiale, di fatiche" (1993b: 234). Más explícita aún es la formulación del tema en el texto de *Ti con Zero* titulado “Il guidatore notturno”. El relato parte de una perspectiva narrativa que ya conocemos: la manipulación de una situación real (el viaje en coche hacia la ciudad de la mujer amada) convertida en abstracta (el viaje como hipótesis, especulación sobre la relación). Deslizamiento tras deslizamiento, el conductor de Calvino va convirtiendo los estímulos visuales del mundo en torno (la línea de la carretera, las luces de los coches adelante y detrás) en metáforas itinerantes de su propio sistema de preocupaciones (el enfado con la mujer, la existencia de un pretendiente), de forma que el sistema de relaciones entre el narrador (X), la mujer (Y), el amante (Z), las ciudades del primero y la última (A y B) y la carretera de doble dirección que las enlaza se van esencializando, se convierten en funciones de la velocidad. Ante la imposibilidad de ver a la mujer y de expresar su amor, el narrador manifiesta su deseo de

transformare la cose da dire in un cono di luce lanciato a centoquaranta all'ora, di trasformare me stesso in questo cono di luce che si muove sull'autostrada, perché è certo que un segnale così può essere ricevuto e compresso da lei senza perdersi nel disordine equivoco delle vibrazioni secondarie [...] che non fossero altro (anzi, vorrei che lei non fosse altro) che questo cono di luce che vedo avanzare sull'autostrada a una velocità (dico così, a occhio) di centodieci-centoventi (1997: 268).

Calvino alude a la vez a un sistema simbólico y a una reducción del anterior: las señales de luz enviadas a gran velocidad pueden no ser otra cosa -según se sugiere al final- que datos corriendo por la autopista de la información, datos en busca de otro complementario o al ataque de otro dato contrapuesto. De aquí resulta una visión del corazón de la tecnología o la esencia “amorosa” de la técnica que es una de las más rotundas refutaciones de la noción *high modernist* de la técnica como deshumanización o destrucción de la personalidad. Con frecuencia se ha relacionado esta visión con el interés del autor por las formas literarias que tratan de superar la rigidez o -en sus propios términos- del “espesor” de un *yo* narrativo delimitado (McLaughlin 1998: 89-90). La inserción de los personajes en la lógica de la velocidad les otorga a la vez la incertidumbre la tranquilidad de la desaparición de la identidad en un *continuum* de señales donde no existe ya la estructura dramática de la lucha entre los personajes -el triángulo- sino una pura línea recta de energía, signos “liberati finalmente dallo spessore ingombrante delle nostre persone e voci e stati d'animo” (1997: 271).

Otro autor que ha tematizado tales conceptos es Eloy Tizón, cuyo uso de las estrategias narrativas en su libro *Velocidad de los jardines* nos sirve además para establecer una conexión con la noción de superficie tal como Cortázar -una de sus influencias más claras, junto con Nabokov- la presenta. En el aparato narrativo de “Continuidad de los parques” tiene una importancia central el uso de cambios de velocidad en relación con los distintos ritmos del plano ficcional y el plano real. Así, la segunda frase despliega un amplísimo espectro de ritmos: "La abandonó por negocios urgentes, volvió a abrirla cuando regresaba en tren a la finca; se dejaba interesar lentamente por la trama, por el dibujo de los

personajes" (Cortázar 1998: 291). Ritmo de la lectura, ritmo del negocio urgente, ritmo del regreso, nuevo ritmo lento de la lectura. La importancia de la velocidad es tematizada por medio de metáforas como la siguiente: "Un diálogo anhelante corría por las páginas como un arroyo de serpientes, y se sentía que todo está decidido desde siempre" (Cortázar 1998: 291)

Los paralelismos entre "Continuidad de los parques" y *Velocidad de los jardines* van, desde luego, más allá del homenaje explícito en el título. En el relato que da título a su libro, Tizón emplea la idea de la velocidad como una suerte de metáfora contingente que expresa con sus propias transformaciones textuales la transformación dramática de los adolescentes en adultos en el último año de bachillerato. Así, a la "velocidad inquietante" (Tizón 1992: 130) de la época sigue la caracterización de la expulsión del principal personaje femenino como "la velocidad que lo trastocaba todo" (1992: 139), a la que sigue, en la frase con que terminan el relato y el libro, una impresión amorosa en medio de un examen: "Todo adquiere otro ritmo, una velocidad diferente cuando la puerta se abre y entra en clase Olivia Reyes" (1992: 142). La velocidad define a la vez un momento en el tiempo, un acontecimiento y una epifánica visión amorosa -significativo que en este contexto de amores adolescentes la *durée* bergsoniana haya sido retirada en favor de una percepción común de la enciclopedia y la experiencia.

Al introducir en el relato diversas velocidades narrativas, Tizón abre un tiempo indeciso que es a la vez inmediato e intemporal. Este recurso es reforzado por el uso de voces narrativas que tienen el carácter de profecía o voz de ultratumba. Así, en "Carta a Vladimir Nabokov", los cambios internos en el marco de una misma frase le permiten tematizar el motivo de la inmortalidad literaria, articulando motivos -temporales- de las obras de Nabokov con referencias reiterativas -por tanto cíclicas, interminables- al *momento de su muerte* repetido para siempre:

Hoy vuelve a ser el cumpleaños de Ada; el sol cabrillea en el borde de la piscina y sobre las bandejas, el olor del cloro asciende hasta los grupos que bromean, parece ser algo eterno. Pero cuando llegas a la fiesta la casa está vacía y una nota dice que los invitados se han marchado; que han dejado de ser jóvenes; que no te conocen en absoluto; que asisten a un sepelio o están encerrados en un asilo golpeando con los tenedores en las mesas (Tizón 1992: 12).

Si la imagen de la velocidad de los jardines alude a un tiempo que es a la vez un espacio, Rodrigo Fresán prefiere un uso contingente de la metáfora en su libro *La velocidad de las cosas*. Fundado sobre una lógica hipertextual, el libro de Fresán puede caracterizarse como un intento por realizar la forma cuentística del libro *sur-rien*, tomando como metáfora central un motivo que cuyo significado se va alterando de texto en texto, desde una velocidad de la muerte ("Última visita al cementerio de los elefantes") hasta la percepción fragmentaria de un viajero ("Postales escritas en el país de los hoteles"). En esos fragmentos la velocidad de las cosas aparece como a) un cambio particular; b) el espacio de la vida c) "el sonido que hace Dios al respirar" d) la posibilidad de ser otro:

vivimos la vida en primera persona del singular pero, llegado el final, se nos aparece la opción de un cambio en la composición del relato. Esta nueva velocidad de las cosas -me pregunto si la chica de la motocicleta se refería a algo más o menos parecido- es la que nos permite entonces vernos desde afuera, mirarnos mirar, sentirnos sentir, muriendo morir (1998: 2).

La metáfora central del libro adquiere su definición más clara, o la menos elusiva, en relación con el hallazgo de la historia que se quiere contar. En primer término, la velocidad es un gesto de la mente que vincula entre sí varios tramos de pensamiento hasta configurar una trama. En segundo término, es una tendencia general del relato a adoptar un *movimiento discursivo* libre: “la velocidad de las cosas es un viento sin límites, una fuerza que arrasa con todo” (1998: 321). De la misma manera que el viento reordena y resitúa los objetos, el texto con voluntad hipertextual funda su fuerza en la ausencia de límites definidos, en la capacidad del texto de estar en todas partes y en ninguna.

En este contexto, la metáfora del relato como automóvil adquiere una extensión y una importancia considerables⁸¹. Así, la sátira ilustrada de Barthelme “A Nation of Wheels” crea una anti-utopía imaginando la época en que las ruedas deciden reivindicar su función como superior a la de los humanos y dominar la tierra. Barthelme yuxtapone fragmentos de texto satírico con los collages de Roy Behrens, que incluyen con grabados del Siglo XIX a la manera de Max Ernst, logrando así -en los bizarros dibujos de ruedas destruyendo ciudades decimonónicas- un efecto museístico que convierte la velocidad en un elemento arqueológico en las catacumbas del progreso. En esta misma línea, un texto a recuperar en la historia del experimentalismo español es el relato de Ramón Buenaventura “Circulación por el libre albedrío”. Dispuesto al principio del texto, el letrero SALES DEL TRABAJO A LAS 17:46:05 sirve de arranque para la narración de uno/varios recorrido(s) inclusivos en automóvil, que se desarrollan a lo largo de distintos *carriles* narrativos (disposición textual en columnas), atascándose en callejones sin salida (párrafos partidos), dando rodeos circulatorios, encauzándose en la “caudalosa avenida” de un párrafo extenso, etc. El sostenimiento de la velocidad es la clave del avance, que es nómada; así, en una encrucijada de tres carriles, hallamos un “(fin de la historia, / porque la pausa da / lugar a que se re- / implante la querencia de hogar)”. El giro final del relato hace expresa la escisión del protagonista de resultas de las variaciones, yendo a chocar contra “el otro automóvil que tú conduces” (1981: 45).

Otro autor perteneciente al grupo de Fiction Collective, George Chambers, vincula en un su relato “Accident” la imagen del automóvil con la estética de lo fragmentario. El relato se inicia con notas en monólogo interior de una mediación sobre “the only kind of novel possible being pieces of real, of the real” (1997: 25), a la que sigue la somera descripción de una furgoneta y un Volkswagen accidentados que el narrador y su esposa contemplan desde el arcén. La narración progresa combinando el pensamiento del narrador con la meditación sobre el accidente en diversas disposiciones fragmentarias (párrafos, doble columna, diseminación textual, recomposición en párrafos en cursiva y alternancia final de los anteriores). El intento de recomposición por parte del narrador de una carta hallada en el lugar del siniestro nos ofrece la visión de un texto *accidentado* (1975: 31), que se incluye en el otro texto *post-crash* formado por el relato mismo. Otro de los fragmentos muestra el testimonio de una psicólogo que describe el fútbol americano como una forma de “very carefully controlled violence” (1975: 32). Tanto esta descripción como las especulaciones posteriores acerca del siniestro vienen a ofrecer una idea de la narración como vehículo estropeado, demasiado lento: el relato sólo puede captar el resultado del choque como efecto sin causa, y no su intensidad.

También está muy presente esta terminología en el libro de Julià Guillamon *La fábrica de fred*, cuyos microtextos tienen como referente central un espacio aparentemente ilimitado llamado “garatge Diana”. Las constantes referencias al mundo de la competición automovilística configuran un conjunto de espacios cuyo protagonista es el coche y no el hombre -el circuito de Monza, las autovías, el Paseo Nacional, los corredores oscuros-, y

que son descritos con un estilo muy técnico, impersonal, con una atención a la "vida privada de los objetos" heredada del *nouveau roman*. Varios de los elementos recurrentes de Guillamon pueden leerse como metáforas de la creación: el modelo 404 es el frío héroe de buena parte de las narraciones. "L'autovia del moviment uniformement accelerat" -título de uno de los textos- parece la metáfora más clara de la narración, siendo el choque la representación del final, que es siempre tan calmo como artístico, tan fatal como irrelevante: "El conductor, que no podria veure el revolt final de l'autovia, s'estimba retorçant la tanca metàl·lica amb la seguretat del pilot acrobàtic que realitza el darrer número i la darrera funció" (Guillamon 1991: 56). Tal es el fin de ese relato; terminan también en choque o colapso narrativo "L'últim diumenge a Monza" y de la serie de dos textos -virilianos en el título y en la forma- "Desaparicions" y "Més desaparicions": estos finales parecen dramatizar una identificación entre gesto artístico y gesticulación accidental, o más ampliamente, la inclusión de lo accidental como elemento recreativo en un paisaje urabano estetizado. En una línea parecida, aunque mucho más humorística, Mark Leyner -cuyo estilo podría calificarse, en sus dos primeros libros, como *speed metal* narrativo- emplea la metáfora del coche inservible o destruido para representar la temática de la decadencia -"Octogenerians Die in Crash". En fin, su microrrelato "The Suggestiveness of One Stray Hair in an Otherwise Perfect Coiffure" -más conocido como "He's got a car bomb"- crea una divertida metáfora de la *avería* narrativa como tema cómico a partir de una misma situación -un conductor que sale ileso de su coche descuartizado- repetida cuatro veces.

Terminaremos este apartado con un breve comentario acerca de algunos *cambios de velocidad* especialmente significativos en el marco de distintos relatos. De los tres ejemplos, el primero está escogido por su utilidad para la tratadística del relato, que habla por sí sola; el segundo, por su valor tradicional -un clásico del cambio de velocidad, si tal cosa es posible-; el tercero, por su conexión con la noción de superficie narrativa.

1) El lector habitual de Stephen Dixon reconoce en sus relatos una intensa lentitud característica, propiciada por el uso de frases simples, la repetición constante de adverbios. A este ritmo contenido acompaña una *demora* en la descripción de situaciones y un detallismo en los diálogos que suelen ponerse al servicio de una descripción de la vida de pareja (y en particular la matrimonial) como flujo de intensidades, en que cada situación es susceptible de cambiar el curso de cualquier relación. El efecto de *aquí y ahora* que producen los relatos de Dixon suele estar enfatizado por una ausencia casi total de referencias al pasado. En "The Second Part" describe la actividad de un escritor que redacta un relato titulado "Part Two: 302-???",". Las tres primeras páginas y media son una demorada y reiterativa descripción del estancamiento creativo, relacionado con la incapacidad -lentitud narrativa.

Actually, I was hoping to write a short story, calling it "Part Two: 302-???", based on my inability to sit down and read through the first part of my novel, but it seems I'm not able to do that either. So maybe I should change my tactic a bit and just settle for sitting down and reading the first third or half of the first part of the novel [...] Because if I can't get a short story out of not reading the first part so I can start the second part -which would have at least to me vindicated to some degree my inability to get on with the novel- maybe I can get a good idea where the second part should go and even the first two sentences just by reading the first part. Even better would be to get a short story out of my inability to read the first part, and then the day after I finish the story -or even better than that, the same day-to read the first part straight through and

get on with writing the second part way beyond the first two sentences just by reading the first part (Dixon 1989: 63).

El relato se mantiene a lo largo de dos páginas en esta suerte de *ritmo de Sísifo*, monótono, insistente y basado en la creación de un efecto de *actualidad* de la conciencia del narrador. El cambio en el argumento del texto es indisoluble de la súbita aceleración que se produce entonces, y que lo eleva a un inesperado ritmo del éxito creativo:

Anyway, I finish it. I sit down, read it through in a day, and it starts. It comes. It takes a year. It takes two. It's done. It's sent out. It's accepted. It's published. It's loved, hated, and ignored. It makes me enough money to quit my job and work on another novel for two years (1989: 65).

De forma bastante clara el relato de Dixon dramatiza los usos del cambio de velocidad como indicativos de derivas sentimentales: un uso afectivo de este recurso, que nos parece vuelca una nueva luz sobre los modelos de prosa tradicionalmente considerados como fríos o poco enfáticos. El estilo de Dixon desarrolla así una silenciosa retórica de la neurosis, que le permite sugerir estados de ánimo dispares sin alteración del tono adjetival del relato.

2) El relato de Barthelme “The Joker's Greatest Triumph” transcurre con un tempo ligero en que los diálogos son rápidos y la acción ágil, hasta que en la penúltima página Batman se embarca en una caracterización binarista de la maldad del Joker que dura 22 líneas (Barthelme 1964: 151). Se trata de un recurso de concentración y refrenamiento del ritmo narrativo que sucede justo antes del final⁸².

3) El relato de Walter Abish “Minds Meet” se desarrolla a una velocidad media cuyo ritmo está dictado por la división en párrafos con carácter explicativo que usan el epígrafe “The Message”. El uso de un tempo lento -un lenguaje expositivo caracterizado por cierta perplejidad- permite acelerar o decelerar la velocidad del mensaje, dando así una impresión de significado como experiencia física. En el siguiente párrafo desarrolla una metáfora de la *circulación narrativa sin dirección* entendida como superficie blanda, deriva de lenguajes desde el carril de la teoría hasta el de la ficción:

Still, the word "abandoned" is rarely used in the film. In actual life it is used all too frequently; i.e., we should abandon Harlem, or we abandoned our children. Abandoned children grow up to make love like other people. But there is a sadness, a lingering wet sadness on their sallow faces as they pick up a girl on the road, and then drive their cars in circles until they have run out of gas (Abish 1975: 8).

Existe también en los relatos de Abish una voluntad de incluir los extremos de la rapidez (la velocidad máxima, el accidente sintáctico) no ya como conclusión o extremo sino como un elemento perfectamente integrado en el *continuum* narrativo. De esta forma,

⁸² A la obra de Barthelme dedica David Lodge el capítulo acerca del concepto de *duración* en *The Art of Fiction*. Lodge describe el relato de Barthelme “Will You Tell Me?” como un ejemplo de heterodoxia en el manejo de las duraciones narrativas, llamando la atención acerca del contraste final entre la descripción de un instante argumental y el salto cronológico de doce años que el autor pone en evidencia (Lodge 1998: 275-277). Aunque respetuosa como lectura atenta, la discusión de Lodge no es ajena a la prevención “normalizadora” contra lo experimental, como se hace explícito en el admonitorio final del artículo.

la historia del relato pasa a ser la historia de la composición y descomposición del texto, como puede observarse en un fragmento de “In So Many Words”:

83

This is an introduction to the first person. I am sitting on the third stool from the left. We exchange greetings. The amiable bartender in his white jacket suddenly cracks his knuckles. It takes us by surprise. Crack, crack, crack, the sound of American working class knuckles. Ten hands are there to serve us, the wipe up after us, to pick up the thip let on a moist spot on the table. Yet Gillette and Schick bring us together... a moment of democratization.

42

a all also and are bartender bartender's by cheeks design do each examinge face fail for his I identical in is know knuckles longer morning my no not of one quarter razor safety she six smooth that the to use used uses (1977: 83-83).

4.5. Maestrías rivales: Hemingway como autor *kitsch*

La importancia de Hemingway como epítome del modelo normativo empezaba a configurarse ya muy al principio de su obra. En un célebre artículo de 1924, “La aparición de Ernest Hemingway”, Edmund Wilson definía el estilo de su primer libro de relatos *In Our Time*, como parte de una escuela caracterizada por la ingenuidad del lenguaje, que con frecuencia se filtra en el coloquialismo del personaje en cuestión y que resulta apropiada para transmitir emociones profundas y estados mentales complejos (Wilson 1972: 36). La metáfora que emplea Wilson para caracterizar este estilo "característicamente norteamericano" es la del dardo arrojado al agua. En la segunda parte de este trabajo hemos aludido a una parodia propuesta por Fresán, en que la obra de Hemingway da lugar al documental televisivo *El mar y el viejo* “narrado desde el punto de vista del pez espada” (1994: 75).

La transición de una estética del iceberg a una estética de la superficie puede describirse recorriendo el camino que va desde el establecimiento de Hemingway como maestro hasta la banalización de su estilo. La lectura del estilo de Hemingway en términos de *kitsch*, sobre todo a propósito de *The Old Man and the Sea*, ha sido determinante no sólo para la puesta en duda de su canonización sino, sobre todo, para la definición de un estilo nuevo que se manifiesta tanto en parodias conscientes de la estética del iceberg como en imitaciones o derivaciones no logradas. Si, como sugería Delacroix, cada escritor crea su propia ruina dando a luz a discípulos que banalizarán su estilo, puede trazarse una vía de la banalización de Hemingway como camino de entrada al relato posmoderno.

En un artículo importante en nuestro campo, “Style as Protagonist in Donald Barthelme”, Guy Davenport ha presentado una visión del estilo de Barthelme y del relato contemporáneo en general en términos de un uso controlado, irónico, de los errores discursivos: lo que el propio autor de Huston describió como “the misuse of language and tone” (Herzinger 1991: 56). Davenport comienza su artículo enumerando, en una *close reading* escéptica, un conjunto de errores de microcoherencia que recorren el relato de Hemingway “The Undefeated”. La descripción “cinematográfica” del movimiento de los personajes deja por explicar la apertura de una puerta; abusando de su autoridad narrativa, en una muestra de “Hemingway’s constant reminding (of) his readers that they are excluded from the privileged space he has zoned off, story by story”, el autor emplea el adjetivo “nocturnal” como si fuera parte del español coloquial, y describe la escena como si en la España de 1918 no existiera la electricidad (1991: 69). La virtud de Barthelme es la

de haber sido consciente de la importancia de estos tics de "static, abrasion, turbulence" (1991: 73) y emplearlos como base del relato⁸³. La idea de Davenport coincide con la noción de "turbulencia discursiva" (Gibson 1996: 65), que implica tanto irregularidades sintácticas como descompensaciones. La distorsión es el efecto narrativo que introduce inestabilidad ontológica en el relato; de esta inestabilidad dependen la profundidad de campo, el sentido del tiempo, la impresión de abundancia. Convertir la distorsión o *static* en la principal modalidad discursiva es la estrategia que configura el relato como *diferencia*, tematizada por Sukenick en su relato "life/art: static story for small screen". La reducción del relato a elementos flotantes implica a su vez la elevación a principio formal de la proliferación. Tal como lo define Sukenick, las *static stories* emplean específicamente los gráficos del texto en vez de la progresión narrativa como base.

Una buena caracterización del estilo del iceberg mal utilizado puede encontrarse en la ya mencionada introducción de Thomas Pynchon a *Slow Learner*. Pynchon comenta su relato "The Small Rain" -el que fuera su primer texto publicado- por medio de una sorprendente autocrítica destructiva (Pynchon 1998: 4-7) que parece querer formar -junto con las críticas de los cuatro relatos restantes- una poética sobre cómo no se escribe un cuento. A propósito de "The Small Rain", narración de tema militar, se acusa Pynchon de cinco faltas de lesa literatura: haber sobrecargado el texto con referencias a *The Waste Land* y *A Farewell to Arms* (1998: 4), la incapacidad para reproducir el acento regional (1998: 4-5), la tendencia de los personajes a hablar de la muerte "in pre-adult ways" (1998: 5) y del sexo por medio de circunloquios y, sobre todo, el uso de los eufemismos, que relaciona de forma sociológica con la censura de la época (1998: 6). En efecto, "The Small Rain" basa su efecto sobre una serie de recursos que configuran un cierto kitsch adolescente: el intento de obtener profundidad de campo por medio de la adopción de una voz lánguida y un poco meliflua, el eufemismo y la elusión como figuras retóricas de la experiencia de la edad, la adjetivación seca y los diálogos breves como índice de profundidad y dureza. Si el estilo es Hemingway *at his worst*, la temática participa también de una típica concepción hemingwayana de la masculinidad y la fuerza -con imágenes *kitsch* como la representación de la amistad viril de los dos soldados fumando de noche a la puerta de su cuartel- que quiere parecer *musculoso* y termina configurando un póster de la hombría narrativa.

También John Barth describe en su proceso de aprendizaje como autor de relatos un cuento -no conservado- sobre un veterano Marine,

the whole thing largely derivative from Hemingway's "Soldier's Home" without Hemingway's authentic literary skills. But the story's denouement contrived to soar from wretchedness up to mediocrity with a most un-Hemingwayish purple stream-of-consciousness passage that, while also bogus, derivative, and overwritten to boot, was nonetheless not without a certain rhetorical force (Barth 1995: 95).

Esta aparición intempestiva del monólogo interior en involuntario contraste con la solemnidad del estilo hemingwayesco irá revelándose, a lo largo del posmodernismo, como un recurso de distorsión que permite pasar de una velocidad a otra -recuérdense los *accidentes* rutinarios de Abish. En el relato de Barth, tal como podríamos suponerlo, la tensión narrativa provendría no del mantenimiento de un estilo controlado que transmite la

⁸³ La lectura de Davenport es interesada en la medida en que sigue de cerca la idea de su propio estilo que Barthelme expone en "On Paraguay": "The flat, almost 'dead' tone paradoxically makes possible an almost-lyricism" (1991: 56). El *casi* que este sentido lírico deja fuera es, nos parece, hemingwayano: el tono frío y trascendente, el laconismo, la asunción de autoridad.

gracia bajo la presión sino precisamente de la despresurización del texto en la aparición del monólogo.

Si los jóvenes Barth y Pynchon imitaban, con dipar fortuna, a Hemingway, el caso de Richard Brautigan tiene más de parodia que de emulación. Dos microrrelatos, uno peteneciente a sus inicios literarios y el otro redactado a lo largo de los sesenta, dan la medida de su visión del autor. El primero, "Somebody From Hemingway Land", muestra una pelea de bar en que la conversación de los personajes deriva entre la rudeza primitiva y lo melodramático: "Don't start talking like somebody form Hemingway Land", she said, "Can't you just let it drop instead, instead of being a melodramatic ass." (1999: 62). El segundo, "Ernest Hemingway's Typist", emplea una sencilla aunque efectiva modalidad de la ironía sublime: el elogio dirigido a la mecanógrafa es tan hiperbólico que necesariamente implica que su cliente no necesita escribir. Así, las virtudes de la escritura son, en un recurso habitual en Brautigan, reducidas a la pura materialidad, al efecto de la tecla: "attractive, correct spelling and punctuation that is so beautiful that it brings tears to your eyes and paragraphs that look like Greek temples and she even finishes sentences for you" (1972: 63). Más allá de estos tenues dardos literarios, los relatos de *Revenge of the Lawn* consisten en su mayor parte en anécdotas vistosas pero desprovistas de sentido: uno de los textos más citados refiere el punto de vista de un narrador que se ha acomodado en un coche abandonado dentro de una mata de moras y escucha los movimientos del exterior. La situación, como el coche mismo, no puede moverse en ninguna dirección, pero el autor apela al simbolismo tenue de la naturaleza triunfante, a la cordialidad de la voz narrativa y a alguna que otra metáfora de lírica kitsch: las moras "like black diamonds", el zarzal "like the siege of a castle" (1972: 82).

En referencia al libro más conocido de Brautigan, *Trout Fishing in America*, se ha señalado cómo en la caracterización de los paisajes rurales y de la naturaleza "The book's development may be close to that of Hemingway's "Big Two Hearted River" or *The Torrents of Spring*, but Hemingway is also rejected, for the lore of muscular achievement is alien here" (Chénetier 1983: 41). Chénetier lleva su interpretación hasta el punto de señalar en la poesía de Brautigan una oposición entre la figura de la trucha como símbolo de libertad y movimiento por oposición al "dinosaurio" -el pescador paleta hemingwayano- que quiere atraparla⁸⁴. Las descripciones de paisajes, la adjetivación ingenuista, la tendencia a lo escueto son rasgos que Brautigan pone en juego en combinación con otros que desmontan la estrategia del iceberg: el gusto por la simplicidad total, la metáfora naíf, el uso jugueteón del simbolismo: la cláusula "Trout Fishing in America", como se ha comentado muchas veces, es un nombre que Brautigan va moviendo de término a término de su libro, creando así una corriente de narración; a la referencialidad infinita del término se corresponde la capacidad de lo móvil para convertirse en estático: en el texto "The Cleveland Wrecking Yard" se narra una discusión acerca de la venta a peso, pero no ya de las truchas, sino de la corriente donde nadan (Brautigan 1989: 103).

Si la estética del iceberg, la voz única y la discreción representan, como se ha sugerido, un discurso único con voluntad normativa en la teoría del relato, sería difícil encontrar un ejemplo más indicado que el de Cabrera Infante para tratar el tema de *la política del estilo*. El itinerario personal de Cabrera Infante, sus relaciones -literaturizadas o no- con el régimen cubano hacen de su escritura un ejemplo de estilo definido en relación con una opresión. Si, como se ha señalado, el modelo del iceberg se ha convertido en totalitario, esta idea adquiere una dimensión mayor si se piensa en la *imposición* de la figura de Hemingway en el marco del castrismo. En efecto, lo que Hemingway representa

⁸⁴ Si bien existe un cierto consenso crítico a la hora de leer *Trout Fishing in America* como una novela unitaria, algunos lectores han admitido que no hay diferencia plausible entre la organización de este libro y la de *Revenge of the Lawn* (Peden 1975: 182).

en términos de política cubana es el *escritor extranjero encumbrado a figura nacional* -su *El viejo y el mar* uno de los únicos libros no directamente vinculados a la Revolución que son asequibles en las calles de La Habana. Políticas de imposición, políticas de resistencia, política de la unidad, política de la variedad: todos estos elementos se conjugan en los relatos de Cabrera Infante, cuya lectura de Hemingway está relacionada con una percepción del estilo hemingwayano como totalitarismo del relato.

Delito por bailar el chachachá está formado por tres textos, el primero de los cuales, “En el gran ecbó”, había sido publicado ya en el primer libro de relatos del autor, *Así en la paz como en la guerra*, circunstancia que es mencionada en un pasaje (Cabrera Infante 1995: 64). El autor propone una lectura de los textos por medio de metáforas musicales, identificando el primero con el ritual santero, el segundo, “Una mujer que se ahoga”, con el bolero, y el último, que da título al libro, con el chachachá. En los dos hipertextos a *Delito por bailar el chachachá* el autor elabora una breve teoría de sus relatos como formas de “literatura repetitiva” (1995: 9). El epílogo se refiere a la idea de una *situación* reiterada como representación del estatismo de la situación política de Cuba:

Se trata, a lo que parece, de una situación (o posición) en unos límites que son como un obligado en que el narrador de la última parte lleva la voz cantante. [...] Hubiera sido más fácil, de veras, trasladar la narración final de la primera persona a la tercera [...] y el tomo todo habría tenido más coherencia narrativa. Pero quería que ustedes lo leyeran como una modulación. Es decir, como [una serie de] “digresiones del tono principal”, según una teoría musical. La música cubana está llena de modulaciones que quieren ser contradicciones o contrastes de la clave visible o invisible, que indica el ritmo (1995: 100).

La situación común a los tres textos es la de una pareja innominada que come en un restaurante de La Habana -cuyo nombre cambia de texto en texto- y tiene una elíptica conversación, para separarse poco después, acaso para siempre. El primer relato intercala en la escena una serie de columnas que describen en monólogo interior un ritual santero, estableciendo una oposición entre credo y libertad, espontaneidad y rito. La deuda de Cabrera Infante para con Hemingway se ha señalado con frecuencia (Sayers Peden 1983: 116-117) a propósito de este primer relato, en el que las conversaciones abundan en sobreentendidos, artículos indefinidos, y pueden consignarse las muy hemingwayanas apariciones súbitas de símbolos (el cementerio), así como el uso de una omnisciencia limitada que tiñe de incertidumbre la escena entera. Es de notar, además que el protagonista del relato es descrito como alguien que aparenta venir del extranjero cuando en realidad nunca ha salido de Cuba (1995: 16).

La evolución del libro puede describirse como una progresión, a lo largo de tres relatos, desde una omnisciencia absoluta hemingwayana (“En el gran ecbó”) a una omnisciencia limitada hasta llegar a una corriente de conciencia que refuta el modo anterior. En el segundo relato, más focalizado en el personaje de la mujer, puede consignarse una menor austeridad del lenguaje, en que las seriedades hemingwayanas son veteadas por una serie de juegos de palabras. Posteriormente el juego de palabras es descrito como un recurso de libertad narrativa, rechazado por el guardián del régimen que acude a sentarse con el narrador. En la lucha dialéctica entre ambos se contrapondrán así una concepción del lenguaje como creación institucional de sentido con una palabra privada y obscena -“en Cabrera Infante la palabra no expresa: exprime, *secreta* sentido o sinsentido” (Paz & Ríos 1999: 93).

Si el segundo relato está marcado por el contrapunto entre el lenguaje estricto de la mujer y los juegos de palabras del hombre, el tercero está narrado en una forma

experimental que combina la descripción más o menos objetivista con el monólogo interior del narrador, que incluye un hipertexto de comentarios acerca del libro que está leyendo. En las páginas 66-72 se combinan fragmentos del libro de Cyril Conolly *La tumba sin sosiego* con las respuestas o notas mentales del narrador. La referencia a Conolly introduce el tema de la traición a los principios y, con él, el de los maestros literarios. En un momento determinado el narrador -que poco después se presentará como autor material del libro- contraponen una lista de modelos declarada por Conolly a la suya propia, escrita en redondilla:

Pascal (o Hemingway o Sartre o Malraux)
(Raymond Chandler (o Nathanael West o Salinger o William Burroughs)) ORA
TE PRO NOBIS (1995: 68).

La forma del monólogo interior es aquí un *estilo de la fiebre* o inspirado por la fiebre -el narrador así lo afirma- en que la enfermedad física es relacionada con la contaminación totalitaria -"los bacilos de la ocupación", "el totalitario crematorio de la fibre" (1995: 63). En este último relato se hacen explícitos varios temas que en los anteriores sólo se habían apuntado. En primer lugar, la relación con Hemingway⁸⁵, al que se alude a propósito del libro de Conolly -al que Hemingway ha dedicado un "desmedido elogio" (1995: 60)- y en relación con su obra *El viejo y el mar*, convertida aquí en la *Fábula del tiburón y las sardinas* (1995: 70)⁸⁶. El segundo motivo es el de la oposición sugerencia/evidencia como criterio narrativo y como forma de hablar en política. La posición del autor en este punto no puede ser más explícita: "A la paranoia crítica opongo siempre la esquizofrenia erótica" (1995: 79). La esquizofrenia erótica viene determinada por la demorada descripción lúbrica de las mujeres que entran en el restaurante -hasta un total de dieciséis-cuyos rituales de seducción se contraponen al lenguaje de las *insinuaciones* que hablan los dos interlocutores sucesivos del autor, ambos agentes secretos del gobierno. La pulsión erótica se alía así con la fiebre para poner en escena a un narrador que es puro cuerpo -por oposición al cuerpo ordenado, *oficial*, del policía de incógnito. Así, retomando el discurso acerca de la pornografía que apuntábamos páginas atrás, puede decirse que el narrador del relato contrarresta el intento de convicción política (seducción intelectual) de su interlocutor *haciéndose cuerpo*, afinando su sensibilidad para la seducción física; de este proceso son expresivos los saltos desde un lenguaje articulado hasta un flujo verbal como "estado desnarrativizado de la libido" (Bruckner y Finkielkraut 1979: 71).

La preocupación del autor por marcar las distancias con la forma de la alusión entendida como modalidad totalitaria le lleva a frases como la siguiente: "Pero creo que cometo demasiadas insinuaciones. Seamos rectos. Mi huésped no bebía ni poco ni mucho, tampoco mantenía queridas, como tantos ministros y comandantes" (1995: 82). Al contraponer erotismo a pornografía, insinuar a exhibir, pudor a explicitud, insistencia a variación y paranoia crítica a esquizofrenia erótica, Cabrera Infante pone en práctica una

⁸⁵ En otro momento, y en relación con las posibilidades de descripción que ofrece una pareja recién llegada, comenta el autor: "Llegué a pensar que a Maupassant le hubiera gustado la pareja, aunque quizás ella le hubiera gustado más que él. También pensé ese día o tal vez otro que a Chejov no le gustarían ninguno de los dos y que a Hemingway (el joven H) le hubiera gustado él como héroe autobiográfico" (1995: 83-84).

⁸⁶ La parodia de Hemingway por medio de títulos alterados tiene un antecedente importante en el artículo periodístico de 1956 "El viejo y la marca", donde Cabrera personifica una cierta visión *kitsch* de Hemingway en la persona del padre José Rubinos, a quien describe como un adúlador que intenta atraerse al "buen americano" a la causa cristiana. A partir de un discurso de Rubinos imagina Cabrera una serie de visiones deformadas de sus textos principales, caracterizadas por títulos como *El diario de un cura de aldea africana*, *Tener y no tener fe* o *El viejo y el mal* (Cabrera Infante 2000: 13).

retórica de la disidencia cuya forma estilística es la de un estilo hemingwayesco desconstruido, alterado con grumos narrativos y *ensuciado*⁸⁷.

Lejos de ser un ejercicio estilístico privado, la práctica de Cabrera Infante es significativa de un proceso habitual en la narrativa breve contemporánea. Entre los autores que han puesto en práctica tensiones similares entre lo escueto y el barroquismo es de destacar el caso de Stephen Dixon. En los relatos de Dixon, algunos de los cuales hemos mostrado como ejemplos, puede comprobarse el contraste frecuente de velocidad entre un estilo seco y cortante con las intervenciones del autor, las ráfagas de información súbita y el efecto de *ahora* ofrecido por los sucesos sentimentales con que el autor rompe la quietud sentimental de las narraciones. Puede decirse que Dixon aporta un elemento extranarrativo a esta práctica estilística: la abundancia torrencial de su obra breve, que ya ha dado lugar a una antología de más de 600 páginas -que apenas recoge tres cuartas partes de su obra publicada- y que proyecta sobre cada uno de sus nuevos relatos una presencia similar a la que tiene el reconocimiento de personajes en las tiras cómicas de los diarios (Ferguson 1994). La hiperproducción de Dixon rompe a su vez el prejuicio o tabú del relato como obra de orfebrería y el libro de relatos como forma selecta, focalizando otras virtudes narrativas como puedan ser la tenacidad o la capacidad de variación.

El seguimiento de este recorrido por la obra de Hemingway y sus versiones y parodias arroja varias conclusiones que, más allá del caso particular, nos permiten contemplar de qué modo se construye conscientemente el nuevo modelo de prosa breve que presidirá nuestra época. La primera conclusión tiene que ver con el singular tratamiento que la estética posmoderna dará al género realista y a su uso literario. En este sentido, y como hemos apuntado, buena parte de las aproximaciones más influyentes, empezando por la de Chénétier, presuponen que el carácter oposicional de la escritura posmoderna tiene como factor crítico principal el estilo realista y la teoría de la mimesis entendido como representativo de una época pasada y de un modelo ontológico periclitado. Si es cierto que este presupuesto se cumple en numerosos casos, los comentarios precedentes nos permiten añadirle un matiz relevante. Es el siguiente: en aras del carácter inclusivo y dialógico de la estética posmoderna como estética de la pluralidad, el realismo, a medida que progresa la internacionalización del estilo posmoderno, irá siendo reformulado cada vez más como un estilo ficcional entre otros muchos, que puede ser reelaborado, parodiado o incluso desarrollado en falsete, como muestra claramente el caso de Brautigan. Este argumento es una variación menor del que ha desarrollado Jerome Klinkowitz bajo el término de “realismo experimental”, y con el cual propone superar la confrontación que aparentemente había estructurado el espacio literario por medio de una solución irónicamente dialéctica. En las páginas que siguen veremos desarrollado este argumento, en la sección del Glosario dedicada al Realismo Experimental, pero también en las modalidades que identificamos como Relato Light y Novelato, así como en algunos temas de los que podría decirse que el posmodernismo los roba del realismo, como es el del Accidente.

⁸⁷ No podemos terminar este comentario sin hacer referencia, siquiera de pasada, a la primera edición antológica de relatos de Cabrera Infante, *Todo está hecho con espejos. Cuentos casi completos* (Alfaguara, Madrid, 1999). Según advierte el autor en su *Aviso*, la antología trata de ofrecer una muestra de la obra breve entendida como forma “del relato oral que se ha llamado en Cuba relajo real” (1999: 11). Este criterio de selección ha dejado fuera los textos de *Exorcismos de esti(1)0*, así como los dos textos que anteceden y, como hemos visto, complementan a “Delito por bailar el chachachá” (1999: 147-174). Es razonable argumentar que este criterio de selección arroja sobre la obra de Cabrera una visión considerablemente más moderada y fácilmente reapropiable por una estética realista, y no hace justicia al ímpetu experimental de los textos y propuestas redactados a lo largo de los años setenta, entre los que tampoco deberían haberse pasado por alto las criticaciones que conforman su libro *O*, y que contienen no pocos agudos comentarios acerca de la tradición experimental.

La segunda consecuencia tiene que ver con el proceso mismo de difusión internacional de la estética que nos ocupa, y con sus presupuestos históricos. Los casos antes comentados de Fresán y Cabrera Infante dan fe de cómo el corpus de la literatura norteamericana funciona como referente articulador, pero también crítico, de las nuevas formas. Los autores hispanoamericanos mencionados, y otros que se comentarán a continuación, como Aira o Fogwill, se comportan en algunos casos como si fueran autores norteamericanos, en el sentido de que muestran concimiento y competencia de esa tradición, pero también en la medida en que introducen en ella un factor crítico. Desde luego, no quiere decirse con ello que su escritura sea “norteamericana y no hispanoamericana”; por supuesto que cada uno de ellos puede y en alguna medida debe ser considerado en el marco de una tradición nacional. Tampoco queremos formular aquí una idea de relación entre capital y provincia, o de crítica hidráulica o de fuentes, que sería completamente ajena a nuestro campo de estudio. Sí nos parece importante señalar que los fenómenos que definen la intrahistoria de la literatura norteamericana, en el terreno del relato como el de los otros, pueden y quizá requieran ser aboradados desde una doble perspectiva, esto es, desde su tradición lingüística y espacio geográfico y desde la tradición que generan y amplían en otras literaturas. Lo que describimos aquí no es un movimiento de “influencia” en el viejo sentido que le daba Bloom, sino de intercambio y de idea y vuelta: como hemos señalado, la difusión de la obra de Borges en Estados Unidos es un acicate sin el cual sería incomprensible al menos el desarrollo de la primera generación posmodernista, que a su vez será relevante para entender una parte del relato argentino de los años posteriores. Borges llega a Europa por sí solo, pero también importado por Barth y por Coover; esa perspectiva es clave en la elucidación de su importancia tradicional, al menos en el tema que nos ocupa.

La tercera y última conclusión, con la que cerramos la parte expositiva del presente trabajo, afecta a la consideración genérica del relato como forma característicamente intertextual y de segundo grado. Lo que muestran las lecturas comparadas de los críticos y continuadores de Hemingway es que las teorías oposicionales, desde Sukenick hasta Stevick, “tienen razón” al menos en un aspecto y puede decirse que requieren de una modificación en otro. Tienen razón en la medida en que consignan que los nuevos modelos de prosa breve que emergen a partir de finales de los setenta funcionan en primer lugar a partir de una actitud oposicional, de una negativa por defecto y, lo que es quizá más relevante, de una autoconciencia activa y específica de la tradición del relato breve que no puede postularse de las formas modernas. En otras palabras: nunca un autor de relatos había tenido tan presentes los límites y cortapisas de su forma específica como los que hemos comentado, y su autoconciencia es claramente distinta de la parodia o de la mera confrontación literaria en la medida en que reconoce la existencia y el predominio de una tradición específica, claramente diferenciada de la novelística. Si este aspecto es, si así puede decirse, muy propio de la primera etapa del posmodernismo, existe un segundo punto que los teóricos mencionados no pueden apuntar porque no forma parte de horizonte histórico de su época: el cambio de acento desde la atención a la tradición literaria hasta el espacio audiovisual entendido como “estilo oficial” de fin de siglo. Como hemos apuntado, las perspectivas más propiamente textualistas o literatas que dominan la primera oleada posmodernista serán complementadas, y en parte solapadas, por una distinta inflexión en la cual “el rival” de la tradición oposicional ya no será tanto un cierto corpus literario entendido como restrictivo sino el espacio de construcción ideológica audiovisual entendido como condición dominante. Esta nueva perspectiva, que antes hemos definido como el paso del giro lingüístico al giro cultural, afecta a los dos primeros puntos de esta conclusión: la consideración del realismo (que pasará de una visión más literaria a lo que Signar Polke y Gerhard Richter llamaron “realismo capitalista” audiovisual) y la

redefinición del influjo de la cultura norteamericana en su dimensión televisiva, publicista y cinematográfica. Con vistas a abordar de manera más atenta y específica este proceso proponemos a continuación la cuarta y última parte de este trabajo.

TERCERA PARTE

5. Glosario crítico del relato posmoderno

5.1. Guía del glosario

Las consideraciones desarrolladas en los tres primeros apartados del presente trabajo nos serán particularmente útiles con vistas a desarrollar la que consideramos la parte definitiva, o al menos conclusiva, de esta investigación. Se trata de una tipología de las principales modalidades expresivas que abarca nuestro objeto de estudio, organizada de acuerdo con los criterios que permiten definir su adaptación al caso del relato. Desde el punto de vista metodológico nuestra tipología se propone cumplir un triple objetivo. En primer lugar, consignar el establecimiento y la fortuna tradicional de diversos modelos de narración breve, mostrando sus relaciones comunes y proponiendo una serie de vínculos significativos. En segundo lugar, sistematizar, por medio de un repertorio, lo que en las páginas precedentes hemos caracterizado como una *tradicón de la ruptura*, esto es, la fijación de una serie de *habitus* literarios de crítica y contestación que, si en una lectura alterna pudieran parecer aislados, en la aproximación comparatista que aquí proponemos quedan consolidados en formas y géneros distintivos. En tercer lugar, y como consecuencia de los dos puntos anteriores, precisar un corpus que pueda ser considerado, con las reservas y matices que sean del caso, la aportación distintivamente posmoderna a nuestro objeto de estudio.

En el método del glosario los lectores reconocerán un formato tradicional que, emparentado con la tradición enciclopédica, ha sido reformulado en relación con los discursos de la época. Así, una de las entradas que aparecen a continuación, titulada "Ficcionario", describe los usos literarios, lúdicos y textualistas que, desde Borges hasta Pagès Jordà, han propiciado las formas imagianrios del diccionario y la enciclopedia. Huelga decir que en nuestro caso la voluntad que nos guía no es literaria sino taxonómica. El relativismo, el desplazamiento conceptual y la perplejidad ontológica pueden ser –la literatura que comentamos lo muestra– fuente de interesantes efectos estéticos, pero difícilmente podrían ser de ayuda con vistas a configurar una taxonomía de la narrativa breve. Este es el cuarto y quizá más importante punto de nuestra argumentación: así como la tratadística del relato moderno fue definida en su día a partir de un conjunto de reglamentaciones e inducciones que en muchos casos dificultaban la atención concreta a los textos, la teoría que nos ocupa procura dar una atención minuciosa a los casos particulares y mostrar su consolidación en un corpus.

De esta idea se deriva una conclusión, que a primera vista puede parecer paradójica: el espacio del posmodernismo, tantas veces descrito como una zona libre creativa donde "las reglas tradicionales se han trascendido" y, como escribe Enric Casassas, "tot són excepcions", lo abordamos como un terreno relativamente acotado cuyas formas adquieren consistencia simbólica y cuyas modalidades pueden llegar a presentarse como modélicas. En primera instancia esta perspectiva parece entrar en contradicción con las condiciones propias de nuestro campo, tantas veces descrito como un terreno *líquido, transversal, resistente a las categorías*, irreductible, en fin, a nociones tales como "género" o "modelo". Y, en efecto, los estudios sobre la posmodernidad, planteados desde la óptica histórica que nos da el ser ciudadanos del Siglo XXI - herederos, por tanto, de lo posmoderno considerado como pasado reciente e influyente-

nos sitúa ante una disyuntiva: seguir usando el vocabulario de la diferencia y la liquidez - a riesgo de traicionar un objeto de estudio que ya está históricamente fijado- o bien remitirnos a categorías constructivas elaboradas a posteriori -a riesgo de dar una visión *demasiado estrictamente moderna de la posmodernidad*.

Es precisamente para salvar este doble escollo que hemos escogido una forma híbrida entre la taxonomía y la liquidez, entre lo provisional y lo fechado: el glosario tal como ha sido redefinido en nuestra época. En distintas modalidades ensayísticas, más o menos próximas a la perspectiva académica, lo que podríamos llamar *la visión glosaria del mundo* ha ido cobrando cada vez más fuerza como un método a la vez sistemático e inmediato de describir un campo de estudio. Esta tendencia se puede comprobar en distintas inflexiones y variantes del modelo, que abarcan desde el *tratado* en su formato más tradicional hasta el *diccionario de autor* en sus formas más creativas, pasando por modalidades mixtas, híbridas, que proponen una continuidad entre la definición y la creación, entre la identificación del objeto de estudio y la implicación del texto descriptivo con su materia. Como comentamos en la entrada “Ficcionario”, la historia de este género se hace eco de las transformaciones ontológicas y perceptivas propias de la época y las reproduce de manera singularmente explicativa: empieza planteándose, en el momento más radical de la experimentación teórica y literaria, como una deriva ficcional respecto del ensayo, y progresivamente va asumiendo los rasgos distintivos y quizá más clásicos de este género, hasta terminar volviendo al ámbito académico del que procedía. Tal es una de las parábolas del tiempo que examinamos.

La relación de formas del relato que presentamos a continuación consta de 110 entradas breves que proponemos como una retórica general, comprensiva ya que no cerrada, de la estética de la ficción breve en la posmodernidad. En los casos en que el objeto de definición es lo bastante extenso, cada una de las entradas presenta tres elementos: a) Una definición general del término elaborada a partir de los casos más representativos, y de sus relaciones. Estos casos están ordenados por medio de: b) Un discurso histórico sobre los cambios más significativos en la evolución de la forma en cuestión a lo largo de los distintos momentos o etapas de la época posmoderna. Al final de este discurso, y después del caso más reciente entre los comentados, el lector encontrará: c) Una batería de ejemplos, sea de libros o de relatos, que configuran la bibliografía secundaria de la definición que se propone. Salvo indicación, la batería de ejemplos está ordenada históricamente, empezando por el caso más antiguo y terminando por el más reciente.

A lo largo de las páginas que siguen hemos tratado de mantener el antes mencionado espíritu de *dejar hablar* aplicándolo a un conjunto de formas literarias que, tomando como casos orientadores las literaturas argentina, norteamericana e italiana, adquieren a su vez relevantes manifestaciones en las tradiciones inglesa, mexicana, española y catalana, principalmente. Muchas de estas formas están vinculadas por un espíritu que rebasa con mucho las constricciones de la tradición nacional y define un conjunto de modalidades y formas que a lo largo de la época se extiende en una red de fructíferas relaciones e intercambios –sean éstos conscientes o inconscientes. Hemos tratado de investigar, en este sentido, de qué manera ciertos términos de la teoría tradicional del relato son transformados a la luz de los paradigmas del pensamiento posmoderno –filosofía de la diferencia, psicoanálisis y otras instancias que han caracterizado la llamada *era de la teoría*. A la vez, hemos tratado de aplicar al estudio de las formas posmodernas nociones que provienen de las vanguardias históricas, no menos que de otras artes y manifestaciones culturales contemporáneas.

Los términos que incluimos tienen importancia y resonancia dispar. Algunos, como los *Texticules* de Raymond Queneau, definen por ahora un único tipo de texto y no han

tenido resonancia tradicional, más allá de las analogías particulares que se señalan en la entrada correspondiente; otros, como los Descuentos de René Avilés Fabila, tienen extensiones terminológicas y estéticas al menos en dos literaturas, y son parte, siquiera secundaria, del vocabulario de la disciplina. Otros, como el Espectáculo que en su día teorizó Guy Debord, definen un modelo de relato breve que entendemos como distintivo y exclusivo de la posmodernidad, y que habrá de requerir, en lo sucesivo, una reformulación adecuada a los nuevos giros de la estética. Entre los más extensos, la Residua de Samuel Beckett es una concepción que recoge y aglutina una parte incalculable de la literatura breve de vanguardia producida después de Joyce, y entendida no como huella o traza de la escritura del autor del *Ulysses* sino como índice de una compleja estética que arranca como crítica al autor de *Dubliners* y se propone como respuesta al proyecto de Gran Obra de las vanguardias históricas, a la vez que como resolución del problema de la vinculación entre el arte más refinado y las modalidades menos respetables de lo que un día se llamó cultura popular.

La elaboración y el uso de la información que aquí se presenta ha implicado también formas diferentes, y entendemos que complementarias, de afrontar la práctica del comparatismo en literatura. Por una parte, hemos abordado géneros preexistentes, cuya tradición se remonta a los orígenes de la literatura occidental, y cuya presencia específica en nuestra época se da por supuesta y es relativamente conocida entre el público lector; es el caso del Bestiario o el Cuento de Fantasmas. En otros casos, la categoría que presentamos no es preexistente, sino que se presenta como el resultado de una investigación comparatista que muestra cómo autores de literaturas distintas han llegado, sin contacto demostrable o con escaso contacto, a invenciones retóricas muy similares. En el caso del Anuncio, hablamos de un tipo de relato, un género, que no ha tenido definición hasta el presente, pero cuya importancia y extensión puede comprobarse a la luz de los ejemplos que aquí se presentan y discuten. De la misma manera, el descubrimiento de un relato de una única frase de extensión podría parecer al lector curioso un caso aislado de ingenio literario; esta primera impresión se complica al comprobar cómo en literatura norteamericana se dan varios casos de uso autoconsciente de esa práctica no ya como ejercicio de estilo sino como forma literaria con principios y limitaciones definidas; esta última impresión se concreta al analizar el caso de un escritor y teórico del relato que practica, sistematiza y postula el género literario de la Single-Sentence Story.

En todos estos casos hemos procurado mantener una visión ambivalente del espíritu de la época -una visión presidida por lo que Gianni Vattimo llamara la *pietas* posmoderna. Por una parte, entendemos que la teoría de la ficción breve debe estar generosamente abierta a las estéticas y las formas artísticas propias de la época, y que no es prurito presentista, sino simple y llana voluntad investigadora, lo que lleva a un lector a interesarse por las relaciones que el relato ha desarrollado con el periodismo, la publicidad, la televisión o el vídeo. Como comentaba Brian McHale, a la inevitable pregunta de si este o aquel fenómeno “es posmoderno o no”, el teórico deberá responder que “lo posmoderno” no es una entidad preexistente que figure como tal en el mundo exterior, esperando a ser descubierta, sino una construcción colectiva. El proceso de construcción de lo posmoderno puede extenderse hasta rincones muy recónditos de la experiencia contemporánea, pero en ningún caso debe ser una imposición de representatividad simbólica fundada en la dictadura de la actualidad. En este sentido, hemos querido tener muy presente, a lo largo de nuestro trabajo, la inflexión de una de las más sagaces críticas de la concepción posmoderna de la literatura (y autora comentada en distintos pasajes de este libro), Christine Brooke-Rose, quien ha advertido, con toda razón, contra las “ilusiones de anti-realismo” que están en el centro de una

cierta euforia teórica del *everything postmodern*. Así, en el estudio de modalidades creativas tales como las Ilustraciones de relatos, el modo narrativo Misceláneo, el Relato Ilustrado o la adaptación a la literatura de la estética del Sampler hemos procurado subrayar nuestra distancia crítica respecto de los presupuestos de estas innovaciones, mostrando en qué forma quisieran realizar, y en qué sentido pueden decepcionar, las ilusiones de rupturismo que están en el origen de resonantes éxitos y fracasos literarios.

El posmodernismo, hemos dicho, no *está ahí*, sino que es un objeto en construcción; un posible desglose o reconstrucción teórica de los términos propuestos en las páginas que siguen arrojaría las siguientes categorías:

- **Modelos tradicionales de relato renovados en el marco del pensamiento posmoderno:** Apocalipsis, Desencuentro, Diálogo, Entrevista, Epístola (Relato Epistolar), Familia (Relato familiar), Informe Antropológico, Microrrelato, Novella, Propuesta, Relato Clínico, Relato Neogótico (incluye Doble y Cuento de Fantasmas), Relato de Viajes, Relato Pornográfico, Relato Infantil (Post-Infantil).
- **Modelos tradicionales de libro de relatos renovados en el marco del pensamiento posmoderno:** Artículo (Volumen de Artículos), Bestiario, Entrevista (Libro de entrevistas), Historia Natural, Miscelánea, Mitología, Monstruario, Museo, Vidas Imaginarias (libro de).
- **Modelos de relato desarrollados como tales en la posmodernidad:** Anti-Relato, Constricción (incluye Alfabeto, Lipograma, Novelínfima, Palíndromo, Solfeix, Single-Sentence Story), Cósmica, Divertimento, Fricciones, Hipótesis, Instrucción, Hiperficciones, Novelínfima, Relato Light, Residua, Static Story.
- **Tipos de relato definidos por neologismo en la época posmoderna y rara vez extendidos:** (Modalidades del) Artículo (Ereignisse, Ucronía, Articulo, Prosthetic text), Descuento, Imaginative Structure, Inficción, Narratology, Narrativa-Espectacle, Narrat, Novelato, Picha, Propos, Stolen Story, Texticule, Traumtext, Treta Maya, X-Text.
- **Tipos de relato vinculados a formas expresivas modernas:** Anuncio, Cortometraje, Cuestionario, Espacio, Ficcionario, Fotografía, Listado, Play Story, Verso.
- **Tipos de relato vinculados a formas expresivas posmodernas:** Graffiti, Making Of, Relato Infinito, Relato Radiofónico, Sampler, Televisión, Trailer, Vídeo.
- **Elementos formales del relato revisados en la posmodernidad:** Botones Blandos, Cambiar de Idea, Distracción, Epifanía, Extensil, Interzona, Papelón, Variación.
- **Términos de teoría posmoderna aplicados a la definición de tipos de textos o rasgos formales:** Accidente, Acontecimiento, Agenciamiento, Camp, Diseminación, Efecto de Automatismo, Espectáculo, Lectura Calidoscópica, Levedad, Minimalismo, Otros, Primitivismo, Realismo Experimental, Simulacro, Traza, Voz.

Para subrayar los vínculos y trasvases entre tales categorías se ha empleado, con mayor o menor frecuencia y en cada sección, el signo tipográfico [*], que invita a cotejar la definición de una cierta categoría con otra pertinente, o bien señala relaciones de segundo o tercer orden entre varias definiciones. Como cualquier otro tratado de retórica, este no fue concebido para una lectura consecutiva, sino que tiende a dar prioridad a las relaciones parciales y a las continuidades secundarias. En algunos casos, estas relaciones son de orden formal. Así, por ejemplo, para obtener información sobre las concepciones de “antología” o “compilación de relatos” que recorren la época posmoderna será útil – como ya se señala en el texto – acudir a las entradas Casa, Divertimento, Lectura Calidoscópica, Miscelánea, Sampler y Statements; secundariamente, pueden resultar de utilidad las definiciones Agenciamiento y Residua. En otros casos las relaciones son

temáticas. Así, la noción de Acontecimiento la postulamos como un principio básico que subyace a numerosas modalidades del relato, entre las que se cuentan el Accidente, el Desencuentro, el Espectáculo, la Mitología o el Relato Pornográfico. Aquella noción tiene su contrario especular en la de Simulacro; son *del orden del simulacro* modalidades tales como el Cuento de Fantasmas, la Play Story o el Relato de Viajes, así como una parte importante de las figuraciones del Primitivismo y del Relato Familiar.

Estas *líneas de construcción* que el lector tiene a su disposición son abiertas, y permiten rectificadas y recontextualizaciones en función de los intereses de lectura. Así, el Monstruario mantiene relaciones paradigmáticas y sintagmáticas de diverso orden: en términos genéricos, es un subgénero del Bestiario; en términos históricos, es una modalidad privilegiada del Relato Neogótico; en términos estéticos, tiene relaciones relevantes con el Kitsch; la construcción del monstruo puede presentarse como experiencia radical e inexplicable –del orden del Acontecimiento- o, en sus versiones satíricas y paródicas, como decepción o fraude –del orden del Simulacro. Corresponde al lector la decisión de distribuir prioridades y –si tal es su gusto- jerarquías entre estos vínculos y concomitancias.

ACCIDENTE. La narración que refiere un accidente y/o sus consecuencias es el ejemplo más representativo de las modalidades de relato que ocurren bajo el signo del Acontecimiento*. Esta forma tiene como tema más relevante el accidente automovilístico, y designa también cualquier otro evento que implique una violencia involuntaria e inmotivada. El accidente reúne las cualidades esenciales del evento puro: la velocidad, la destrucción, lo impensado, la metamorfosis: el instante puro en que se anulan las diferencias con la alteridad de la tecnología, y que nos permite *pensar lo impensable*: el maquinismo humano, la sexualidad de la máquina. Central a esta temática es la paradoja entre la inmediatez del suceso que ocurre *de una vez para siempre* y su representación literaria, que es estática. Las soluciones que los autores de relatos proponen a este problema estético abarcan desde la analogía con las artes visuales (aparentemente más cualificadas para la descripción del suceso) hasta la consideración de la brevedad inherente al relato como rasgo decisivo que posibilita el intento de representación. De estas tensiones da cuenta Alvin Greenberg en su Critificación* “Dreams and Propositions”, en que el tema del choque se describe como un lenguaje a la vez que como una forma teórica:

Accidents happen. They intrude themselves like ugly and self-demonstrative propositions. People fall, just like the sky –observed, ignored, with cries or in silence, alone or together or both. Airplanes fall from the sky, window cleaners from skyscrapers, children from swings, great soccer crowds through collapsing bleachers, mountaineers, construction workers, the rich, the well-born, the famous, the safe. Mine shafts collapse. Knives slip. Oil heaters blow up. Rusty hot water pipes burst. Forgotten images, or ones you thought safely defused, explode suddenly, in your mind, in the middle of the night (1980: 18-19).

El autor que más sistemáticamente ha postulado esta “proposición que se demuestra a sí misma” es J.G. Ballard, quien en su “Zodiac 2000” se refiere a ella en el contexto de “a new logic, a conceptualized violence that would transform the air disaster and the car crash into events of loving gentleness” (1982: 72). Su Relato Clínico* “Crash!” ejemplifica esta idea del accidente como modalidad suprema de la expresión afectiva y sexual en que el Sujeto aparece, en el sentido lacaniano, literalmente *cruzado por el Otro* (tachado por la línea de recorrido del coche del Otro *qua* máquina deseante). Esta violencia conceptualizada implica la elaboración de una tipología del choque y su elevación al rango de Espectáculo* digno de ser recordado, revisitado y eternizado por medio de la efemérides, alcanzando el estatus de suceso histórico: metáfora de la Historia como incalculable destrucción. En primer lugar, la creación de una *expectativa del accidente* es un recurso que proyecta el relato sobre el horizonte de su propia Diseminación*, de forma tal que, incluso en aquellos textos en que el accidente acaba por no suceder, el texto adquiere un carácter incidental, así en la concepción del relato como *vuelo rasante* en “Low-Flying Aircraft” o en el texto de Christine Brooke-Rose “Go When You See the Green Man Walking”, donde la inquietante descripción *nouveau roman* de un semáforo y un paso de peatones introduce una idea de la circulación como evento sujeto a una *ley de la seguridad* en cambio permanente. De igual manera, el accidente como cierre imprevisto de un relato obliga a leerlo retrospectivamente en términos de velocidad y aceleración (Julio Cortázar, “Lugar llamado Kindberg”). La proposición del accidente adquiere pleno carácter espectacular en el texto de Ballard “The Assassination of John Fitzgerald Kennedy considered as a Downhill Motor Race”, donde la representación del magnicidio como hecho inevitable y sin culpables viene a

sustituir a la teoría conspiratoria, en un gesto defensivo contra la reescritura de la Historia impuesta por los poderes fácticos.

Esta temática está muy presente en uno de los libros fundacionales del movimiento posmoderno: *Pricksongs & Descants* de Robert Coover. En su “A Pedestrian Accident” el suceso inicial del peatón atropellado por un camión se desarrolla con una primera inflexión kafkiana (la víctima es inmovilizada, culpabilizada, cuestionada* por la autoridad), que pronto se convierte en una escena espectacular en que el accidente es el pretexto para el desarrollo de una *performance* con público y ciudadanos-como-actores. De forma análoga, en “The Elevator” la representación del desplome de un ascensor por medio de una serie de Variaciones* y repeticiones de la escena en *ostinato* introduce la idea del accidente como introducción a una nueva experiencia del tiempo en que la vivencia del *momento loco* desencadena una compulsión repetitiva, variatoria, no lineal. La técnica del *ostinato* organiza también el Microrrelato* de Mark Leyner “The Suggestiveness of One Stray Hair in an Otherwise Perfect Coiffure”, que narra una explosión de un coche que no termina nunca de suceder, y en la que la evidencia de un origen determinado (una bomba en el coche) es refutada, como en el relato de Ballard, por el pensamiento del suceso como acontecimiento puro, eternizado, propuesto como interminable. Si el *ostinato* es la modalidad principal de la descripción del instante, su consecuencia adquiere la forma característica de la Diseminación* textual: George Chambers la emplea así para reproducir en su “Accident” el pensamiento desarticulado y accidental que sigue a la contemplación del suceso. A estos *goces perversos* del accidente deben contraponerse visiones fabulares como la de de Primo Levi, quien cruza el género con el Bestiario* para presentar, en “Caldonia rapida”, la caracterización de un virus a partir del cual puede pensarse el coche como cuerpo, la distinción de modelos como diferencia sexual y el choque como apareamiento, reducible a estadísticas: “la collisione, che statisticamente dovrebbe essere omosessuale con pari frequenza, si dimostra invece eterosessuale nel 56% dei casi (media mondiale)” (1996: 53).

Una visión frecuente de este tema es la caracterización del accidente no ya como un hecho aislado sino como una *caída en lo real* que sirve como desencadenante, sea de un acto de barbarie, sea de un retorno de la sociedad a su estadio primitivo. “Fue como dormirse de golpe” es la sucinta descripción del accidente de moto en “La noche boca arriba” de Cortázar, donde la fiebre del accidentado abre el espacio de un delirio en que la vida moderna es el sueño agónico de la víctima de un sacrificio tribal. En el relato de Ballard “Plan for the Assassination of Jacqueline Kennedy” la visión, no descrita, del accidente en que perece este Mito contemporáneo*, da lugar a una orgía pública y colectiva. Asimismo Óscar de la Borbolla refiere en su Artículo* ucrónico “Violencia salomónica” la disputa sobre el cuerpo de un accidentado, que da lugar a una batalla campal en que el cuerpo herido es desmembrado por los testigos: la idea de lo *salomónico* remite así a una forma de agresión que de alguna manera busca sus equivalentes. Una escena muy similar la desarrolla, en un formato más extenso, Quim Monzó, quien en “L’accident” retoma el planteamiento general del relato de Coover trasladando el punto de vista al del agresor: un motorista que acaba de atropellar a una anciana es objeto de una secuencial, inerminal y repetitiva masacre, cuya descripción adapta un sentido del *gore* extraído de los dibujos animados. El mismo patrón se encuentra en diversos relatos que refieren el accidente de aviación y sus consecuencias, dando lugar al encuentro de un periodista con la comunidad primitiva que representa su propia abyección (Ballard, “The Air Disaster”) o a una descripción sarcástica de la formación de una comunidad primitiva de supervivientes perdidos en la selva (T. Coraghessan Boyle, “Green Hell”).

Ejemplos (accidente automovilístico): Denis Johnson, “Car Crash While Hitchhiking”; Julià Guillamon, “L’autovia del moviment uniformement accelerat”; Toni Sala, “Males notícies”. Steven Berkoff emplea y comenta el motivo de la *penetración frontal* como metáfora de un desvirgamiento traumático en su Relato Pornográfico* “Gross Intrusion”, que da título a su primera colección de Play Stories*.

Ejemplos (otros tipos de accidente): Jerry Bumpus, “Patsy O’Day in the World” (caída por la ventana); Stephen Dixon, “The Rescuer” (caída por la ventana); Tiziano Scarpa, “Effundente corde” (catástrofe aérea: ver Espectáculo*).

ACONTECIMIENTO. Italo Calvino señaló como rasgo propio de la fábula la presencia de objetos y acciones de carácter enigmático, cuya pertinencia narrativa o aceptabilidad no son comprensibles fuera de la lógica interna, misteriosa a su vez, de la fábula. Este principio adquiere un nuevo giro a la luz de las inflexiones realizadas en el marco de la filosofía de la diferencia en la línea de *pensar el acontecer*. Desde este punto de vista el momento o el suceso mágicos constituyen un *evento* (Lyotard) que deberá ser descrito en su radical especificidad, en su suceso de una vez para siempre. En palabras de Deleuze, el acontecimiento no es un hecho preciso -no es “el accidente” en el sentido de mera interrupción de la cotidianidad- sino “una vibración, con una infinidad de armónicos o de submúltiplos, como una onda sonora, una onda luminosa, o incluso una parte de espacio cada vez más pequeña” (1994: 102), o también, en la interpretación de Miguel Morey, “El pasar de las cosas que (nos) pasan”. Este pasar es esencialmente inexplicable y el autor no invita a comprenderlo, porque, como dice Julio Cortázar sobre el encuentro con un ser sobrenatural en “Reunión con un círculo rojo”, “No se trataba ya de comprender nada, todo era un simple bloque, una evidencia sin razones” (1998b: 139). César Aira se refiere a una noción similar con el nombre de *papelón**, idea que desarrolla en su novela breve *La serpiente*: “No se trata de lo inefable sublime, para lo que siempre hay un canon de descripción al que se puede recurrir, sino de lo inefable insignificante: el pequeño accidente, el pequeño gesto, lo que nunca se verbalizó antes” (1997: 64).

Vinculada a la estética de lo súbito y de la brevedad, la aspiración a *pensar el acontecimiento* está presente en muy diversas modalidades del relato contemporáneo. En el momento de transición del *high modernism* al posmodernismo se abren varias líneas posibles: la vía mítica*, centrada en la descripción del caos primordial por medio de figuras mitológicas como el sacerdote (Jorge Luis Borges, “La lotería en Babilonia”) o la pitonisa (Juan Rodolfo Wilcock, “Casandra”); la vía expresionista, centrada en la reformulación de la crónica de sucesos (Thomas Bernhard, *Ereignisse*) y la anécdota rural (Arno Schmidt, *Sommermeteor*). Técnicamente el acontecimiento no es tanto un tipo particular de relato como una condición general que subyace a muchas de sus modalidades: así el Accidente* y el Descencuentro* son formas “codificadas” que cobra el acontecer de lo inesperado; el Efecto de Automatismo* o el Agenciamiento* son modalidades retóricas que aspiran a reproducirlo. Conviene destacar una vertiente en particular: la que parte de anécdotas costumbristas y noticias periodísticas para recuperar el carácter de *suceso puro* que éstas tienen, desposeyéndolas de sus connotaciones realistas, en una forma de la *reapropiación de la anécdota* que se ha señalado con frecuencia como rasgo determinante de la ficción posmoderna (Navajas 1996: 146-153). El periodismo sensacionalista, tan vinculado a la estética Kitsch*, se presenta así como una instancia textual que, partiendo un cierto realismo experimental*, lo excede y parodia en una búsqueda consante de hechos puros, de acontecimientos que no van a ningún lado, no vienen de ninguna parte y no son reapropiables por ningún discurso

determinista o social. El “Señor muerde a perro” del periodismo clásico se convertiría, en el giro posmoderno, en un “Ciudadano belga muerde a perro homosexual” (inclusión de la alteridad como acontecimiento) o en un “Club de Mordedores de Perros bate el Record Guinness de mordiscos” (sobrecodificación del acontecimiento): estos “modelos” textuales, empleados como fuente de inspiración, aportan al autor posmoderno varios *valores* de la época: primitivismo, reapropiación literaria de la basura cultural, humor del exceso, neobarroquismo, antirrealismo -rasgos a los que hay que añadir, en el marco de la teoría del relato, una crítica a la *sutileza* y al *estilo elíptico* del relato moderno, que aquí son sustituidos por la estética de la evidencia y la superficie.

Roland Barthes dedica su artículo “Structure du fait divers” al análisis de la crónica de sucesos, a la que caracteriza como información monstruosa, no clasificable -a la manera de un ornitorrinco de la información (Ver Bestiario*)-, *inmanente* -en tanto contiene en sí misma toda la información necesaria para entender la situación- y sometida a anomalías tales como la desviación de la causa o las relaciones arbitrarias de coincidencia: en su acumulación de desastres y *pasares* exóticos, el acontecimiento llega a presentarse como una forma degradada del *colmo* trágico (1965: 195). En la obra de Barthes se da una de las más claras translaciones de la teoría de este término a la práctica del relato, dedicando varios ensayos al pensar del acaecer, sea en forma de *acontecimiento* literario en la obra de Sade (1996) o *rapto* emotivo en la tratadística amorosa (1997), para tematizarlo en su volumen de relatos *Incidents*, partiendo de fragmentos de diarios y observaciones cotidianas (muy especialmente en la sección asimismo titulada *Incidents*) presentadas en una modalidad voluntariamente *cruda* y sin apenas elaboración literaria de las percepciones e ideas como *raptos*. En esta línea, el autor de acontecimientos tiende a postular el texto como una sucinta “Explicação que não explica” (Clarice Lispector) y su actitud ante los personajes como un “I Would Have Saved them If I Could” (Leonard Michaels).

Uno de los paradigmas de esta forma lo ofrece Donald Barthelme con el muy antologado “The Balloon”, que describe las reacciones ciudadanas ante la presencia de un enorme globo que flota sobre Nueva York. En la descripción inicial la noción realista de *situación* -temporal, espacial- ha sido sustituida por una visión psicodélica del globo como evento puro: “But it is wrong to speak of ‘situations’, implying sets of circumstances leading to some resolution, some escape of tension; there were no situations, simply the balloon hanging there -muted heavy grays and browns for the most part, contrasting with walnut and soft yellows” (1969: 16). El libro de Barthelme *City Life* ofrece un repertorio de modalidades de esta forma, empezando con la mención de un fatal Accidente* de carruaje (“Views of My Father Weeping”) y pasando por la crónica de sucesos (“The Falling Dog”), la descripción de la rutina amorosa (“City Life”), el monólogo interior como acontecimiento del lenguaje contrapuesto a la “situación” puramente descriptiva (“Bone Bubbles”) y, en el caso de “Brain Damage”, una agregación no jerarquizada de hechos grotescos cuyo centro es la confesión de un periodista “not competent” que enumera las 31 formas principales de su incompetencia. De la lectura de la obra de Barthelme como *summa* de acontecimientos da prueba, entre otros ejemplos, el artículo de Paul Limbert Allman “The Frequency. Solving the riddle of the Dan Rather Beating”, que describe uno de los más célebres eventos inexplicados de la cultura popular norteamericana reciente -la misteriosa agresión que sufrió el periodista Dan Rather, y la frase repetida por sus desconocidos atacantes, “What’s the Frequency, Kenneth?”, convertida desde entonces en emblema de lo inexplicable del acontecimiento e inspiración para obras de R.E.M. y Dan Clowes-, desarrollando la teoría de que la agresión fue parte de un complot que implicaba a un personaje de Barthelme llamado Kenneth, así como varias citas de sus relatos. En la línea del “periodista incompetente”,

el artículo no *aclara* el acontecimiento sino que describe un rodeo alrededor de su carácter inefable con citas y referencias en que lo literario se presenta como el discurso que abre el espacio a lo no explicado.

La idea barthesiana del suceso como miasma trágica degradada articula la descripción grotesca de la violencia casual en los relatos de Leonard Michaels, donde las figuras de la cultura como fuente de seguridad (la parábola, la cábala, la Historia clásica) son siempre desbordadas por la elaboración del texto como “every step an accident succeeding an accident in a realm where perfection was grotesque” (1969: 149) y la conciencia de los personajes de “a sense of his life constituted of moments like this, inept and freakish” (1969: 190). Su *Going Places* discurre así, entre la descripción inicial de una violación (“Manikin”) y el retrato de un taxista víctima de una paliza (“Going Places”), con los relatos más extensos elaborados como prolongación del *momento loco* inicial que proyecta las vidas de los personajes sobre la velocidad del acontecimiento. De esta manera situaciones tales como la cita a ciegas (“Sticks and Stones”) o la fiesta (“Fingers and Toes”) se revelan como intentos fallidos de codificar y socializar la brutalidad esencial de la vida comunitaria, que Michaels sitúa en un Nueva York apocalíptico. En esta misma línea, T. Coraghessan Boyle abre con una elocuente remisión al acontecimiento su relato “Drowning”:

In this story, someone will drown. Yet there will be no apparent reason for this drowning –it will not for example be attributable to suicide, murder, divine retribution –nor even such arcana as current and undertow. It will instead be like so many events of the future: inexplicable, incomprehensible. Nonetheless, it will occur (1987: 211).

Como sucede en otros relatos de Boyle, este *aviso del acontecer*, situado al inicio del texto, funciona como una desactivación de cualquier tentación alegórica: la indicación sobre el suceso que determinará el texto –el ahogamiento- no es tanto un borrado de la intriga como una invitación a leer los devenires de los diversos personajes que aparecerán como vidas no guiadas por ningún destino y abiertas a un suceso imprevisible.

Entre las antologías inspiradas por nociones parecidas a la de acontecimiento cabe mencionar *Unbelievable*, publicada como nº 60 de la revista *Granta* (Diciembre’97) y subtitulada *Unlikely ends, fateful escapes, and the fascism of flowers*. En su búsqueda de lo inverosímil contemporáneo, entendido como *extremadamente sorpresivo*, la antología reúne una colección de narraciones periodísticas en que se combinan temas tales como la muerte en Accidente* de tráfico de Diana de Gales (relatada por Ian Jack), la toma del Palacio de la Moneda en Santiago de Chile (Ariel Dorfman), el Informe Antropológico* sobre un miembro homosexual de la tribu guayaki (Pierre Clastres) o el conmovedor relato de una mujer cuya madre padece de ataques súbitos de amnesia (Linda Grant). La combinación de efectos, sensacionalismos y encuentros dispares con lo impensado -el agenciamiento* de fenómenos paranormales de la política o del cuerpo- convierte este número de *Granta* en algo parecido a la versión culta de cualquier ejemplar de *News of the World*, certificando un proceso en que la visión popular y degradada del acontecer es imitada por un producto de alta cultura.

Ejemplos: Botho Strauss, *Paare, Passanten*; Julià Guillamon, *La fàbrica de fred*. Ben Marcus traslada el lenguaje del suceso puro a una dimensión lírica en relatos como “Sky Destroys Dog”.

AGENCIAMIENTO. Noción empleada por Gilles Deleuze y Félix Guattari en el marco del esquizoanálisis. “La unidad real mínima no es la palabra, ni la idea o el concepto, ni tampoco el significante. La unidad real mínima es el *agenciamiento*” (Deleuze 1997: 61). Es uno de los términos centrales en el proyecto de un pensar filosófico de la heterogeneidad: “Un agenciamiento es una multiplicidad que comporta muchos términos heterogéneos, y que establece uniones, relaciones entre ellos, a través de edades, de sexos y de reinos -a través de diferentes naturalezas. La única unidad del agenciamiento es de funcionamiento: una simbiosis, una “simpatía”. Lo importante no son las filiaciones, sino las alianzas y las aleaciones; ni tampoco las herencias o las descendencias, sino los contagios, las epidemias, el viento” (1997: 79). En su *Breve glosario* de términos guattarianos Gregorio Kaminsky da una versión similar del término: “Noción más amplia que la de estructura, sistema, forma, proceso, etc. Un agenciamiento comporta componentes heterogéneos sean del orden biológico, social, maquínico, gnoseológico, imaginario, etc. En la teoría esquizoanalítica del inconsciente el agenciamiento es concebido para hacer frente al ‘complejo’ freudiano” (Guattari 1995: 201). La noción “rival” de *complejo* debe entenderse como representativa de un ímpetu totalizador, reductivo, al que se responde mediante un pensamiento de las partes asociadas en unión impensada, casual, no jerárquica.

En la teoría de la composición del relato posmoderno abundan las descripciones de la reunión y composición de material narrativo en términos de “accretion” (Gertrude Stein), “assamblage” (J.G. Ballard), uso del fragmento romántico en forma caótica (Thomas Bernhard), agregación de formas parasitarias a un pecio narrativo (Donald Barthelme, Robert Coover), reordenación y montaje de páginas y fragmentos textuales (William S. Burroughs), rescate de textos naufragados (Julián Ríos), reciclaje (Álvaro Pombo), creación espontánea de series textuales (César Aira), yuxtaposición de citas y *efectos* de la cultura popular (Mark Leyner), creación de objetos artísticos a partir de materiales de desecho (Susan Daitch), sampleamiento (DJ Run-On) y otras formas de agregación no selectiva en que la relación creativa entre las partes merece una atención prioritaria que deja en segundo plano el efecto de conjunto o cohesión narrativa. Ver Residua*, Making Of*.

ALFABETA. Modalidad de la Constricción* que emplea como forma de organización “the terrifying and irrefutable logic of the Alphabet” (John Ashbery). Dentro de las limitaciones *azarosas* impuestas por la constricción -“One must find some structure, even if it be this haphazard one of the alphabet” (Gilbert Sorrentino 1973: 14)- ésta es una de las que más frecuentemente acoge la estructura del libro. La importancia de esta idea puede consignarse en autores como John Edgar Wideman, quien en su texto “Surfiction” llega a proponer una pequeña descripción de la época inicial de la literatura posmoderna (principios de los años setenta) como una constricción realizada sobre la letra B (por la gran cantidad de autores relevantes cuyo apellido empieza por esa letra).

El criterio de organización alfabética puede ser señalado de distintas maneras: por la primera letra de cada capítulo, por las primeras letras del título de cada sección, por el uso exclusivo de una cierta letra para organizar todo el capítulo, etcétera. Los libros organizados como alfabeta oscilan entre modalidades extremadamente laboriosas, como el proceso monumental de conformación y descomposición del alfabeto en *Alphabetical Africa* de Walter Abish, y otras de construcción más mecánica, como el uso del orden alfabético para estructurar textos de Critificción* divulgativa en el libro de Bernardo Atxaga *Lista de locos y otros alfabetos*. El ejemplo más sofisticado es el libro de Óscar

de la Borbolla *Las vocales malditas*, que contiene cinco relatos, cada uno de los cuales está dedicado en exclusiva a una de las vocales.

En los relatos estructurados como alfabeta una de las formas más frecuentes es la diseminación* ordenada en secciones, siendo el criterio de construcción la primera letra del título de cada una de las secciones. Abish ofrece asimismo un ejemplo de ello en su muy antologado “Ardor/Awe/Atocity”, que combina el uso de veintiséis secciones alfabéticamente ordenadas (desde “Ardor/Awe/Atocity” hasta “Zoo/Zodiac/Zero”) con un aparato crítico fantasmal para describir una huida a lo largo del territorio de los Estados Unidos. El relato de Abish ejemplifica una de las constantes de la forma, esto es, la tensión entre una temática presidida por el azar (la fuga sin rumbo) y una forma superior e inquebrantable. Este elemento está esencialmente presente en aquellos textos que se plantean como Crificciones*, como el diccionario de Marcel Bénabou “Un premier lexique de surdéfinitions” o la breve enciclopedia de Don Webb “Adipose Abecedarium”. Ambos autores inciden también en la modalidad de la alfabeta centrada en una sola letra, que en un caso es la primera de todas las palabras del relato (Webb, “After Abish”), mientras que en el otro funciona como protagonista de un texto paracrítico (Bénabou, “Brève anthologie du A”).

Si en el caso de *Alphabetical Africa* habría que hablar de una forma derivada del Palíndromo* otro tanto vale para los relatos organizados a partir de un orden alfabético que se compone y se descompone. Es el caso de “Madrigale” de Tiziano Scarpa, que describe el laborioso proceso de adquisición del lenguaje de Romolo Rex, personaje a la vez mítico y *ciberpunk*, quien trata de adquirir la soltura necesaria para recitar un madrigal a su amada. La idea del alfabeto como espacio en que se desarrolla la glosolalia la deriva Scarpa de Georges Perec, a quien dedica uno de los artículos incluidos en su libro *Alfabeto*, que termina con esta glosa de la letra Z: “Sulla lingua si scioglie questo stranissimo sapore di neve imbevuta di alfabeto” (2000: 85). En otros casos la organización alfabética se reduce a las letras usadas como título de secciones, como en el relato de Jonathan Baumbach “Mr. and Mrs. McFeely at Home and Away”, donde la secuencia alfabética interrumpida (hasta la “N...”) indica el final del orden matrimonial.

Ejemplos (libros): Gilbert Sorrentino, *Splendide-Hôtel*; Karen Elizabeth Gordon, *The Red Shoes*; Javier Tomeo, *El alfabeto*; Julián Ríos, *Amores que atan*.

Ejemplos (relatos): J.G. Ballard emplea el modelo de la alfabeta como organización de un tipo de relato que es el informe de un Acontecimiento* enigmático. El uso de los párrafos ordenados a partir de la primera letra de cada uno de los títulos ofrece una idea del orden alfabético como única forma de continuidad lógica posible en “You and Me and the Continuum” y “The Beach Murders” (un juego de cartas alfabetizado).

ANTI-RELATO. Vinculada la estética de lo *anti* que preside el primer momento del posmodernismo (Foster 1983), la teoría del anti-relato constituye el primer y más vehemente intento de dinamitar la teoría del relato moderno a la vez que de organizar una visión comparatista de las nuevas tendencias cuentísticas surgidas entre finales de los cuarenta y principios de los setenta -entre Jorge Luis Borges y Robert Coover. Philip Stevick emplea por vez primera este término como título de su antología internacional *Anti-story: An Anthology of Experimental Fiction* (1971). Posteriormente lo desarrolla *in extenso* en su libro *Alternative Pleasures*. El término define, a principios de los años setenta, un nuevo paradigma oposicional para varias modalidades del relato, que provoca reacciones contrarias (Anderson Imbert) y continuaciones (Gerlach), a la vez que sirve

como pistoletazo de salida para la extensa nómina de antologías del relato experimental que se publican a lo largo de la década.

Anti-Story constituye el caso más relevante de antología *oposicional*, entendiendo por tal un conjunto de relatos presentados como casos particulares de una teoría general que se define por desmantelamiento o crítica sistemática a diversos presupuestos ontológicos, rasgos gramaticales y convenciones formales del relato moderno. Stevick propone ocho categorías oposicionales con sus correspondientes categorías constructivas, a saber:

1) “Ficción sobre la ficción” (contra la mimesis). Ejemplos: John Barth, Heinrich Böll, Joyce Carol Oates, Keith Fort. (Ver *Surfiction**)

2) “Los usos de la fantasía” (contra la “realidad”). Jorge Luis Borges, Tommaso Landolfi, Eugène Ionesco, Wolfgang Hidesheimer. (Ver *Acontecimiento**, *Simulacro**)

3) “La primacía de la voz” (contra el evento realista). Theodore Roethke, Oscar Lewis, Ann Quinn, William Gass. (Ver *Voz**, *Diálogo**, *Entrevista**, *Relato Radiofónico**)

4) “La ficción en busca de tema” (contra el sujeto). Julio Cortázar, Curtis Zahn, Thomas Disch. (Ver *Blandura**, *Cambiar de Idea**, *Efecto de Automatismo**, *Espacio**, *Levedad**)

5) “Nuevas formas de extremismo” (contra el grado medio de la experiencia). Nigel Dennis, Norman Mailer, George P. Elliott, Robert Coover. (Ver *Accidente**, *Instrucción**, *Relato Neogótico**, *Relato Pornográfico**, *X-Texts**)

6) “El mundo fenoménico” (contra el análisis). Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor. (Ver *Epifanía**, *Hipótesis**, *Relato Clínico**, *Vídeo**)

7) “Formas del absurdo” (contra el significado). Eugenio Montale, Michael Goldstein, Donald Barthelme, Mitchel Sisskind. (Ver *Ficcionario**, *Listado**, *Hipótesis**)

8) “El relato minimal” (contra el tamaño). Reinhard Lettau, Russell Edson, Enrique Anderson Imbert. (Ver *Capitulación**, *Extensil**, *Hiperficciones**, *Microrrelato**, *Minimalismo**, *Novelínfima**, *Relato Infinito**).

De entre los 29 autores antologados por Stevick no son pocos los que a lo largo de la época posmoderna van quedando fuera de una definición general del relato posmoderno, sea por quedar como predecesores más que como practicantes de esta forma (Eugène Ionesco), estar más vinculados a una estética realista (Heinrich Böll, Tommaso Landolfi, Eugenio Montale), hiperrealista (Oscar Lewis), neoperiodística (Norman Mailer) o *nouveau roman* (Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute), sea por no haber producido una obra consistente después de su inclusión (Curtis Zahn), sea por haber encarnado el sector más radical de la crítica académica contra el anti-relato (Enrique Anderson Imbert: Vd. *Otros**). De entre el resto de los autores hay que señalar la diferencia entre los precursores del posmodernismo (Borges y Cortázar), el grupo principal del posmodernismo propiamente dicho (Barth, Barthelme, Coover y Gass) y un segundo grupo de autores poco traducidos y/o escasamente representados en otras antologías del género (Keith Fort, Theodore Roethke, Ann Quin, Thomas Disch), quedando el caso de Joyce Carol Oates como muestra de una autora limítrofe que se retira de la experimentación después de haber producido varios textos de innegable importancia histórica. Al paradigma inicial del anti-relato habría que añadir al menos dos autores más a los que Stevick dedica un lugar central en la sección sobre relato de los años setenta de *Alternative Pleasures*: Ursule Molinaro y Leonard Michaels.

ANTROPOLÓGICO, Informe. Modalidad del Relato de Viajes* vinculada a los procedimientos literarios del *Ficcionario** y abierta con frecuencia al cruce genérico con

formas tales como la ciencia ficción, la invención de mundos posibles y el Proyecto*. El Informe relata, imitando giros y rasgos de la antropología, las características de una comunidad ficticia, habitualmente desde el punto de vista de un visitante con voluntad de descripción científica. De entre todas las modalidades del relato de viajes es ésta la que más directamente aborda el tema de la erudición como forma de movimiento y la narración misma como navegación o errabundia a lo largo de un archivo. La descripción de las comunidades imaginarias y remotas se presenta en primer lugar como un enfrentamiento con los límites mismos de lo pensable, esto es, lo que puede ser dicho en un lenguaje de civilización (que aquí es una civilización ajena) y, en segundo lugar, como una propuesta, explícita o no, de revisión de las condiciones intelectuales y materiales de la propia sociedad.

Puede considerarse paradigmático de esta forma (Molesworth 1982, Stengel 1985) el relato de Donald Barthelme "Paraguay", que describe, en varias secciones alternas, la visión impresionista y algo psicodélica de un país y una comunidad ficticias pero de nombre verdadero, en que el uso del lenguaje invita a nuevas asociaciones poéticas - "This Paraguay exists elsewhere" (1970: 20). El texto combina la descripción poética con el uso perverso del tono académico, que incluye giros de retórica universitaria y un breve aparato crítico, con fuentes auténticas de las que han sido espigadas citas alteradas. En su artículo "On *Paraguay*" declara Barthelme su preferencia por una oración en particular del relato, en la que ve una suerte de ideal estilístico de su propia obra: "Electrolytic jelly exhibiting a capture ratio far in excess of standard is used to fix the animals in place" (1970: 25). En la frase -que ocupa un epígrafe acerca del Silencio en Paraguay- destaca Barthelme cómo el uso de un tono narrativo blando* y poco enfático -"almost 'dead'" (Herzinger 1992: 56)-hace posible un efecto lírico a cuya consecución contribuye la aleación de términos del vocabulario tecnológico, del habla cotidiana y de un realismo sólo aparente. Esta inserción de lo cotidiano propio en el retrato de la alteridad cultural permite una reversión de los presupuestos del realismo, a la vez que una indagación sociológica sobre el conjunto de nociones dispares y agregaciones* que configuran una idea del Otro, y esto por medio de un tono explicativo y descriptivo que va confundiéndose y entreverándose de localismos, elementos poéticos y otras formas de lenguaje que no pertenecen al ámbito de la enciclopedia sino al de una experiencia privada de los signos. Más allá del subgénero en particular, debe considerarse la importancia del modelo estilístico propuesto por Barthelme, que tiene continuaciones claras en autores tales como Guy Davenport, Quim Monzó -sobre todo en sus dos primeros libros, *Uf, va dir ell* y *Olivetti, Moulinex, Chaffoteaux et Maury*- y especialmente Ben Marcus.

Un elemento retórico muy característico del Informe es el salto desde el sujeto de observación hasta el sujeto observado por medio de una descripción antropológica del antropólogo mismo, como muestra el relato breve de Juan Rodolfo Wilcock precisamente titulado "Gli antropologi", cuyo protagonista, un joven estudioso llamado Maser, no es capaz de estudiar los hábitos reproductivos de una tribu sin ser atacado, pero en cambio encuentra en una revista de sociología un estudio sobre el uso de los helicópteros por parte de los observadores y sus costumbres de ocio -es decir, sobre sí mismo. Esta reversión de la estructura ontológica del Informe tiene especial importancia en una línea narrativa en particular: la reescritura poscolonial de la Historia de los descubrimientos y colonizaciones.

Desde una perspectiva amplia pueden considerarse Informes los textos que describen, en forma voluntariamente anacrónica, los relatos del Descubrimiento del Nuevo Mundo o del Desencuentro* entre culturas. La escena cuentística mexicana ofrece ejemplos abundantes: Augusto Monterroso refiere en "El eclipse" el fiasco cultural de

fray Bartolomé Arrazola, quien trataba de disuadir a los “indígenas guatemaltecos” de que lo sacrificaran amenazándolos con “hacer que el sol se oscurezca en su altura” (1990a: 56), sin sospechar que aquéllos tenían más que bien elaborado un calendario de los eclipses; René Avilés Fabila, en “Los hombres blancos”, relata la llegada de Hernán Cortés en una forma en que se invierte el orden del intercambio entre descubridores y descubiertos, con un trueque de “figuras de plástico por figuras de barro, objetos de aluminio por ropa bordada a mano” (1969: 54).

La dimensión ideológica del Informe se manifiesta asimismo en una segunda modalidad, en la que el referente real de la observación-invasión antropológica es sustituido por un referente alegórico, a la vez que la idea misma del *prejuicio de superioridad antropológico* es presentada de forma ahistórica. Así, en uno de sus relatos sobre el Grafitti* Ronald Sukenick presenta a un narrador que se describe no ya como antropólogo sino como “more an anthroapologist, I try to find excuses for the existence of the human race. Maybe that’s why I’m not particularly mystified by the cave paintings” (1994: 90), explicando, sobre su propia disciplina de conocimiento, que “Anthropology could be considered a forensic science. The / a mummy for example requires deductive / a detective to identify a corpse and the circumstances of its demise” (1994: 92). En la visión de Sukenick, esta *disciplina forense* es un estudio de las sociedades contemporáneas y de sus sistemas de signos como una realidad simbólica radicalmente exterior a sus propios habitantes, en que lo supuestamente familiar debe ser sometido a los protocolos de estudio de lo exótico, de forma que el ciudadano como *antroapólogo* se encuentra en permanente deriva entre el intento de descodificación de lo propio y -tal como lo expone Ken Kalfus en la conclusión de su relato de viajes “Among the Bulgarians”- “astonished by the fundamental strangeness of being home” (1998: 99).

En la línea del Informe presentado como alegoría de una sociedad posible el texto capital del género es el relato de Ursula K. Le Guin “The Ones Who Walk Away From Omelas (Variations on a theme by William James)”. El “tema” de partida es aquí una suposición, planteada por James en *The Moral Philosopher and the Moral Life*, sobre cuál sería el destino de una sociedad utópica, en la línea de las soñadas por Fourier o Bellamy, en la que el orden político y social, la placidez de la vida civil y, en suma la felicidad de todos los habitantes, se consiguiera al precio de la perdición en vida de uno de ellos. Le Guin desarrolla este motivo del chivo expiatorio por medio de una descripción fabular de la ciudad de Omelas en el principio de su glorioso “Festival of Summer”, descripción a la que sigue el retrato de *lo real* lacaniano de la ciudad: un niño de diez años que es sometido, en un sótano, a un sinfín de torturas inenarrables, y cuyo destino les es explicado a los niños de la ciudad “when they are between eight and twelve, whenever they seem capable of understanding” (1986: 57). En la alegoría así presentada es relevante uso elusivo de la voz narrativa, por medio de la cual la figura, usual en el género, del visitante científico, es sustituida por la del lector mismo –“Do you believe? Do you accept the festival, the city, the joy? No? Then let me describe one more thing” (1986: 55)-, sobre el cual recae la responsabilidad tanto de proponer una interpretación precisa de la alegoría –la feminista, sugerida por el nombre de la ciudad, anagrama de Salem, o, más plausiblemente, la alusión a la Rusia comunista- como de ocupar el lugar psicológico del visitante.

La línea de los mundos posibles es desarrollada, en forma de sección de libro, en un tramo particular de *Le città invisibili* de Italo Calvino. Así como en otras secciones del volumen el tema del viaje adquiere una dimensión más simbólica que propiamente antropológica –como la noticia de ciudades fantasmales* en la serie de *Le città sottili*-, en cambio la sección *Le città e gli scambi* pone el acento en el intento de elucidación de de las costumbres, comportamientos y enigmática humanidad de los habitantes. El

común denominador de estos cinco relatos es un modelo de descripción que resulta a la vez preciso en su retrato de modos de vida y sumamente respetuoso con la especificidad, e incluso lo incomprensible, de la cultura ajena. El mejor ejemplo es el texto “Le città e gli scambi. 4”, que explica el uso, propio de la ciudad de Ersilia, de tender hilos de colores en las esquinas de las casas, como símbolo de las relaciones laborales, de parentesco o de amistad que se van estableciendo entre sus habitantes. El proceso sigue hasta que la profusión de la trama (“figura”) hace la ciudad intransitable, momento en que ésta es abandonada, quedando de ella sólo “ragnatele di rapporti intricati che cercano una forma” (1993: 76). Esta última descripción, propuesta por Marco Polo al Gran Khan, es acaso el ejemplo mejor de *pietas* antropológica posmoderna, que da fe *del color y de la forma* de una comunidad ajena pero renuncia a la búsqueda intrusiva de la figura del tapiz.

Ejemplos: Jorge Luis Borges, “El informe de Brodie”; Barthelme, “Cortés and Montezuma”; Raphael Aloysius Lafferty, “Polity and Custom of the Camiroi”, “The Primary Education of the Camiroi”; J.G. “Report on an Unidentified Space Station”; Sukenick, “50, 010, 008”.

ANUNCIO. El relato concebido como anuncio deconstruye el lenguaje publicitario o lo emplea como material ficcional, en un formato que va desde la hiperbrevedad de los textos concebidos como parodia directa hasta la brevedad de los que incorporan el anuncio o lo desarrollan narrativamente. En el lenguaje de las “propagandas” -por emplear el neologismo de Julián Ríos- varios autores encuentran una forma contundente y efectista de la brevedad que permite desarrollar un Gran Estilo en falsete, radicalmente contrapuesto a la concepción del relato como *discreta indirecta* que está implícito en la estética del *iceberg*. En su aplicación del lenguaje de una orden o sugerencia a un fenómeno representativo de la sociedad de consumo, el anuncio puede describirse como una modalidad intermedia entre la Instrucción* y el Espectáculo*, en la medida en que transforma la orden en fenómeno *espectacular* (habitualmente por medio de un registro Kitsch*) y saca a la luz el carácter *mandatario* de la industria del ocio. Esta lectura crítica de la sociedad de consumo adquiere con frecuencia acentos de contrapublicidad subversiva (Burroughs) y anuncio del Apocalipsis* (Juan Goytisolo), pero también puede ser revertida en el uso del lenguaje publicitario como forma contemporánea del apasionamiento y la ilusión colectivas (Barthelme). En este contexto el uso del anuncio como modalidad autobiográfica da lugar a autorretratos del cuentista como publicista (Leyner) o como objeto de oferta comercial (Apple), así como a la presentación de un relato como anuncio o Trailer* publicitario de un relato posterior (Apel).

La forma posmoderna de esta género tiene un antecedente importante en los relatos publicados por Juan José Arreola a lo largo de los años cuarenta. Arreola parte de un tratamiento lineal del texto como anuncio periodístico alargado para oficiar una demolición no tanto de la sociedad de consumo como de la familia* considerada como objeto privilegiado de la anterior. La mujer vista como objeto dotado de *virtudes vendibles* es el objeto del “Anuncio” de las muñecas de plástico llamadas Plastisex©, creadoras de un nuevo modelo familiar y presentadas como el objeto que hará posible el hallazgo final del tan postergado “genio femenino”. El ama de casa es el *target* de otra campaña para vender un producto misántropo, “Baby H.P”., una máquina que, cargada sobre la espalda de un niño, recoge la energía de sus pataletas y actos fallidos para recanalizarla en los electrodomésticos caseros. Tales “fantasías mecánicas” (como las llama Ojeda en una de las antologías del autor) se contraponen a la *realidad humana* del

hogar, haciendo explícito el carácter sustancialmente obsceno de la publicidad como gestión del deseo, la estimulación y la oferta.

El paso del anuncio *high modernist* al posmoderno puede observarse en la obra de William Burroughs, quien, también en los años cuarenta, había redactado su “An Advertising Short For Television”, en que las cualidades positivas del objeto anunciado (un insecticida contra un parásito amazónico que se instala en los orificios corporales y los taponan) son menos relevantes que la súbita revelación traumática de un mal impensado. Esta idea del anuncio como vehículo de la fobia pasa a desarrollarse narrativamente en textos de los sesenta como “Trak Trak Trak”, donde el supuesto objeto de la compra se convierte en sujeto –“SMOKE TRAK CIGARETTES. THEY LIKE YOU. TRAK LIKE ANY YOU. ANY TRAK LIKE YOU. SMOKE TRAKS. THEY SERVICE. TRAK. TRAK. TRAK” (1966: 42)-, a la vez que su naturaleza se vuelve ambigua (objeto de entretenimiento, droga, sustancia para la manipulación totalitaria), y debe ser contestada con eslóganes revolucionarios –“Cut The Sex and Dream Utility Lines // Cut the Trak Service Lines (...) Trak your own utilities // (1966: 44). Otro de sus *cut-ups*, “Scrapbooks”, parte de un fotomontaje cuya imagen central es la necrológica del publicista Samuel Miller, cuya muerte determina la reconversión de algunos de sus eslóganes en material subversivo. Esta inserción de las fobias sociales (las drogas, la depravación, la homosexualidad) en el seno de su forma expresiva más hospitalaria adquiere un último giro irónico con la aparición de Burroughs en calidad de *patriarca de la escena independiente* en un spot de la marca Nike, problematizando así los valores de esa misma escena en un gesto de *cínica comercialización* que sienta las bases de la actitud avant-pop (McCaffery 1995).

Desde los años ochenta la línea abierta por Burroughs la prosigue en varios aspectos Mark Leyner, muy significativamente en textos como “Idyll”, donde el modelo de Microrrelato* representativo de toda una existencia o de una Epifanía* definitiva es parodiado a la luz de consideraciones tales como: “the only thing that will distinguish me in the eyes of posterity [...] is that I wrote the ads that go: ‘Suddenly There’s Vancouver!’” (1993: 11). En su autorretrato “Tooth Imprints on a Corn Dog” Leyner presenta, en boca de una lectora, una descripción celebratoria de su propia obra en que el discurso de la crítica periodística toma la forma de un anuncio Kitsch*, certificando así la vinculación entre este género y la modalidad de la Novelínfima* que adopta la forma de reseña evaluativa de un cierto libro:

Mark, it’s stunning. There’s a magistral gravity, a lapidary beauty to the verse that privileges the reader to be alive at a time when you are writing. You’ve endowed Couric, Gumbel, and the Frugal Gourmet with an epic, almost Miltonian grandeur. The plangent call of the cicada is an epiphany*, recalling Fujiwara No Teika, the great tanka poet and essayist of the Heian period. It’s an astonishing achievement (1996: 151).

Si la vía Burroughs-Leyner es la erotización sarcástica del lenguaje de la publicidad, una línea complementaria, adelantada ya por Arreola, puede describirse como el intento de presentar el anuncio no ya como lenguaje *libidinal* (portador de ofertas, atracciones, tentaciones) sino como jerga desactivada por la costumbre del espectador. Julià Guillamon emplea a lo largo de *La fàbrica de fred* un modelo lingüístico, vinculado al *nouveau roman*, a Beckett y al *textualisme* catalán, cuyo objetivo es una galcial deserotización de los mensajes de la sociedad de consumo, contemplados desde una perspectiva desafecta que desfamiliariza las ofertas del prodigios automovilísticos (“Ma 404 c’est fantastique”) o de bebidas alcohólicas –en

“Noches de confort (Paul Morand’s Sherry)”. La operación deconstructiva de Guillamon viene a afirmar que la experiencia característica del capitalismo tardío no es ya la alienación consumista sino precisamente la percepción de la oferta publicitaria como breve instancia ficcional cuyo referente real (y objeto) se vuelve menos relevante que un efecto estético uniformizado y presidido por el *detachment*.

Esta idea de la sociedad de consumo como un sistema respecto al cual el escritor mantiene un doble vínculo de atracción y exclusión se manifiesta en la aparición de anuncios no ya como unidades particulares e individualizadas del libro de relatos sino como textos interpolados o *insertados* en una serie narrativa más o menos lineal. Así sucede en el libro de Juan Goytisolo *Paisajes después de la batalla*, donde el anuncio “Consejos prácticos” aparece en el curso de una capitulación informalista* como la modulación de una voz narrativa cuyo frecuente cinismo se eleva ahora a la forma publicitaria. El género se relaciona en este caso con la distopía para proponer el anuncio futuro de aquellas propiedades inmobiliarias que, dentro de un tiempo indeterminado, cuando del deshielo de la Antártida se haya consumado y el nivel del mar haya subido hasta anegar las costas, se convertirán en apartamentos en primera línea de playa. Este efecto de inserción lo emplea también R.M. Berry en su “(paid advertisement)”, donde el cambio de tipografía sirve para presentar ocho breves del tipo 1-800 presentados como microcuentos* articulados, uno de los cuales viene a poner en cuestión la *ilusión subversiva* considerada como fantasía de la izquierda -y por tanto la concepción de esta forma del relato como “un ataque a la hegemonía” del sistema:

GREAT NEWS FOR IDEOLOGY CRITIQUE!

We are the only U.S. manufacturer of conceptual models who specializes in political justifications for the leftist. Our experts in class (Mr. Biff Grzbowski), gender (Ms. Muffie Badcock) and post-colonialism (Dr. Fred Mustafa Jones) are conversant in the latest models of progressive discourse and can fashion a classical Marxist, neo-Marxist or “liberal” critique of late capitalist culture that will transform your every act into a blow against hegemony. Right now, sitting in your chair, you too can be fighting the Revolution! (2000: s/p).

En este contexto la adopción de rasgos de la cultura *mainstream* se convierte en una estrategia primitivista con que la división entre alta y baja cultura es discutida en el marco del movimiento avant-pop; o, en palabras de Mark Amerika, “Avant-Pop, the admixture of alchemical avant-gardism and shamanistic capital-formation (pop culture), is NOT your ordinary art movement” (Amerika 1995). Uno de los rasgos que distinguen el movimiento avant-pop del posmodernismo tradicional es su preferencia por el relato como forma expresiva frente a la novela. Es notorio cómo en algunos de los principales manifiestos de esta tendencia (Olsen, White) se observa una herencia de la estética publicitaria que se manifiesta en la voluntad de *cambiar la imagen* del posmodernismo como producto cultural, retirando algunos rasgos *poco vendibles* –el hermetismo, el academicismo- en favor de un renovado interés por las formas pop (“¡...pero con la calidad de siempre!”). Tales manifiestos pueden verse como una versión teórica del relato concebido como anuncio, que se convierte en una forma cada vez más concurrida a partir de los años noventa.

Ejemplos: René Avilés Fabila, “Mitología publicitaria” (el Cancerbero, las sirenas y las arpías), “Anuncio” (el Flautista de Hamelín); Donald Barthelme, “Heliotrope” (San Francisco State University); Màrius Serra, “L’espot” (el perfume llamado Paula); Max

Apple, “An Offering” (el autor mismo, presentado como compañía empresarial); Ramón Buenaventura, “Don Anselmo Cordojo y Algafacán” (retrato de un revolucionario convertido en publicista, con selección de nueve anuncios); Robert H. Apel, “A Sweepstakes Story”; César Aira, *El volante* (Ver Extensil*).

APOCALIPSIS. El relato breve sobre el fin del mundo está sumamente enraizado en la teoría posmoderna y constituye, junto con la Traza*, uno de los casos paradigmáticos en que se tematiza la dinámica entre principio y final de la narración. Varios discursos contribuyen a revisar y reconsiderar el estatus del fin: la alarma de la Guerra Fría sobre el fin del mundo y su desfundamentación como discurso ficcional (Hobsbawm), la concepción posnuclear de la sociedad contemporánea como presencia constante del fin (Virilio) o ilusión del fin (Baudrillard), la esperanza de un *diferimiento sin fin* del Fin del mundo (Derrida) o la *disneyización* de la idea del fin (Cooper). Este conjunto de teorías adquiere en la narración breve una forma privilegiada y paradójica a la vez: por una parte, el aviso o reconsideración sobre el Apocalipsis *exige* una brevedad apelativa entendida como urgencia y vehemencia máximas (de ahí la concisión desesperada de las *nueve misivas* de Derrida); por otra, esa brevedad, proyectada sobre el temor de un límite que pueda interrumpir el decurso de la Humanidad, que abrevie nuestros días, se postula como esperanza de continuación: “Not Apocalypse, Not Now”. En el marco de la teoría del relato, John Barth dedica su artículo “It’s a Long Story” a señalar cómo un momento clave en la percepción del movimiento posmoderno se da en el giro desde la preocupación por la muerte de la novela a la preocupación, significativamente más *realista*, por la muerte del lector a causa de un holocausto nuclear: “Those who used to worry about “the death of the novel” are more likely nowadays to be worrying about the death of the reader, the death of the planet; and although the nuclear arsenal is still much with us, thermonuclear holocaust appeals a less likely nemesis now than resource depletion [...]” (1994: 87). Así, en el relato sobre el Apocalipsis entendido como forma que sobrevive a la novela, la noción *modernist* de final abierto o *relato que no se acaba en la última página* es elevada a la máxima potencia, vinculándose con la Capitulación* como impulso de continuidad y con el Relato Infinito* como ilusión de eternidad.

En la primera época del posmodernismo el tratamiento del tema del apocalipsis está presidido por la idea de Barth de una *literatura del agotamiento*, proyectada sobre el límite de sus posibilidades. La Critificación*, como forma que *prosigue* el relato en la teoría, es el vehículo escogido por Lyotard en “Eine Postmoderne Fabel”, donde describe como tema característico de la posmodernidad la *catástrofe de la energía* que desemboca en el fin del mundo, siendo la fábula irónica su forma propia: “El Humano o el Cerebro no habrán sido más que un episodio dentro del conflicto entre la diferenciación y la entropía” (1996: 73). Una primera forma de tratamiento del relato como *exceso de energía* aparece en aquellos textos que articulan, desde una situación realista, una descripción verbal, en forma de monólogo, del fin del mundo que se aproxima, de tal forma que una fiesta de estudiantes universitarios se revela como el germen del caos definitivo (Thomas Pynchon, “Entropy”) y en el acto de preparar un vaso de whisky se descubre una metonimia de la próxima glaciación universal (Italo Calvino, “La glaciazione”). El problema metonímico de la selección y conservación del legado humano lo desarrolla también Calvino en su monólogo “La memoria del mondo”, donde el ganador del concurso “Tutto il British Museum in una castagna” es instruido en la práctica de la gestión del recuerdo como “un pocco di riduzione all’essenziale, condensazione, miniaturizzazione, che non sappiamo ancora a che punto s’arresterà” (1996: 124), y cuya inesperada conclusión es la muerte del conservador para evitar la

difusión de las infidelidades de la esposa del director (Ver Fotografía*). Si estos relatos adoptan la forma de una Cosmicómica* casera, en cambio textos como “Morte” y “L’implosione” se elevan hasta una perspectiva universal y fabular para describir el verdadero apocalipsis de la energía, mientras que en Entrevistas* como “Montezuma” el tema del fin de el / un mundo se describe, remitiéndolo al México invadido por los españoles, como un mágica suspensión: “Volete dire che la fine del mondo è sempre lì sospesa, e tra tutti gli avvenimenti straordinari di cui la vostra vita fu testimone, il più straordinario era che tutto continuasse, non che tutto stesse crollando?” (1996: 171)

Entre los libros que abordan de forma monográfica este tema tiene importancia singular la primera obra de René Avilés Fabila, *Hacia el fin del mundo*, que presenta diversas estampas cómicas que van desde la anécdota bizarra (“Autocanibalismo”) hasta la catástrofe nuclear (“Refugios antiatómicos”), pasando por una serie de Artículos* periodísticos ficcionales sobre la caída del Imperio (“Reportaje de un invento extraordinario o la decadencia de los EUA”). Parodiando con frecuencia el lenguaje del periodismo sensacionalista como *idioma del fin de la cultura*, la mayor parte de los relatos de Avilés Fabila toma la forma de un presagio o signo de unos tiempos en que el apocalipsis se ha convertido en realidad cercana, mediática y espectacular*, contemplada de forma carnavalesca. Esta ingeniosa lógica del *no va más* persiste en relatos posteriores como “La desaparición de Hollywood”, que describe a Charles Chaplin haciendo saltar por los aires las ruinas de los estudios cinematográficos abandonados, con una “explosión, inmensa, atronadora, como si fuera una llamada de atención para el juicio final” (1973: 77).

Una perspectiva mucho más severa sobre el tema de la amenaza nuclear es la que adopta Martin Amis en su volumen *Einstein’s Monsters*, cuyo prólogo, titulado “Thinkability”, constituye otro ejemplo de la aplicación de las teorías de la entropía a una narración concebida como la peor de las distopías. Amis desarrolla la temática del recuerdo por medio de fragmentos y estrategias residualistas* -entradas de diarios privados y libros de notas en el relato “Insight at Flame Lake”-, creando una *presencia del resto* en el paisaje posterior al apocalipsis a la vez que un retrato del superviviente como escritor esencial. De la lectura que Amis propone de las visiones literarias, periodísticas y populares de lo nuclear se deriva una concepción del libro de relatos como forma expresiva de la resistencia: obra menor frente a la Gran Amenaza, pequeño arsenal frente al Arma única de la bomba nuclear, gavilla de envíos o *misivas* frente a la explosión total. En las voces terminales de *Einstein’s Monsters* la forma del Relato Epistolar* es sustancialmente renovada, participando a la vez de un hálito bíblico de palabra primordial y de una confianza lacaniana en la *carta que llegará a su destino*.

Más allá de los libros que toman como tema central y articulador el motivo que estamos discutiendo, cabe señalar como un rasgo estructural importante el uso de la referencia al apocalipsis, en uno o varios relatos de un libro, como una suerte de agujero negro o extremo de la narración que proyecta sobre el resto de los relatos un aura de narración vecina al fin. Es el caso de *Descent of Man* de T. Coraghessan Boyle, en cuya hechura de humor negro cobra súbita importancia la descripción del sol explotando en el relato “Caye” (1979: 11). Esta referencia, reforzada por narraciones sobre las plagas bíblicas como “Bloodfall” y Espectáculos* terminales como “The Champ”, viene a proyectar el conjunto del libro sobre el fin, otorgándole un sentido de síntoma de la decadencia de la civilización y de la raza humana misma (Ver Fotografía*).

Ya en algunos relatos de los años sesenta, como “La nube di Ross” de Juan Rodolfo Wilcock, la preocupación por el Fin (en este caso causado por una aureola del espacio exterior que se acerca a la Tierra) se presentaba como una frustrada expectativa de lo sublime, grado máximo de la *désillusion esthétique* enunciada por Baudrillard: el

Fin como Espectáculo* fallido, no visualizable. Este motivo presidirá las revisiones del tema que tienen lugar en los ochenta, en relación con el progresivo *diferimiento* de la amenaza nuclear, bajo el cual se impone lo que McHale caracteriza como “minor apocalypticism” (1992: 25), esto es, una reducción banalizadora o “trivializing” no sólo del peligro nuclear como tal sino del discurso apocalíptico por extensión. Como señala Clarke Cooper en su artículo “Apocalypse Already”, quienes crecieron, en los años setenta, con la certidumbre infantil de que el apocalipsis nuclear estaba próximo empezaron a vivir en los ochenta una experiencia de la decepción que se formaliza en diversas visiones distanciadas, leves* o cómicas del tema del fin, y que posiblemente constituyan la forma más representativa de la *desilusión estética* posmoderna. Es notorio cómo en algunos textos escritos después del final de la Guerra Fría tiene lugar una suerte de recuperación del carácter mítico de una idea o posibilidad, la del fin del mundo, que a lo largo de varias décadas había tenido el estatus de *sumamente realista*, desencadenándose así una forma singular de la subversión del realismo. Un ejemplo notorio de este tipo de *relato apocalíptico en tono menor* es la narración de J.G. Ballard “The Secret Story of World War III”, cuyo narrador es el único habitante de la Tierra que se dio cuenta del inicio del conflicto, mientras todos los demás se ocupaban de seguir por televisión las artroscopias y sondas practicadas a Ronald Reagan. En la obra breve de Òscar Pàmies esta *experiencia de la decepción* es ficcionalizada como el origen de un escepticismo radical que anima una escritura satírica en que la desconfianza por la palabra literaria como narración profética no fiable abre el espacio para la influencia de lo visual (los cómics, la televisión*) como inmediatez irrecusable. En este contexto el lenguaje de la profecía y el aviso es parodiado en las Propuestas* y Microrrelatos* de *Com serà la fi del món*, convirtiéndose en crítica apocalíptica de los problemas de organización urbana y de la metrópolis como espacio terminal. De forma complementaria, la temática de la conservación y la memoria adquiere un giro característicamente avant-pop en *72 illes que m’enduria a una biblioteca deserta*, donde la broma gastada por un grupo de amigos (una falsa alarma del fin del mundo) da pie a la elaboración de un personalísimo catálogo de obras favoritas en que las novelas de apocalipsis bélico como *Slaughterhouse Five* de Kurt Vonnegut son *salvadas del ridículo* por medio del humor, al mismo nivel que los cómics de Hanna Barbera e Ibañez.

Al final de esta secuencia de credibilidad y decepción, cuyo fin coincide con las primeras necrológicas de la era posmoderna misma, podría proponerse como relato terminal el texto de William Gass “The Apocalypse Museum”, significativamente publicado en el número del Vigésimo Aniversario de *Conjunctions* (nº 37), en cuyo prólogo el propio Gass celebra la *continuación* y *supervivencia* de una revista –una de las más representativas del relato experimental en Estados Unidos– que, como todas las de su género, “are not supposed to last that long” (2001a: 8). En el relato de Gass la temática del recuerdo ha dado un vuelco completo respecto a “La memoria del mundo”; su *héroe del recuerdo* es un profesor judío, Joseph Skizzen, cuyos días están escindidos entre dos actividades complementarias: la fijación de un “Museo de la Atrocidad” de la especie humana desde los tiempos remotos hasta las últimas noticias y la reelaboración *ad aeternum* de una única frase que resume su confianza en el futuro de la Humanidad –a la manera de Grand, el personaje de *La Peste* cuya obra se reduce a una frase infinitamente reescrita. En esta tensión entre la memoria del mundo como interminable documento de barbarie y la pura esperanza individual, Gass contrapone el recurso de la enumeración caótica con la elaboración de una Single-Sentence Story*, “now on its fifty-seventh version”, que recorre la anterior y se sobrepone a ella con una esperanzada revisión final: “Professor Joseph Skizzen’s concern that the human race might not endure has been succeeded by his fear that it will quite comfortably survive” (2001b: 448).

Ejemplos (apocalipsis): Juan José Arreola, “Alarma para el año 2000”; Julio Cortázar, “Fin del mundo del fin”; Giorgio Manganelli, “Discorso sull’invenzione di una patologia universale”; Harold Jaffe, “Bomb”; Curtis White, “Malice”.

Ejemplos (apocalipsis menor): Cristina Peri Rossi, “El juicio final”; Nuria Amat, “La bomba”; Rodrigo Fresán, “Apuntes para una teoría del escritor”; Isabel del Río, “La autora del fin del mundo”; John Shirley, “Preach”.

APÓCRIFAS, Historias. La postulación del relato como texto de atribución histórica y/o autorial dudosas es un recurso frecuente en el marco de la vertiente del posmodernismo que explora las posibilidades ficcionales de la erudición. Los textos presentados explícita o implícitamente bajo este membrete adquieren, por lo general, formas de “narración”, “historia” o “noticia”, de carácter lineal y desprovistas de trama, forma ésta sustancialmente distinta de la concepción moderna del relato breve. Una de las modalidades principales de la historia apócrifa es el relato de supuesto personaje histórico, que se inscribe en el género de las Vidas Imaginarias*, con el cual comparte la problematización del discurso del pasado. Un ejemplo temprano y muy influyente de presentación apócrifa de textos es la sección *Etcétera*, que cierra la *Historia universal de la infamia* de Jorge Luis Borges, y que reúne ocho supuestos pasajes o fragmentos de fuentes acreditadas que abarcan desde *Las 1001 noches* hasta Immanuel Swedenborg. Más allá del uso habitual de intertextos apócrifos y textos de atribución dudosa en distintos textos de Borges, la segunda sección completa es el *Museo* con que termina *El hacedor*, y que incluye otras siete piezas, tanto en prosa como en verso, entre las que se cuentan algunos de los textos más citados de la summa borgiana, como el fragmento “Del rigor en la ciencia”, extraído de un supuesto volumen de *Viajes de varones prudentes* atribuido al viajero renacentista Suárez Miranda.

Después de Borges el autor que más significativamente ha empleado este marco de comprensión es Joan Perucho, quien ofrece, a lo largo de su obra, tres series narrativas presentadas bajo el membrete de “Històries apòcrifes”. La primera, dispuesta como sección inicial de su primer volumen de narraciones, *Roses, diables i somriures*, incluye nueve relatos, el más relevante de los cuales es su texto neogótico* “Amb la tècnica de Lovecraft”. La segunda serie, dispuesta asimismo como sección inicial del volumen de Miscelánea* *Aparicions i fantasmes*, presenta veinte nuevas narraciones. Estas veinte narraciones, junto con otras dieciocho de nuevo cuño, son las que componen el volumen titulado *Històries apòcrifes* —en el que no se incluyen los textos de la primera serie. La recombinación de textos prosigue aún en otra edición de Perucho: su autotraducción al castellano *Rosas, diablos y sonrisas*, donde la sección inicial sólo mantiene siete de los nueve textos de la edición original, añadiéndoles otros siete textos pertenecientes a la tercera serie, más un único texto de nuevo cuño.

Una muestra de la disposición estética que anima el género practicado por Perucho se encuentra en el prólogo a su antes mencionado primer volumen de narraciones, que se describe, bajo el signo del decadentismo y la estética *fin de siècle*, como un libro “floral, monstruosament artificios i esteticista [...] És intolerable que pugui sortir un llibre així. Té una complaença egoista i evasiva. En aquest aspecte, és un llibre nefast” (1986: 24). Esta declaración decadentista ha sido interpretada como la *respuesta agresiva* de Perucho a un comentario desfavorable del crítico de arte Alexandre Cirici i Pellicer (Guillamon 1989: 51), quien censuró en la obra de Perucho el —supuesto— desmán esteticista y la escasa atención a los problemas sociales de la época. En este contexto la caracterización del texto como “apócrifo” cobra una nueva perspectiva: en la época de

los años sesenta, en que el realismo social llega a adquirir el rango de dogma artístico, la escritura neobizantina de Perucho es recibida como “apócrifa” en el segundo sentido del término, esto es, como “texto infiel” o Evangelio de la secta rival –un prejuicio que, en cierto modo, pervivirá hasta la recuperación de la obra de Perucho en los años ochenta, a la luz de los estudios de Pujol (1986) o Valls (1990).

En la concepción de Perucho las *històries apòcrifes* son eruditos y elegantes ejercicios en narrativa breve de carácter histórico, que abarca desde la Edad Medieval (“Les aventures de Kosmas”) hasta la época contemporánea (“El bosc sagrat dels monstres”), pasando por el Siglo XIX (“Definicions de Don Faustino”), y que incluye saberes médicos (“Entre la ciència i la màgia”), gastronómicos (“Banquet a les cuines del rei”) y fabulosos, incidiendo con frecuencia en el tema, característicamente peruchiano, de la reacción iluminista contra la Ilustración (“Les Bruixeries del comte Alexandre Kulak”). Aunque las *històries* desarrollan, por lo general, un discurso expositivo e informativo, se dan también algunas incidencias en el relato cómico, como en la hilarante “Filosofia de l’espasa”. En conjunto las series de *històries apòcrifes* configuran, como dice el propio Perucho a propósito de *Bomarzo* de Mujica Láinez, “un llibre de realitats inventades, estranyes, no demostrables, que se situa en la línia dels Borges, dels Cortázar, dels Cunqueiro, i que prova que de vegades el desconegut pot il·luminar-se amb el desconegut poder de la invenció” (1968: 75).

ARCHIPIÉLAGO. Modelo de organización del libro de relatos en que se desarrolla una dialéctica relatos-*nouvelle* por ser uno de los textos significativamente más extenso que los demás, correspondiendo a ese texto bien el último lugar en el libro y/o el título u otro rasgo que desencadene una jerarquía. En algunos casos se vincula con la estrategia de deconstrucción del *continuum* novelístico que está implícita en la Capitulación*. Menos usual es el caso en que el texto mayor aparece al principio y los más breves lo siguen.

Ejemplos: Donald Barthelme, *City Life*; John Hawkes, *Lunar Landscapes*; Curtis White, *Heretical Songs*; Michael Brodsky, *Southernmost and Other Stories*; David Foster Wallace, *Girl With Curious Hair*; George Saunders, *CivilWarLand in Bad Decline*, *Pastoralia*; Miquel de Palol, *Contes per Vells Adolescents*.

ARTÍCULO. La consideración del periódico como material ficcional y como depositario u objeto de la sátira de la época es una constante desde los orígenes históricos del periodismo, en 1622, cuando la aparición en Inglaterra de la primera gaceta de noticias y *weekly occurrences* sirve de inspiración, en ese mismo año, para la mascarada de Ben Jonson *News from the New World discover’d in the Moon* (Díaz Noci 2001). En nuestra época la reformulación literaria del formato periodístico tiene casos notorios en la escritura vanguardista –por ejemplo, en las versiones de la noticia como poema en prosa oficiadas por J.V. Foix, muy sustancialmente en su poemario *Allò que no diu ‘La vanguardia’*-, y se manifiesta en la postulación de la forma del *diario paródico* como una de las modalidades principales de la sátira contemporánea –siendo el caso más difundido el de la publicación digital *The Onion*-, así como en el uso del formato del *boletín de novedades* como una vía central de la experimentación gráfica en el campo de los cómics –con casos tales como *The Acme Novelty Library* de Chris Ware o *Bardín el superrealista* de Max-, y llegando hasta la consideración de la crítica específica de los medios de masas como la modalidad más propiamente *arriesgada* de la escritura

políticamente comprometida –como el poemario de Jorge Riechmann *El día que dejé de leer* EL PAÍS. En este contexto se sitúa la tendencia, creciente a lo largo de la época, a desarrollar teorías literarias del texto de autor periodístico, especialmente del artículo, y secundariamente de la noticia y la Entrevista*. El artículo *qua* relato participa de la estética del Acontecimiento* y de la forma del Microrrelato* y tiende a ser leído en términos de Realismo Experimental*, proponiéndose con frecuencia como género específico, bajo mimbres tales como *ereignisse* (Bernhard), *ucronías* (De la Borbolla), *articuentos* (Millás), *corsivi diabolici* (Benni) o *prosthetic texts* (Jaffe).

El primer gran tratamiento de la crónica negra como motivo Espectacular* se da en la obra de Thomas Bernhard. A lo largo de los años cincuenta Bernhard había redactado ya algunas piezas de crónica negra rural para su plaquette* *Ereignisse*, donde la temática onírica y la elusión total de referentes nominales contribuyen a dotar a los textos de un peculiar carácter ahistórico en que la *novedad* del suceso se confunde con la leyenda y la superstición. No será hasta finales de los setenta cuando este motivo adquiera su forma más acabada: en los 104 Microrrelatos* que conforman *Der Stimmenimitator*, donde el estilo expresionista de la primera época del autor ha dado paso ya a la proverbial neurosis hipotáctica bernhardiana, que distorsiona el relato crudo y directo de la noticia. Bernhard emplea aquí como fuentes diversos periódicos austríacos (*Salzburger Volksblatt*), alemanes (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*) e italianos (*La Stampa*) para desplegar una macabra sucesión de acontecimientos luctuosos que incluyen el crimen de Estado (“Staatsgeschichte”), la catástrofe natural (“Entscheidung”), la negligencia temeraria (“Rezept”) o el Accidente* circense (“Die Panther”), pero también los eventos metaperiodísticos de la fama y la difamación, como el ninguneamiento del genio literario (“In Rom”) o las víctimas mortales de la maledicencia (“Lichtbildner”). En la concepción bernhardiana, el periodismo, pura *yellow press* existencialista, se presenta como la actualización narrativa de la desesperación y el odio sociales, en la convicción de que los diarios “indem sie gleich was schreiben, den von ihnen lebenslänglich Verfolgten in den Schmutz. Sie merken nicht, dass sie selbst dadurch immer tiefer in diesen Schmutz hineinsinken” (1978: 178). De aquí se deriva un rasgo que estará presente en la mayor parte de las reformulaciones de la materia textual periodística: la crítica a la retórica de lo nuevo y a la cultura de la actualidad, que en *Der Stimmenimitator* son violentamente refutadas por una percepción del grupo humano noticiado como comunidad arcaica regida por impulsos tanáticos. Este planteamiento viene a coincidir con el de un autor por otra parte bien distinto, J.G. Ballard, quien, en su Accidente* “The Air Disaster”, dibuja la figura del periodista cuya búsqueda de la noticia –y de los *cuántos muertos* que son el centro de cualquier noticia que se precie– cobra la forma de una regresión histórica hacia una comunidad donde los cadáveres son empleados como moneda de cambio.

Si Bernhard somete el tiempo periodístico a una regresión –que preludia el posmodernismo por su decidida *antimodernidad*–, Óscar de la Borbolla opta por una vía más leve*, la de la evasión. *Ucronías* es el membrete genérico de su compilación de textos de periodismo ficción, publicados originariamente en forma de columna en el diario mexicano *Excelsior*, entre 1985 y 1990. El autor, caracterizado como “corresponsal de lo imposible”, ofrece en ellos una serie de noticias, acontecimientos y reportajes pertenecientes a una *realidad paralela*. El planteamiento es el de un volumen de sátiras, de inspiración humanista y *modernist*, más horacianas que descarnadas, centradas en los usos y abusos de la tecnología, la lucha de clases y la despersonalización de la vida metropolitana. El libro tiene su declaración de principios en los textos “Manifiesto Ucrónico” y “Respuestas al Manifiesto Ucrónico”: ambos son reescrituras, levemente paródicas, de los manifiestos de vanguardia, en los que se expresa una

disconformidad general con las condiciones de la sociedad industrializada y se propone un colectivo “exiliarnos en masa al gigantesco espacio onírico que resulte de juntar los islotes de nuestros sueños individuales” (1990: 172). En la “Entrevista con Óscar de la Borbolla” se precisa algo más esta declaración, situándola bajo el rasgo técnico de “pongo lo que va a suceder en el presente del lector como algo que ya ocurrió en el paso del escritor, y por eso la ficción adquiere, eso espero, un tinte de mayor realidad” (1990: 152).

El libro de ucronías tal como su autor lo concibe es una forma catalógica que recoge muy diversas modalidades del relato y que cabe considerar como representativo de la fase final del posmodernismo. La ficcionalización del discurso periodístico da lugar a modalidades que abarcan desde el acontecimiento* vinculado al periodismo sensacionalista (“¡Nacieron centillizos!”) hasta la parodia de relato apocalíptico* (“¡Llueve sangre!”), pasando por el relato Epistolar* (“Querida palomita:”) y llegando a la descripción de la propia muerte (“Mi última voluntad”). En la concepción de Óscar de la Borbolla la crónica *qua* relato sirve a su vez para la creación de la figura del reportero en una serie de autorretratos ficcionales.

Del auge de las teorías del periodismo ficción a lo largo de los noventa es una prueba la recontextualización genérica de la obra periodística de Juan José Millás, publicada principalmente en *El país*. En su primera compilación las columnas de Millás aparecieron en un volumen de artículos de opinión (*Algo que te concierne*), presentado como tal y editado en una colección dedicada en exclusiva al género (*El Viaje Interior*, de El País/Aguilar); sin embargo, a lo largo de la década sus compilaciones posteriores se van presentando, formalmente, bajo un membrete cada vez más propiamente literario, hasta llegar su cuarta recopilación: una edición crítica realizada por Fernando Valls bajo el título de *Articuentos*. Si Millás comenta ya en su “Peor para ella”, incluido en el volumen, que “lo que hace diez o quince años nos habría parecido un cuento de ciencia ficción empieza a ser realismo costumbrista” (2001: 92), Valls mismo propone en su introducción “Los articuentos de Juan José Millás en su contexto” la fecha de 1990 como un punto de giro en la obra del autor, cuyos textos tenderían cada vez más a “la hibridez genérica”:

Si el periódico es un artefacto más o menos literario, una peculiar metáfora de la realidad, su representación más inmediata, un cuerpo lleno de prótesis [en alusión al tercer volumen del autor, *Cuerpo y prótesis*], las columnas de Juan José Millás se han convertido en la aorta que desde el corazón o la esplda del periódico lo bombea (2001: 13).

Una metáfora también biológica la emplea el autor mismo en el texto “Los insectos”, caracterizando sus articuentos como un artrópodo de vida breve dividido orgánicamente en tres párrafos: cabeza, tórax y abdomen –siendo esta última la parte que menos le gusta. Valls propone una organización temática de los textos encabezada significativamente por el tema del Doble*, y en la que destaca la consideración de una parte de los textos como literatura moralista –y del autor mismo como un “Pepito Grillo” contemporáneo (2001: 9). Los articuentos de Millás son el ejemplo más notorio de construcción de un yo narrativo ficcional, que, a diferencia de De la Borbolla y Leyner, no se presenta como *reportero de lo insólito*, sino como escritor que ficcionaliza la injusticia, el absurdo y el humorismo involuntario de la vida cotidiana, empleando como recurso más señero una versión *vulgata* del psicoanálisis, vinculada al género del Relato Clínico*.

Si la línea más concurrida en esta tendencia es una suerte de enaltecimiento o dignificación literaria de un texto de ocasión, Harold Jaffe realiza la operación contraria en su volumen de *fiction* titulado *False Positive*. Jaffe aplica la estrategia del *détournement* a tres series de artículos periodísticos preexistentes, publicados entre 1997 y 2001 en *The San Francisco Chronicle* y *Des Moines Register* entre otros, y de los que se ofrecen versiones perversas, denominadas “prosthetic texts”, en la línea de una estética apocalíptica de la abyección y lo post-humano. El recurso más frecuentemente empleado es la yuxtaposición de dos noticias alteradas, y en apariencia dispares, con una voluntad de crítica ideológica: así, en “Zealous Hysterectomies” la descripción los fundamentalismos islámicos “growing like a cancer” es contrastada con un reportaje sobre las operaciones de extracción de útero como causa eficiente de notorias mejoras en la vida sexual femenina –ofreciendo así una idea del *goce ideológico* de las *operaciones de limpieza* política. El mismo principio organiza “Chesus & The Dead Amputee”, en que el tema del cambio de imagen pone en común dos noticias abyectas: el juicio un doctor especializado en amputaciones innecesarias (y “estéticas”) y el Anuncio* cristiano diseñado por la agencia de publicidad HHC & L en que el rostro de Cristo se metamorfosea en el de Che Guevara, dando lugar a un cruce o actualización de Mitologías*.

En el caso de “Glendale & Palmdale” este recurso se combina con la distorsión de la claridad de la noticia por medio de la Variación* en *ostinato*, sugiriendo las diferencias *gender* asumidas en la consideración de un asesino como hombre o mujer, o en la descripción, con cambios de detalle, de los antecedentes familiares de un huérfano –“Carthage, Miss”. La idea de la desinformación como estrategia de guerrilla literaria se manifiesta especialmente en los textos sobre *amenazas sociales*, donde la información objetiva se hace derivar hacia la fabricación de la paranoia: el temor a una revuelta armada de los marginados en los institutos de bachillerato –“Geeks Dream”- o al agroterrorismo –“Mad Cow”. La concatenación de los artículos da lugar a un ejército de *enemigos sociales* –con cierta frecuencia, enemigos de clase- en el que se reúnen los temores y fobias de la clase media norteamericana, enfrentada así con los Monstruos* de su inconsciente: *False Positive* se revela de esta manera como una inflexión en el goticismo o Gótico* contemporáneo.

Otros ejemplos: En un espacio más cercano al periodismo-ficción que al relato concebido como tratamiento literario de noticia se encuentran autores como el Mark Leyner de *Tooth Imprints on a Corn Dog* (con artículos publicados como tales en *The New York Times* y *The New Republic*, entre otros) o el Steffano Benni de *Dottor Niú* (con artículos publicados en *La Stampa*).

BESTIARIO. En la definición del bestiario como género literario tiene importancia central la tensión entre una voluntad taxonómica u organicista, representada por el bestiario medieval y una intención anecdótica o divagadora, cuyo modelo remoto puede situarse en la *Historia Animalium* de Claudio Eliano. A grandes rasgos puede decirse que el bestiario posmoderno toma partido por la complejidad, la diversidad taxonómica y el reconocimiento del texto como *animal teórico*. Se pasa por alto con frecuencia que la célebre enumeración anticartesiana de “los animales del rey” propuesta en el artículo de Borges “El idioma analítico de John Wilkins” y empleada a su vez por Michel Foucault como inspiración o piedra miliar de *Les Mots et les Choses* puede remontarse hasta Aristóteles, que en su *Reproducción de los animales* hace explícita su renuncia a la taxonomía estricta y su preferencia por el caso particular. En esta misma tradición puede

situarse, como antecedente inmediato de la forma posmoderna, el poema narrativo de Lewis Carroll *The Hunting of the Snark*, que incluye dos definiciones anticartesianas de sendos animales fabulosos: una mezcla de serpiente y tiburón llamada Snark (canto segundo) y un pájaro filosófico llamado Jubjub (canto quinto).

La noción de animal es sometida en la época posmoderna a revisiones sustanciales que tienen su reflejo en la forma del bestiario. Entre las principales cabe destacar la crítica filosófica del especismo y la vindicación de la liberación animal (Singer), las hipótesis psicológicas sobre la existencia del pensamiento consciente en los animales (Griffin) y la crítica sociológica del zoo y de la banalización del animal en las sociedades urbanas (Berger), que acaso se resuman en la *retirada del alegorismo animal* que propone este último autor: “Ningún animal confirma al hombre, ni positiva ni negativamente” (1987: 11). Entre las dicotomías y binarismos tradicionales que sufren la erosión de las prácticas deconstructivistas debe incluirse la de hombre/bestia y sus derivados, como hace explícito J.M. Coetzee en su ensayo novelado *The Lives of Animals*, partiendo de un punto de vista similar al que inspira el “Informe para la Academia” de Kafka:

Yet, although I see that the best way to win acceptance from this learned gathering would be for me to join myself, like a tributary stream running into a great river, to the great Western discourse of man versus beast, of reason versus unreason, something in me resists, forseeing in that step the concession of the entire battle (1999: 29).

Tal *resistencia* se hace presente en diversas visiones literarias de la bestia. La primera fase del posmodernismo está presidida por una serie de operaciones de destitución, discusión y restitución de la simbólica tradicional del animal, que implican parodias y pastiches de diversas formas codificadas de alegorismo y fabulación. En este contexto la definición de lo bestial se entremezcla con la de la erosión y pervivencia del carácter emblemático del animal que expresa Juan José Arreola en el Prólogo a su *Bestiario*: “Ama al prójimo porcino y gallináceo, que trota gozoso a los crasos paraísos de la posesión animal” (1997: 79), así como con la identificación del animal con la pulsión sexual o destructiva, vinculada al Relato Clínico* (Cortázar), la identificación entre animal y experiencia traumática, en la línea del masoquismo kafkiano (di Benedetto) o la sátira moderada y Leve* al fabulismo tradicional (Monterroso), culminando con la reducción ontológica de todo lo existente a categorías tales como *Ser Imaginario* (Borges), *Prodigio* (Avilés Fabila) o *Presència No Descrita* (Perucho), categorías éstas que permiten salvar la distancia entre animal y legado cultural por medio de la disciplina transversal que es la *zoología fantástica* -donde se hacen más patentes las relaciones que el bestiario mantiene con su modalidad derivada: el Monstruario*.

Una segunda vertiente, desarrollada más extensamente a lo largo de la segunda fase del posmodernismo, tiende a dejar en segundo plano la concepción del animal como mito literario para enfatizar su carácter de metáfora de las relaciones interpersonales. En este contexto la revisión de la jerarquía asumida entre hombre y animal imbrica y relaciona con otras construcciones jerárquicas que merecen revisión: las relaciones interraciales e interculturales y la experimentación sexual opuesta a la estructura del matrimonio (Jaffe), la organización de la estructura de pareja como orden en que la mujer encarna el instinto incontrolable o *factor perro* por oposición a la voluntad de poder masculina (Mazza), la apertura a las relaciones con el Otro cultural (Barrios) o, en una vertiente lateral del género, la taxonomía de las relaciones de pareja vinculada a recursos propios del bestiario de amor medieval (Moore), así como la animalización satírica de las figuras y

situaciones de la vida cotidiana (Tomeo). A grandes rasgos, puede decirse que la diferencia entre la *inflexión simbólica* y la *inflexión social* consideradas como dos tendencias -hasta cierto punto- sucesivas está relacionada con un cambio histórico de paradigma, en que el psicoanálisis, empleado como hermenéutica del significado oculto del animal (el animal del sueño, la agresión como animal) es sucedido, y en cierto modo superado, por la psicología social como descripción codificada de lo *socialmente plausible* de la animalidad (la diferencia de clases como diferencia territorial, lo animal como deseo *realizado*, y no sólo latente).

De la misma manera que géneros tales como la Novelínfima proponen una reducción de toda una obra, cuando no de un género entero, al formato, breve, es también razonable extender el término *bestiario* a ciertos relatos en que la estrategia descriptiva pone en evidencia un conocimiento de la tradición del bestiario como libro y un ejercicio de concentración del mismo a un solo texto, como en el relato ilustrado* de Donald Barthelme “Natural History”, que propone una sarcástica Vida Imaginaria* de ocho personajes históricos en relación con inoportunos animales; el relato se presenta como crítica a la disciplina llamada “animalisticism, or the practice of placing too much faith in animals or in the intuitions or perceptions derived from the contemplation of same” (1998: 31). Revisiones parecidas pueden consignarse tanto en la descripción literaria del *animal total* llamado “animale giglio” (Giorgio Manganelli, “Centuria Quarantatré”) como en la descripción de un *animal nulo* de beckettiana pasividad (Manganelli, “Chiosa all’ameba”). También hay una aspiración a la totalidad descriptiva en los relatos que aplican a uno o varios animales una disciplina de conocimiento reservada a los humanos, como la psiquiatría (Cortázar, “Now shut up, you distasteful Abdekunkus”). Más concurridos son los textos sobre lingüística, que configuran una suerte de subgénero: Raymond Queneau realiza, sobre Lewis Carroll, la criticación* “De quelques langages animaux imaginaires et notamment du langage chien dans *Sylvie et Bruno*”; Ursula K. Le Guin organiza en su relato “The Author of Acacia Seeds” una descripción comprensiva del reino animal a partir de la *zoolingüística*; Ben Marcus propone una aproximación poética al lenguaje animal en “Legal Beast Language” y “Circle of Willis”; Susan Daitch identifica el intento de traducir el lenguaje de las ballenas con la vivencia posmoderna del mundo como criptograma en “Killer Whales”. Aplicado al tema tradicional del bestiario, el discurso sobre la extinción de las especies animales da lugar a visiones literarias del tiempo que abarcan desde la reaparición en forma humana de los reptiles extinguidos (José Ángel Valente, “Sobre el orden de los grandes saurios”) hasta la resurrección del animal por medio de una muerte de dibujos animados que se repite *ad aeternum* (Julià Guillamon, “Expècies extingides”), pasando por la desaparición de la clase media (Óscar de la Borbolla, “En peligro la especie más fea”) y la identificación del final de las especies con la destrucción de las últimas tribus (T. Coraghessan Boyle, “The Extinction Tales”), y llegando hasta anacronismos recreativos como los de Juan Rodolfo Wilcock, quien inventa en “Niklaus Odelius” a un zoólogo que describe a las diversas formas de la raza humana como producto de la degeneración de las especies animales, sin olvidar la ocasional recuperación del tema del Arca (Nuria Amat, “Noé”).

En el ámbito español tiene singular importancia la compilación de relatos de Kafka propuesta por Jordi Llovet en 1991 y que, bajo el título de *Bestiario*, recoge sus textos sobre animales, proponiendo un discurso sobre la forma en los años noventa que de desarrolla en paralelo a la obra de Javier Tomeo y en algunos relatos de Juan José Millás. Ver Levedad* e Ilustraciones*.

Ejemplos (libros): Julio Cortázar, *Bestiario*; Juan José Arreola, *Bestiario*; Augusto Monterroso, *La Oveja negra y demás fábulas*; Antonio di Benedetto, *Mundo animal*;

René Avilés Fabila, *Los animales prodigiosos*; Javier Tomeo, *Zoopatías y zoofilias*; Cris Mazza, *Animal Acts*; Harold Jaffe, *Beasts*; Nuria Barrios, *El zoo sentimental*.

Ejemplos (secciones de libros): Augusto Monterroso, *Movimiento perpetuo* (El relato inicial, “Las moscas”, introduce una sección intermitente formada por 29 referencias al animal extraídas de textos literarios y filosóficos); Guillermo Cabrera Infante, *Minotauromaquia* (Sección de *Exorcismos de esti(l)lo*); J. Rodolfo Wilcock, *Lo stereoscopio dei solitari* (13 relatos sobre el tema conforman un bestiario en alternancia); Italo Calvino, *Palomar allo zoo* (Sección de *Palomar*); Ben Marcus, *Animal* (Sección de *The Age of Wire and String*).

BLANDURA. Cualidad de la lengua del relato de desarrollarse en forma abstracta, dando lugar a un modelo de texto sucesivamente subdividido en secciones relacionadas de manera paradigmática. La blandura se presenta como un rasgo de indistinción y no jerarquización entre los elementos del relato considerado como superficie textual, siendo ésta una cualidad presente en la forma de la Surfiction*. La invención del término en el marco del vanguardismo corre a cargo de Gertrude Stein, que en *Tender Buttons* (1914) desarrolla una noción de la metáfora presidida por la resituación permanente (Gass 1969).

Un ejemplo de escritura blanda de gran importancia en los inicios del posmodernismo norteamericano se da en la obra de Richard Brautigan, cuyo primer libro de relatos, *Revenge of the Lawn*, abunda en sketches no desarrollados, relatos concebidos como visión momentánea y versiones banalizadoras de la escritura de Hemingway. En su obra más célebre, *Trout Fishing in America*, la metáfora de la blandura se relaciona con la de la corriente fluvial como expresión de una forma narrativa no estructurada, atenta a las distracciones, en que la digresión es elevada al rango de principio constructivo. La blandura narrativa del libro determina un proceso de Capitulación* o retirada de la forma novela frente a la sucesión de momentos de una colección de relatos. La blandura es una cualidad de la escritura Light*

Manganelli se refiere asimismo en su “Centuria Quarantacinque” a “una sorte di morbidezza, una mite indifferenza che includeva tutti gli esseri, omicidi, uccisi suicidi” (1998: 106) como criterio de descripción.

BOTONES BLANDOS. Gertrude Stein organiza su libro *Tender Buttons* en tres secciones, de entre las cuales las dos primeras (tituladas *Objects* y *Food*) se presentan como una secuencia de párrafos titulados cuya relación es paradigmática más que sintagmática. Este modelo de organización es significativamente distinto de la mera compartimentación del texto en párrafos y de la Diseminación*, puesto que su lógica no es narrativa sino lírica. Los *botones* son una de las unidades formales del poema en prosa, donde llegan a constituir una versión lírica y subjetivizada de la definición.

William H. Gass propone en su artículo “Gertrude Stein and the Geography of the Sentence” una descripción de los botones como “objetos verbales”, vinculando su uso como forma de organización del texto -que en su lectura es relato, más que poema- con el tratamiento de la naturaleza muerta en la pintura cubista. Según Gass el párrafo concebido como botón blando adquiere la forma metafórica de un cubo o de una caja en que los significados no se atienen a la organización lineal que es propia de la prosa sino que se organizan de forma cambiante en un magma o *cluster* verbal. Esta recusación de lo serial como forma de organización del significado está en el origen de la concepción del relato como Espacio* narrativo.

La más radical de las continuaciones de Stein puede consignarse en el libro de Richard Kostelanetz *Aftertexts*, definido como “an experimental hypothesis regarding the creation of nonsyntactic prose” (1987: s/p). En una noción derivada de la de botones blandos, Bernardette Mayer denomina “Ice Cube Epigrams” a la disposición de los versos -en series de dos- a lo largo de una página, formando breves párrafos en alternancia (la idea es extrapolada del relato del mismo título). Una idea similar, si bien en un ámbito considerablemente más informalista, se encuentra en el uso que Ronald Sukenick propone de los párrafos en forma de caja en su relato “Boxes”.

Ejemplos (libros): Gilbert Sorrentino, *Under the Shadow*; Guy Davenport, *Tatlin*; Lawrence Fixel, *Truth, War and the Dream-Game*.

Ejemplos (relatos): Gass, “In the Heart of the Heart of the Country”, “Emma Enters a Sentence of Elizabeth Bishop’s”; Bernardette Mayer, “We Plow the Roads”.

CALIDOSCÓPICA, Lectura. Jorge Luis Borges encabeza el prólogo a *El Libro de los Seres Imaginarios* con esta consideración: “Como todas las misceláneas, como los inagotables volúmenes de Robert Burton, de Fraser o de Plinio, *El libro de los Seres Imaginarios* no ha sido escrito para una lectura consecutiva. Querríamos que los curiosos lo frecuentaran, como quien juega con las formas cambiantes que revela un calidoscopio” (1980: 6). La metáfora del calidoscopio tiene su desarrollo más célebre en “El Aleph”, donde la visión del objeto mágico que ofrece una mirada simultánea, y no sucesiva, al universo entero, se presenta por contraposición con el intento su poseedor, el poeta Carlos Argentino Daneri, de establecer una relación lineal, versificada y enciclopédica del Todo (Ver Kitsch*).

Más allá de su pertenencia a propósito de los libros que se presentan como manuales, o catálogos reducidos, la idea de la lectura como *frecuentación* tiene tres derivaciones principales en el ámbito del relato. En primer lugar, la demanda de una lectura *no consecutiva* es una de las formas que adopta el ataque posmoderno a la exigencia de coherencia interna del libro de relatos, que suele manifestarse en expresiones agresivas en los prólogos, como lo muestran las *Dues o tres consideracions prèvies a Contes per Vells Adolescents* de Miquel de Palol: “El recull de contes és això, un recull i res més, i els seus elements, sense por, poden perfectament no tenir cap fil comú d’ordre temàtic ni de cap altre constatable en termes quantificables. Més enllà d’aquests termes, i dels inherents a la peça literària i, en tot cas, als referents al conjunt d’una obra, un acaba no sabent què hi ha al darrere dels conceptes d’ordre, rigor, coherència i homogeneïtat, quan tan sovint resulten coartades per salvar males consciències de mestretites davant de qui sap quines empanades mentals” (1998: 8). Esta demanda de tolerancia para con la heterogeneidad se hace extensiva a partir del momento en que la inclusión de microrrelatos en el marco de un libro mayor se vuelve frecuente, como en el libro de Hipólito G. Navarro *Los tigres albinos*: “Algunos “acordes” cambiados a propósito cada equis relatos se encargan de dinamitar desde dentro ese insulto que supone siempre la exigencia de unidad, para así señalar mejor el carácter de obra única y cerrada de cada una de las piezas” (Navarro 2000: 1).

En segundo lugar, y en el marco de las nuevas propuestas de práctica artística y recepción determinadas por la estética de la hiperficción*, la *lectura calidoscópica* se plantea como una estrategia que relativiza el carácter unitario del texto en favor de visiones laterales, fractales o fetichistas (Barthes). Forma parte, en este sentido, del proceso de *reconfiguración del texto* que Landow señala como determinante en la comprensión y recepción de la práctica hipertextual (1997: 104-114), y que implica una

reconsideración del lector en tanto que autor participante. En nuestro campo de estudio este sustrato teórico adquiere una consecuencia relevante en el desmantelamiento de la estética de la Gran Obra y su sustitución por una estética de lo menor literario y cultural. Una decisiva aportación a este particular se encuentra en el relato de Italo Calvino “L’incendio della casa abominevole”, publicado en 1972, en que la intuición precursora de la escritura hiperficcional (Ver Hipótesis*) se formula en una visión pareja de las historias: “Ho un bel concentrarmi sulle mie formule: un flusso d’immagini continua a vorticare nella mia mente, a franare e a ricomporsi come in un caleidoscopio” (1993b: 151), y, similarmente, “evoco le scene in un cinematografo mentale tutto dissolvenze e metamorfosi” (1993b: 153). Algo más cerca del advenimiento de la era hipertextual, en 1985, Ronald Sukenick en su propuesta de una lectura alternante, en diagonal y principalmente lúdica del *Finnegans Wake* en su Critificción* “The Finnegans Digression”. Sukenick incluye bajo el epígrafe TIME SEQUENCE la consideración: “What comes next? / Everything. And nothing (simultaneity in a continuous present). Plot counterplot. Pattern destroys sequence and tends toward the concretions of the plastic arts. Not sequence but interconnection. / A new ordure?” (1985b: 101). Concebido como prolongación del libro Infinito* *The Endless Short Story*, este texto apunta la posibilidad de una lectura de la obra de Joyce en términos de *storyworld* o magma de historias fuera de todo sistema. Otras interpretaciones situadas al margen de la estética del hipertexto han puesto el énfasis en este particular; así Julián Ríos, que en su texto “Pthwndxclzp” ofrece una visión del *Finnegans Wake* como libro para releer y no para leer: “¿Novela? / Sui generis. Una “nivola” en volapuk -o en “desesperanto” llena de nieblas y bromas” (1995a: 177).

Este proceso de conversión de la Gran Obra *modernist* en obra lúdica de la posmodernidad es prolongado en las relecturas que la estética del caleidoscopio permite de las novelas-dinosaurio que constituyen la más conocida expresión literaria del posmodernismo y la que predomina, en términos de crítica literaria, sobre el relato. Así cabe considerar que la inclusión de fragmentos de novelas en antologías dedicadas principalmente al relato invitan a una lectura sesgada de la novela en cuestión a la luz de sus compañeros de libro. Son casos relevantes la inclusión de un fragmento de *A Frolic of His Own* de William H. Gass en la antología de Robert L. McLaughlin *Innovations* y la aparición de un fragmento de *How German It Is* de Walter Abish en la compilación de Heide Ziegler *Facing Texts*. Sería útil, en este sentido, una lectura *sampleada* (Ver Sampler*) de la gran antología del posmodernismo de Geyh, Leebron y Levy, *The Norton Anthology of Postmodern American Fiction*, en la que se exploran las conexiones impensadas entre las distintas formas, mayores y menores, que han contribuido a configurar el paradigma de esta corriente literaria. Si se considera la antología colectiva como una modalidad privilegiada de la categoría de heterogeneidad, no puede sino pensarse que la costumbre de leer antologías determina una actitud de lectura calidoscópica, actitud que tiene sus resistencias: piénsese en las críticas destructivas de antologías experimentales (por ejemplo, la crítica de Kevin Dettmar (1996) a *Transgressions*) como un intento de *volver a lo consecutivo* por medio de la conocida argumentación reaccionaria según la cual todos los textos *raros* son iguales y toda generación de escritores experimentales no es sino un mismo autor vanguardista en estado fantasmal.

Quizá el desarrollo más general y articuladora de las diversas aproximaciones a la lectura calidoscópica puede atribuirse a Ursula K. Le Guin, quien el prólogo a su libro *The Compass Rose* ofrece una original visión de la dinámica entre unidad y totalidad en el marco de un libro de relatos. Le Guin articula su libro en veinte relatos divididos en seis secciones (*Nadir, Norte, Este, Cenit, Oeste, Sur*), que corresponden a la rosa de los

vientos. No a la rosa “colonial”, como explica la autora, sino a la rosa de los pueblos norteamericanos “que fueron desposeídos por los invasores del este, provistos de brújulas” (1986: 7), y antes de los cuales se concebía una *quinta dirección* que la brújula invasora ignora: el centro, la corola de la rosa. De esta manera, la estructura general del libro resulta ser paranoica pero también “demasiado sensible a los campos magnéticos locales” que generan “movimientos circulares” (1986: 8) de los que surgen vinculaciones entre los textos que exceden la compartimentación de la organización original. La quinta dirección, la tendencia de los relatos a relacionarse temática o formalmente, se presenta así en como una categoría que debe ser examinada en cada libro, presente éste o no una voluntad de organización total. En el caso de LeGuin es notable cómo en otras colecciones de relatos el criterio de organización paranoico es declarado y claramente subvertido, como en la serie de diecisiete relatos *The Wind's Twelve Quarters*; esta voluntad de ofrecimiento y vulneración de una gran estructura queda como una de las expresiones fundamentales de la relación entre orden y caos en la organización del libro de relatos.

De entre los muchos ejemplos posibles puede mencionarse el caso del libro de Enrique Vila-Matas *Nunca voy al cine*, en cuya composición tiene importancia singular el establecimiento de un sistema de relaciones argumentales entre dos o más relatos que no forman sección, pero que sí configuran una serie narrativa: “Peripecia” y “El revés”; “Abandono” y “La luna de Astarté”; “Las palabras de Pandora” y “El aplazado desenlace del aria”. Siendo el caso de un libro breve (100 páginas justas) de relatos asimismo breves (catorce en total), esta inflexión en la quinta dirección actúa como un elemento decisivo de cohesión interna.

Si la Miscelánea* invita de por sí a una lectura no consecutiva que el lector percibe como la más indicada, otros libros que no declaran de entrada su carácter misceláneo dan lugar a una problematización de lo consecutivo. Puede comprobarse, en este sentido, una frecuente voluntad por parte de los autores de otorgar carácter consecutivo a compilaciones de textos que tienden a la dispersión temática. Así, la organización en forma de ciclo de *13 Stories & 13 Epitaphs* de William Vollmann parece querer disimular la disparidad temática y geográfica de los textos incluidos. En la literatura española es notorio el caso de *Una casa para siempre* de Enrique Vila-Matas, en que la incapacidad por parte de cierta crítica de articular una lectura consecutiva determinó todo tipo de malentendidos críticos, siendo el principal la visión del libro como novela desestructurada.

CAMP. La corriente cultural que Huyssen caracteriza como *bajo posmodernismo* admite como uno de sus rasgos la vindicación y trasposición artística de productos pertenecientes a -lo que un día se llamó- basura cultural. El interés por las *formas degeneradas* que recorre el arte moderno, desde la “Alquimia de la palabra” de Rimbaud y el “aristocrático placer de desagradar” de Baudelaire pasando por los decadentismos, da lugar en la posmodernidad a un amplio espectro de términos que designan un arte sometido a la vecindad y la tensión de lo estéticamente inaceptable: *kitsch*, *cheesy*, *trash* y *camp* -término central.

La definición de *camp* es elusiva y se confunde habitualmente con la de Kitsch*, tanto en fuentes académicas como en crítica periodística. En los albores de la época posmoderna Sontag (1964) propone una caracterización del camp como una modalidad más de la sensibilidad decadentista que se manifiesta en el consumo y la aceptación de productos artísticos y culturales que están por debajo de la inteligencia de su receptor; más que un acto de disfrute estético, la experiencia camp sería así una forma provocativa

de afrontar las leyes del valor artísticas y las buenas costumbres del espectador. Esta interpretación es retomada, entre otros, por Calinescu (1991) en el marco de su teoría general de la modernidad, en la que también pervive la confusión consciente entre camp y kitsch. Desde principios de los años noventa y en relación con el auge de los *queer studies* la noción decadentista de camp es sometida a una crítica severa, principalmente por su carencia de discurso sobre la sexuación; la nueva idea de camp reacentúa su carácter de estética forjada y desarrollada en ambientes homosexuales. En esta línea, Browing (1994) describe el sentido irónico inherente a la sensibilidad camp como el resultado de una percepción hiperconsciente del carácter ritual y escenográfico que es propio de los procesos de creación y socialización de la identidad sexual. En la visión contemporánea del camp éste deja de ser una extravagancia de decadentes para pasar a formar parte de los *estilos radicales* de la época -en la medida en que Sontag no incluía esta categoría en su discusión sobre *Styles of Radical Will*.

Es notorio que la cotidianidad en el trato con el *arte degradado*, las matizaciones de la ironía y la elaboración de una red de envíos e influencias entre formas artísticas dispares está tan presente en tales disciplinas como ausente en el discurso sobre literatura posmoderna. Ni Chénétier (1996) ni McHale (1994) -por citar los ejemplos más notorios- reconocen la existencia de un *elemento camp* en la literatura contemporánea; Calinescu se refiere al camp como categoría estética, pero no muestra cómo ésta pueda aplicarse a textos literarios que consideramos importantes -más allá de dos o tres referencias provocativas espigadas de obras de autores canónicos.

Un rasgo propio del estilo camp es el exceso simbólico, la parafernalia que excede el significado. Glenn (2000) describe como arquetipo del camp las imitaciones de divas realizadas por *drag queens*: exceso de un exceso referencial y emotivo. Este *decir de más* es uno de los temores inherentes a la tratadística del relato moderno, que nunca deja de promulgar y prescribir modalidades de discreción, no-decir, elusión y silencio. En este sentido, habría que hablar de un *elemento camp* a propósito de un conjunto de textos de escuela hemingwayana que, tratando de imitar el estilo del iceberg, exceden de una forma u otra su discreción. Es el caso de los cuentos tempranos de Thomas Pynchon (“The Small Rain”) y Richard Brautigan (*Revenge of the Lawn*); asimismo, los análisis de la obra de Ray Bradbury en términos de kitsch pueden más claramente adscribirse al terreno del camp: relatos como “April 2005: Usher II” y libros como *Dinosaur Stories* son ejemplos claros.

Si el camp está vinculado a una concepción popular de la melancolía que tiene su representación más clara en las baladas de amor (Tom Jones), el relato de tema amoroso será uno de los terrenos más fecundos. La obra de Donald Barthelme, demasiado frecuentemente leída como *estética de la basura* (McCaffery) -sin establecer distinción entre *trash* y camp- ofrece abundantes ejemplos en “For I’m the Boy Whose Only Joy Is Loving You”, entre otros. En esta acepción, el camp está vinculado a la reformulación de giros retóricos y modismos degradados tanto como a la elección del tema narrativo.

Si el tono camp por excelencia es una representación popular de la melancolía y los pesares del amor, el tema privilegiado del camp es el *flirt* veraniego. A lo largo de los años setenta puede consignarse el auge de un tipo de relato “de amor” más o menos paródico en que el vodevil del ligue se proyecta sobre la playa entendida como espacio de reducción al *midcult* de todas las ambiciones y saberes. Tal percepción de la playa como “fin de la seriedad” está presente en ejemplos antológicos de camp como “Picasso Summer” de Ray Bradbury, que muestra el desencuentro* de un admirador con el genio *creando* sobre la arena (Eco 1969). Así, a principios de la década Christine Brooke-Rose presenta en su “They All Go to the Mountains Now” las memorias de un ligón de playa italiano cuyo *flirt* con un arquetípica y desdeñosa “mujer de mundo” -consumidora,

pues, de *productos que están por debajo de la inteligencia de su receptor*- da lugar a una *nostalgia de la cultura nunca adquirida*: “She stretches my horizons like elastic and to breaking point or else they will shrink back into short shrift from silly little grils and swift snatched sex and solitude afer the mating season” (1990: 125-126). En una aproximación típicamente moderada, Brooke-Rose reduce así la representación del estilo camp a una metáfora de mal gusto que queda como un botón de muestra en un texto de factura respetable. Más comprometida con la representación del camp *desde dentro* es la propuesta de Quim Monzó, quien se ha referido, a propósito de su relato “Splasshf”, a la *valentía* que implicaba escribir, en 1977, un texto sobre el veraneo en Lloret, “que aleshores era la cosa més mal vista del món, perquè era molt vulgar” (Puntí 1999: 3). En la Single-Sentence Story* “Splasshf” la anécdota costumbrista da pie a la presentación de un provocativo catálogo de referentes de la cultura basura –recuperando así el carácter vanguardista de la enumeración caótica- cuya sobreabundancia es representativa de un momento de *download* o afluencia de la memoria reprimida en literatura: la piscina, Johnny Weissmuller, la revista *Stern*, Carolina de Mónaco, Demis Roussos, El Corte Inglés, el licor de alcachofa llamado Cynar -que es la última palabra del relato- y, como referente rector, *Angie*, la canción que representa la vertiente más acaramelada de los Rolling Stones. Por su parte, Luis Goytisolo, en su artículo “Novela y rascacielos”, contextualiza el tema de los *estilos degradados* en el marco de una visión del posmodernismo como “la última de las vanguardias”: “Ni lo *kitsch*, ni lo *pop*, ni lo *camp* eran compatibles con la arquitectura moderna”, sino que serían “excrecencias degenerativas propias de la fase final de esa modernidad” (2001: 11). Esta concepción la ilustra su relato “Diario de un gentleman”, escrito dos años después que el de Monzó (en 1979), y en que el autor parte de una perspectiva algo más distanciada -el recurso del *manuscrito hallado* por un narrador presentable- para narrar la fallida hazaña de un ligón de playa en Sitges, contraponiendo irónicamente el “conocimiento de la táctica” que el ligón esgrime con el mal resultado de sus trabajos.

La percepción de una cultura ajena bajo el signo del camp da lugar a textos de crítica cultural, como el relato de Manel Zabala “Fiesta”, donde pervive el recurso del *download* referencial en la descripción personificada del toro que mata al torero llamado Lujarín Lubrique: “Després s’havia enfilat al *burladero*, d’allí havia saltat a la grada i llavors havia iniciat una cursa esquivant taxistes, senyores amb mantilla y vano, senyores amb minifaldilla, policies, guàrdies civils, un governador civil, un governador militar, Manolo Escobar, i un munt de *hooligans* de cinquanta anys, tots ells amb gorra, camisa de quadres i entrepà de xoriço a la mà” (2001: 84). Una operación similar sucede en el relato de Manuel Longares “Porque fue sensible”, que narra la fascinación de un japonés por los elementos típicos de la cultura española y el proceso de desmembramiento físico que acarrea su transplatación cultural, al cabo de la cual una consumidora “se lo metió en el bolso después de pagar el precio que marcaba la etiqueta del exótico artículo importado del Extremo Oriente” (1999: 32).

En los casos anteriores nos hemos referido a usos autoconscientes, experimentales y hasta cierto punto virtuosos del camp. Debe señalarse que la autoconciencia nunca es garantía de éxito en el trato con la basura cultural: el libro de Rosa Beltrán *Amores que matan*, por ejemplo, está escrito desde una conciencia teórica del estilo, contiene relatos tan *avisados* como “*Dilettantes* (Amor en la posmodernidad)”, y no por ello deja de ser un libro camp por su uso del lenguaje rimbombante y su tendencia a los dramatismos efectistas.

El uso avisado del estilo camp como calculada *salida de tono* textual está presente en la obra de numerosos autores vinculados al movimiento avant-pop como Mariano Gistaín o -muy especialmente- Mark Leyner (Ver Anuncio*, Residua*).

CAPITULACIÓN. Proceso de transformación de una forma novelística en libro de relatos por medio de una problematización de la secuencia formada por los capítulos. La capitulación es una estrategia agresiva -en tanto que implica la descomposición de una forma preexistente o la preasunción de una forma parecida- jugada en el marco de las relaciones entre relato y novela. En la discusión entre estas formas, Wright (1982) propone salvar los muebles de la novela clásica en la posmodernidad por medio de la categoría *trama creativa*, bajo la cual describe la estructura de *Pale Fire* de Nabokov. Desde el punto de vista más general la problematización del capítulo puede entenderse como una de las formas literarias que adopta la crítica a las grandes formas y a las linealidades. Deleuze y Guattari describen en *Mille Plateaux* el proceso de transformación de un todo lineal en un conjunto de partes: 'En lugar de una *línea dura*, hecha de segmentos bien determinados, el telégrafo forma ahora un *flujo flexible*, expresado en cuantos que son como otras tantas pequeñas segmentaciones en acto, captadas en su nacimiento como en un rayo de luna o en una escala intensiva.' (1997: 200).

Uno de los antecedentes de tal estrategia es la organización de los capítulos propuesta por Flaubert en *Bouvard et Pécuchet*, donde cada uno de los episodios de búsqueda del conocimiento es planteado como una investigación en un campo de estudio determinado sin apenas vinculación temática con los otros, de tal suerte que los capítulos pueden funcionar como sistema de variaciones no necesariamente articuladas de un único texto. Este aspecto es resaltado por Julián Ríos en el capítulo "Bouvard y Pécuchet en el ciberespacio" de su libro *Monstruario*, donde se subraya el carácter de *puesta en abismo* que adquiere un determinado texto literario a partir de su entrada en la red informática. Ríos aplica tal principio en ese mismo libro, que organiza a partir de variaciones y repeticiones sobre el tema del monstruo. La tercera parte del libro, por ejemplo, había sido previamente editada como relato bajo el título de "Epifanías sin fin" (1996. Ver Epifanía*).

Otra de las formas fundamentales de la capitulación es el uso del relato interpolado, que tiene un antecedente vanguardista en los dos relatos antikantianos que introduce Witold Gombrowicz en *Ferdydurke*: "Filimor forrado de niño" y "Filifor forrado de niño". En la obra de John Barth el principio de retorno o revisión permanente del texto, que él denomina *once-upon-a-timelessness*, determina la aparición constante de nuevos relatos y giros metanarrativos, que convierten de hecho sus grandes novelas -con demasiada frecuencia leídas como *dinosaurios* posmodernos- en formas no necesariamente articuladas de pequeñas narraciones en sucesión.

La estrategia de la capitulación puede reinscribirse a su vez en el marco de un conjunto de relatos, dando lugar a estructuras renovadas. Una muestra es la disposición del libro de Steve Katz *Creamy and Delicious*, en que las diversas series de relatos tienen su interludio en una sección en alternancia titulada "In Our Thyme", donde se presentan versiones paródicas de diversos capítulos de *In Our Time* de Hemingway reducidos a microrrelato, en una forma de la estrategia Novelínfima*. Ray Loriga reúne en su volumen *Días extraños* una serie de Microrrelatos* y Espectáculos* previamente publicados en revistas tales como *El Europeo* o *El canto de la tripulación*; la supresión de los títulos originales y la disposición de los textos en un *continuum* narrativo separado por interludios en blanco da lugar a una forma de articulación proliferante, significativamente distinta de la novela.

Puede distinguirse entre un proceso de capitulación informalista (sucesión de textos sin título en forma proliferante) y otro formalista (uso de secciones, títulos y otras modalidades de individuación de los textos).

Ejemplos de Capituación Informalista: Jerzy Kosinski, *Steps*; Donald Barthelme, *Snow White*; Steve Katz, *The Exaggerations of Peter Prince*; Raymond Federman, *Take It or Leave It*.

Ejemplos de Capitulación Formalista: Augusto Monterroso, *Lo demás es silencio*; Richard Brautigan, *Trout Fishing In America*; Gilbert Sorrentino, *Under the Shadow*; Carole Maso, *Aureole*; Enrique Vila-Matas, *Una casa para siempre*; Juan Goytisolo, *Makbara*; Ramón Buenaventura, *Ejemplo de la dueña tornadiza, El año que viene en Tánger*.

La *Historia abreviada de la literatura portátil* de Vila-Matas representa un caso “dialéctico” de texto legible indistintamente como novela o libro de relatos.

CASA. Las metáforas derivadas de la casa, el grupo de casas y los espacios interconectados son las que más frecuentemente definen la estructura del libro de relatos posmoderno, mostrando frecuentes vinculaciones con las nociones del Espacio* y con las tendencias arquitectónicas de la época, a la vez que relacionándose con la noción de Lectura Calidoscópica*. La metáfora de la casa se contrapone aquí a las visiones del libro de relatos ofrecidas en el marco de la literatura realista. Tobias Wolff, por ejemplo, desarrolla al final del primer volumen de su autobiografía, *This Boy's Life*, la metáfora bíblica de la casa sostenida sobre la piedra por oposición a la del ignorante que “funda su casa en la arena”, identificando esta visión con su vocación de escritor. Las metáforas posmodernas de la casa, en cambio, aplican a la percepción del espacio principios de inestabilidad ontológica y distorsión intelectual en las que son frecuentes las imágenes del espacio indefinido (Manganelli), el parque de atracciones, la casa de los locos, la casa del mono (Vonnegut) u otras sensiblemente relacionadas con la *casa en la arena*. En este sentido, Skenzy contribuye a definir el paradigma posmoderno entendido como maximalismo o combinación de todas las formas posibles por oposición a la estética minimalista entendida como "a way of cleaning house, making more with less, the literary equivalent of functionalist architecture" (Neset 1995: 5).

En los momentos de gestación de la estética posmoderna, a lo largo de los años cuarenta, es ya frecuente encontrar visiones de la casa como espacio ilimitado, indefinido, no cartografiado, metáfora del mundo. En la cuentística de Borges la imagen del laberinto es en primer lugar la de un habitáculo –el del minotauro en “La casa de Asterión”– que se prolonga hasta revelarse como un espacio que, como “El jardín se senderos que se bifurcan”, “abarcará el pasado y el porvenir y que implicará de algún modo los astros”. En los relatos de Cortázar la recuperación del imaginario gótico* da lugar a una parcelación del espacio familiar* en espacios desconocidos del asombro y el terror, desde el espacio de regresión histórica de su primerizo “Mudanza” hasta el tema de la habitación cerrada en “La puerta condenada”, pasando por la descripción de un espacio indescriptible, que se resiste a toda reproducción geométrica y que, en tanto que incomprensible, está permanentemente amenazado por la invasión y la ruina –en “Casa tomada”. Cortázar discute teóricamente la metáfora en su prólogo a *La tarde del dinosaurio* de Cristina Peri Rossi, “Invitación a entrar en una casa”, donde caracteriza el libro como “una de esas casas interiores, y que cada relato proponga un avance por habitaciones, galerías, patios y escaleras que absorben al lector y lo separan de su mundo previo” (1984: 15). La metáfora la hace derivar Cortázar del arquetipo del palacio de Barbazul, y la propone como imagen central del cuento fantástico.

Las descripciones del Espacio* como entidad misteriosa sobre la que sólo pueden formularse Hipótesis* es una de las constantes de la obra de Samuel Beckett, donde

puede consignarse un paso desde la descripción de espacios desolados que mantienen aún cierto anclaje realista (como la habitación desnuda de “The End”) hasta espacios abstractos que se presentan como una figuración del infierno (como el no-lugar en que sucede “Le dépeupleur”). En algunos de sus relatos tardíos la definición del espacio trata de aclararse por medio de la elaboración de diagramas imposibles que permitan una visión puramente geométrica del espacio en “All Strange Away” e “Imagination Dead Imagine”. Más iluminadores son los diagramas de espacio teatral que traza Beckett en sus obras escritas para Televisión*, como “...but the clouds...” o “Ghost Trio”.

La presencia del diagrama, que tiene su referente clásico en el *Tristram Shandy*, puede consignarse también en el primer gran intento posmoderno de elaborar un libro de relatos entendido como casa infinita: *Lost in the Funhouse* de John Barth. En Barth la elaboración de un diagrama -el Triángulo de Freitag- que describe el avance ideal de la acción narrativa, en el relato que da título al libro, se vincula con la representación de un avance imposible a lo largo de la casa de la narración que parodia la descripción beckettiana del espacio: “This can’t go on much longer; it can go on forever. He did telling stories to himself in the dark; years later, when that vast unsuspected area of the funhouse came to light, the first expedition found his skeleton in one of its labyrinthine corridors and mistook it for part of the entertainment” (1988: 95). En la teoría de la narración desarrollada en este relato la desorientación narrativa -ver Efecto de Automatismo*- se convierte en un valor favorable que permite el avance inesperado, el hallazgo de lugares no transitados por la literatura convencional. Esta versión de la metáfora es prolongada por Italo Calvino en “L’incendio della casa abominevole” (Ver Hipótesis*).

La situación estratégica de la metáfora de la casa a lo largo del libro se encuentra también en la colección de Ronald Sukenick *The Death of the Novel and Other Stories*. El relato que más explícitamente da fe de la teoría narrativa de Sukenick, dentro de un ámbito crítificcional*, es el que cierra el volumen, “The Birds”. En uno de los fragmentos disipados* de la narración menciona Sukenick la forma de las Watts Towers del arquitecto Simon Rodia (Sukenick 1996: 163) como una de sus visiones favoritas; posteriormente recupera la misma cita, cambiándola de orden, para una definición del relato en curso que toma la forma del Cuestionario*:

Part II *Essay* (90 points)

Choose *one* of the following:

a) This story is "entirely without design precedent or orderly planning, created bit by bit on sheer impulse, a natural artist's instinct, and the fantasy of the moment". Why do you think the police don't like that? Discuss.

b) What is "ear-tree"? Give examples.

In Part II, I answered b). This was my answer: "Connections proliferate, meanings disperse. The painter studies his nude, his landscape" (1969: 165).

El texto continúa con un nuevo cambio tipográfico: tres páginas en mayúsculas describen el levantamiento estudiantil de mayo del 68. En un nuevo cambio el lector encuentra una vehemente invitación: "destroy this as you read" (1969: 168). La descripción de las Watts Towers se repite varias veces más como leitmotiv, hasta coincidir con la descripción de un levantamiento social que culmina con la frase 'THE COUNTRY MAY BE PLUNGED INTO ANARCHY' (1969: 173)

La obra de Rodia sirve también como referente parcial para otra de las metáforas arquitectónicas aplicadas al relato: la que presenta Donald Barthelme en “The Palace”. En este caso el narrador, atascado en la cola de un rutinario banco de Manhattan, fabula un

escenario exterior que es una majestuosa construcción en cuyo proyecto y puesta a punto han colaborado los más egregios representantes de la arquitectura vanguardista, desde Mies van de Rohe hasta Alvar Aalto pasando por Le Corbuisier y el propio Rodia. El texto presenta así una idea de la arquitectura posmoderna como suma o *summa* de fragmentos vanguardistas de orientación muy diversa; la escena final del relato, una marcha colectiva hacia los campos de tenis del palacio, incide en la idea barthelmiana de la arquitectura como símbolo del destino y el entusiasmo colectivos, idea que reaparece en el tema de la construcción de la ciudad en su relato de dos páginas “They called for more structure...”.

William Gass, en el prólogo a *In the Heart of the Heart of the Country*, ofrece una caracterización de su método que tiene mucho en común con la descripción que Jameson propone de Las Vegas como ciudad de la memoria pop, elaborada a partir de yuxtaposiciones impensadas: “the absurd manner in which my stories have been shovelled together: hodge against podge, like those cathedrals which have Baroque porches, Gothic naves, and Romanesque crypts; since the work on them always went slowly” (Gass 1992: xxxii). En la concepción de Gass cabe señalar que el informalismo radical -el “hodgepodge”- que preside la obra de Sukenick ha sido retirado en favor de una concepción lírica en la cual el material narrativo o constructivo es retocado y reescrito continuamente, quedando el gesto improvisatorio como un calculado espacio para la subversión.

Malcolm Bradbury compara la composición de los relatos de Walter Abish, especialmente los de la colección *In the future perfect*, con “some fictional Centre Pompidou, where the pipings and ducts supplying the construction are visibly put on display” (Bradbury 1984: xi). La tendencia arquitectónica a mostrar las *tripas* del edificio se identifica así con la reflexión sobre el proceso de composición del relato y la plasmación de sus procesos de conformación de sentido que Abish ficcionaliza en sus textos, como lo expresa la audaz metáfora sobre la creación del significado literario que preside “How the Comb Gives a Fresh Meaning to the Hair” -incluido en *Minds Meet*.

En el marco del movimiento avant-pop el carácter infinito de la metáfora arquitectónica es revisado a la luz de dos constantes de este momento artístico: la presencia de lo infinito como rasgo propio de las Hiperficciones* y la voluntad de descripción de un espacio narrativo a la luz de una reducción abarcadora. Resulta de estos rasgos una formulación de la casa de juegos o parque de atracciones como visión reductiva de toda de una civilización o bien de una estética. La obra de J.G. Ballard anticipa este giro en relatos como “The Greatest Theme Park in the World”, que refiere la transformación de Europa entera en un parque de recreo para una sociedad ociosa. El motivo del parque temático lo desarrollará asimismo Susan Daitch en su *Storytown*. Sin ser el más extenso de la colección, el último relato del libro, que tiene su mismo título, lo totaliza por medio de una organización de Archipiélago*, en que el extenso catálogo de formas expresivas y modalidades de percepción artística presentado a lo largo de la obra adquiere una representación física en el parque de atracciones viviente llamado “Storytown”. En el parque donde trabaja la narradora sitúa Daitch varias versiones sexuadas de personajes pop como el Capitán Garfio, a la vez que retrata la experiencia de visitar el parque como un recorrido Leve* y banalizador por la cultura contemporánea. En el espacio infantil del parque de atracciones se reduce y resitúa el laberinto borgiano, recorrido por una actriz que representa el personaje de Alicia en el País de las Maravillas. “Alice followed a yellow brick road until it forked. She took the left path with turned into dirt as soon as it curved around a cluster of pine trees” (1994: 184. Nótese que la traducción inglesa de “El jardín de senderos que se bifurcan” es “The Garden of Forking Paths”).

El motivo de la nación es el escogido por George Saunders para su obra *CivilWarLand in Bad Decline*, en que el espacio del parque de atracciones, recorrido por los espíritus de los niños que perecieron en él, resume una serie de visiones parciales y símbolos de la historia de los Estados Unidos. Saunders desarrolla también el tema del parque temático en el relato que da título a su segunda colección, “Pastoralia”, y que refiere la vida cotidiana de dos trabajadores obligados a representar el papel de trogloditas.

Corresponde a David Foster Wallace la más radical revisión de esta metáfora, en un gesto en que la concepción de la narración como espacio que arraiga en el primer posmodernismo es confrontada negativamente con la visión de estos aspectos en el marco del movimiento avant-pop (ver Anuncio* y Traza*). Wallace emplea la metáfora espacial en la novella* “Westward the Course of Empire Takes Its Way”, que culmina su libro *Girl With Curious Hair* confiriéndole a su vez forma de Archipiélago*. El relato está encabezado por la frase que abre *Lost in the Funhouse* de Barth, “For whom is the Funhouse fun?”, que Wallace subvierte, primero en una canción satírica, “For lovers, the Funhouse is fun. / For phonies, the Funhouse is love. / But for whom, the proles grouse, / Is the Funhouse a house? / Who lives there, when push comes to shove?” (1994: 239), y, a lo largo del texto, en una ataque a los cimientos de la estética posmoderna entendida como *casa inhabitable*, decorada por una infinidad de bibelots de otras épocas y excesiva en su proliferación de habitaciones metanarrativas. La casa barthiana la sustituye Wallace por una versión más ordenada y mejor iluminada por los destellos de la cultura pop, a la vez que visitable por lectores sin segunda residencia universitaria.

CICLO. Conjunto de relatos relacionados entre sí por un criterio, no necesariamente temporal, de organización totalizadora. Un ejemplo vanguardista es la organización del libro en orden inverso a la redacción de los relatos como criterio de *inmadurez* creativa en Witold Gombrowicz, *Memorias de los tiempos de la inmadurez*. También en el marco del vanguardismo es relevante la lectura del primer libro de Samuel Beckett, *More Pricks Than Kicks*, como una respuesta a *Dubliners* de James Joyce en que la idea de *ciclo de la vida*, desde la infancia hasta la muerte, es satirizada en nombre de una visión cósmica de la soledad.

En la tratadística sobre el ciclo de relatos es una constante la oscilación entre la consideración del libro como todo y la visión singular de las partes. Dunn y Morris (1995) proponen solventar el problema denominando *composite novel* a todo aquel conjunto de piezas breves que sean a la vez legibles como independientes y articulables en un todo narrativo de acuerdo con criterios de cohesión temática -en una forma identificable con la Capitulación*. Su lectura es transhistórica y entiende como ciclo tanto *Dubliners* como *Un tal Lucas* de Cortázar, llegando hasta la obra de Bernardo Atxaga *Obabakoak* considerada como articulación de cuentos tradicionales vascos.

Una de las formas más representativas del ciclo es la deconstrucción del itinerario de formación, cuyo ejemplo paradigmático es el libro de John Barth *Lost in the Funhouse*. La organización cíclica es aquí personificada en la figura de un artista que va apareciendo distintamente como un espermatozoide en el mar, como un personaje de cuento realista llamado Ambrose o como un anónimo autor que remeda a Homero. La visión cíclica es también de carácter cósmico, y reproduce tanto la vida del personaje como el destino de la humanidad articulado a partir de una teoría del eterno retorno. La organización de *Lost in the Funhouse* ha sido descrita como laberinto sin centro (Bell) o, siguiendo la propuesta de Barth, como cinta de Moebius en narración Infinita* (Ziegler) o como alegoría del cuerpo humano (Kyle). En el tema del itinerario de formación tiene

importancia central la consideración del desaprendizaje o toma de conciencia de una realidad política. Un ejemplo ilustrativo es el que realiza Juan Goytisolo en *Makbara*, donde el ciclo es un proceso de desasimilación de los prejuicios culturales respecto del mundo árabe y asunción de la diferencia cultural. Significativamente el ciclo culmina con una translación desde el criterio temporal hasta el espacial*, en el texto conclusivo “Lectura del espacio en Xmáa-El-Fná”.

El ciclo puede adoptar asimismo la modalidad de una forma geométrica en que los relatos están sujetos a continuidades tanto temáticas como formales. Es el caso del *Octaedro* de Julio Cortázar, en que los ocho relatos se relacionan por medio de referencias parciales y continuidades basadas en el tema de la persecución y las indagaciones sobre varios personajes enigmáticos.

La organización del libro de relatos como representación alegórica del cuerpo puede observarse en el libro de Christine Brooke-Rose *Go When You See the Green Man Walking*, que se extiende desde la representación del serafín como ausencia de cuerpo material (“George and the Seraph”) hasta la descripción *nouveau roman* del semáforo como doble cuerpo que genera la circulación (en el relato que da título al libro). Cada uno de los relatos se articula sobre una tensión entre la representación de un cuerpo dañado (mutilado, parálítico, anciano, corrupto), la figuración de sus operaciones (quirúrgicas, de acupuntura, de adelgazamiento) y la mención alegórica de una parte del cuerpo. El conjunto final ofrece así una imagen del cuerpo como resultado de la elaboración de fantasías y la combinación de fragmentos –un cuerpo que sólo puede postularse como fantasmal*.

En los distintos criterios *totalizadores* de organización del libro de relatos afloran distintos aspectos de la teoría posmoderna: el pensamiento posnuclear (Italo Calvino, *Le cosmicomiche*); la idea del relato breve Infinito* como metáfora de la percepción contemporánea (Ronald Sukenick, *The Endless Short Story*).

Ejemplos: Italo Calvino, *Il castello dei destini incrociati*; Michael Brodsky, *X in Paris*; Don Webb, *Uncle Ovid's Exercise Book*; José María Conget, *Hasta el fin de los cuentos*; Juan Goytisolo, *Las semanas del jardín*; Javier Pastor, *Fragmenta*.

CLÍNICO, Relato. La importancia del psicoanálisis como uno de los metadiscursos principales de la posmodernidad tiene su reflejo en la tematización literaria de motivos teóricos de la tradición freudiana y lacaniana, y, más en general, en la presentación de la terapia y las relaciones de transferencia como tema literario *per se*, y en el uso del historial clínico como modelo textual. De igual manera, la disciplina psicoanalítica ofrece un instrumento teórico para el análisis de la narrativa breve (como en el uso didáctico que Žižek propone de los relatos de Highsmith como “ejemplos” del esquema lacaniano), a la vez que, en varios casos relevantes, se manifiesta como un marco de comprensión interno –como muestra Julio Cortázar en su *relato soñado* “Historias que me cuento”, donde el narrador, autobiográfico, se encuentra a sí mismo “metiendo a Freud en el baile o preguntándome si alguna vez había deseado a Dilia, para oírme decir la verdad, o sea que en la perra vida, aunque entonces de nuevo Freud o algo así” (1998b: 401-402). Es Cortázar quien ofrece, en los albores de la época posmoderna, el antecedente más notorio de uso literario de la clínica en su “Cefalea”. El relato emplea un narrador colectivo que, con una técnica cercana fundada en el Agenciamiento* de voces, describe la interrelación entre dos grupos de seres: una colonia de mancuspías y el grupo de cuidadores que está a su cargo, y cuya febril actividad se ve complicada por una larga serie de afecciones y dolencias psicológicas. Éstas son descritas con pormenorizado

conocimiento teórico (extraído, según nota inicial, de un artículo sobre síntomas de Margaret L. Tyler) y con la voluntad de “documentar estas fases para que el doctor Harbín las agregue a nuestra historia clínica” (1998a: 138), de tal manera que la descripción en alternancia de la *animalidad* del mundo exterior (las mancuspías) y de las patologías interiores va adoptando la forma textual de una Variación* en *ostinato* en que el afán clasificador cede ante la caída en lo real.

Sobre la relación específica entre el relato o historial clínico y las formas del relato contemporáneo ha abundado, en la línea cortazariana, Juan José Millás, en su texto “El azar y la necesidad”, editado como prólogo a la edición de Isabel Menéndez de los *Relatos clínicos* de Freud. Preguntándose “si el objeto de la literatura y el del psicoanálisis no será el mismo” (1997: 12), Millás describe los escritos clínicos del fundador de la disciplina como una modalidad de prosa breve desligada del principio chejoviano-moderno de coherencia total de los elementos narrativos, y abierta a la deriva azarosa impuesta por las reorganizaciones, exégesis y revueltas de la memoria. En esta interpretación, el relato clínico se organiza, a partir de una causalidad enigmática (Borges), como “un recorrido desde el *desconcierto* al *esclarecimiento*” (1997: 11), y tiene uno de sus instrumentos retóricos característicos en el uso de la paradoja. A este respecto, Millás extiende la consideración de Freud como prosista literario a una lectura de *Der witz und seine beziehung zum unbewussten* como un tratado -inconsciente también- sobre el cuento, o al menos sobre el cuento basado en procedimientos paradójicos.

En la narrativa breve de Millás la clínica freudiana es empleada de manera explícita como recurso de caracterización psicológica en la serie de relatos protagonizados por Vicente Holgado, un neurótico obsesivo que *nace* en el relato “Trastornos del carácter” (del volumen *Primavera de luto*) y es desarrollado, monográficamente, en el volumen *Ella imagina*, hasta su muerte en “La última aventura sentimental de Vicente Holgado”, con que culmina la sección que le está dedicada en *Cuentos a la intemperie*. Sin recurrir en ningún momento al formato textual del historial médico, Millás se sirve de una estética Realista Experimental* para presentar a su personaje como un mundano *caso clínico*: un hombre-síntoma aquejado de paranoia (“No podía pensar en otra cosa”), ansiedad (“Laura se corta el pelo”) y trastornos de identidad (“Él no sabía quién era”), en una versión irónica y *vulgata* de la tradición freudiana. En el texto más célebre de la serie, “Sobre los vicios”, Holgado se obliga a adquirir y simular adicciones (al alcohol, al tabaco) porque cree que en los grupos de desintoxicación podrá hacer amigos. Esta visión de la vida social como modalidad de adicción es un elemento básico de la sociología posmoderna, desarrollado asimismo por Carmelo Espinosa en su adaptación cinematográfica del cuento, *Animia de cariño*, y, de manera muy similar, en *The Fight Club* de Chuck Palahniuk. Los *articuentos* (Ver Artículo*) de Millás ofrecen otros desarrollos de esta temática, en particular en la serie “Identidad e identidades”.

Pasando del relato como unidad narrativa al volumen como construcción plural, hallamos también otros testimonios acerca de *una construcción de sentido* pareja. Así, el psicoanalista y escritor Serge Leclair organiza su compilación de relatos clínicos *Le pays de l'autre* bajo una imagen que coincide con la que hemos propuesto como representación paradigmática del libro de relatos: la de la casa* heterogénea y ficcional. En su texto *Un encanto nuevo* describe la “casa analítica” como una estructura improvisada con materiales heteróclitos, levantada “sobre la estrecha cima del 'aquí y ahora', *hic et nunc* de la transferencia, emergencia decisiva de la fina punta del alma o fundamento de toda vida ‘psíquica’” (1994: 29). La casa será en esta acepción un espacio del entredós, construido y reconstruido a lo largo del tiempo, sobre los delicados

materiales de la transferencia: resultado del deseo del analista y de la elaboración del analizando.

Si la narrativa posmoderna tiene uno de sus rasgos definitorios en la puesta en cuestión de las relaciones entre el autor -como detentador de la información- y el lector -como receptor-, en los relatos clínicos esta constante se manifiesta en un motivo recurrente: la alteración de la estructura Analista/Analizando, considerada como estructura de información y de poder. El caso más notorio se encuentra en los relatos de J.G. Ballard, quien ha expresado con frecuencia su consideración de la literatura como una rama de la neurología. En esta línea, “The Object of the Attack” adopta la forma narrativa más clásica: la de la serie de notas sobre caso clínico escritas por un terapeuta, en este caso el psiquiatra Richard Greville. El desarrollo del trabajo médico adquiere aquí la forma de una *reversión de la transferencia*, en que Greville pasa de considerar a su paciente como un psicópata y magnicida frustrado –autor de un intento de asesinato de Ronald Reagan y la Familia Real británica en pleno- a desarrollar una estrecha complicidad con su misión, a saber, el asesinato de un tecnopredicador, fundador de la orden *The First Church of the Divine Astronaut*. La convicción de que “psychiatry cannot wait to return to its dark ages” (1999: 59) inspira asimismo el más sofisticado de los textos de este apartado: “Notes Towards a Mental Breakdown”. Ballard adopta aquí una modalidad neurótica de puesta en página en que el texto se articula como una serie de 18 notas a su subtítulo, que tratan de analizar-aclarar el estatus de un historial ausente. Este aparato metanarrativo permite multiplicar los enigmas psiquiátricos y narrativos alrededor de un sujeto clínico, el Dr. Robert Loughlin, que se presenta, en una radical ambigüedad, como doctor o paciente del Bradmoore Hospital, a la vez que asesino frustrado, o salvador frustrado, de su esposa adúltera, y objeto, o autor, del texto que lo describe.

El tema de la reversión de la transferencia se manifiesta asimismo en otros textos de factura algo más directa, como el relato Epistolar* de Donald Barthelme “The Sandman”, presentado como la *carta a un psicoanalista*, redactada por el novio de una paciente. Barthelme adopta un tono narrativo sarcástico y elegantemente hostil para articular una serie de críticas al método analítico, algunas de ellas “fundamentadas” (con bibliografía ficticia a pie de página) aunque, con más frecuencia, planteadas como una defensa del valor de lo inmediato y lo evidente frente a la elaboración terapéutica: “The one thing you cannot consider, by the nature of your training and of the discipline [psychoanalysis] itself, is that she really might want to terminate the analysis and buy a piano” (1993: 192). En una línea más severa se sitúa el Diálogo* de Cristina Peri Rossi “Sesión”, que se apoya en un inicio *in medias res* –“A las cuatro de la tarde me llamó mi psicoanalista. Estaba muy angustiado: había descubierto al segundo amante de su mujer” (1989: 41) para sugerir una idea de la reversión de la estructura analítica como modalidad terapéutica: el analista parece concebir la revelación de sus temores y preocupaciones como parte del trabajo de la paciente, y no del suyo –y reclama su pago por ello. El relato de Peri Rossi puede ser leído como una parábola de uno de los motivos de teoría lacaniana, esto es, la necesidad de que el paciente *supere* la confianza en el analista y reconozca su espacio de enunciación como un lugar vacío.

En el mayor grado de separación respecto al modelo textual del historial médico se encuentra una serie de relatos, vinculados de varias formas a la estética apocalíptica*, que adoptan la forma de enumeraciones, organizadas o no, de psicopatías incurables que configuran una comunidad de los desterrados de la razón. Giorgio Manganelli se eleva a una visión mítica de la psicopatología en su Traza* “Discorso sull’invenzione di una patologia universale”, cuyo narrador, una suerte de Dios autonegador o estilista de la muerte, refiere –en la segunda sección del texto- la creación sucesiva de la locura, la

melancolía, la paranoia, la esquizofrenia, el delirio de grandeza, la catatonía, el narcisismo y la pulsión suicida, consideradas, todas ellas, como figuras del no ser, adornos de un universo concebido como “un nulla fiorito di chiasmi” (1996: 165). La enumeración de casos clínicos cobra una perspectiva más historicista en “Crash!” de J. G. Ballard, donde las atrocidades bélicas son museizadas, mostradas en exposiciones y a la postre empleadas, con éxito, como instrumento terapéutico en terapias de grupo hospitalarias. El impulso de conferir un orden a la distorsión de la psicopatía es formalizado, en un gesto que identifica al escritor con el terapeuta, en el Alfabeto* de Bernardo Atxaga “Lista de locos”, lacónica enumeración de veintiséis enfermos incurables, entre los que se cuenta Leopoldo María Panero, cuyo poema “El loco mirando desde la puerta del jardín” constituye uno de los intertextos del relato.

Este formato narrativo tiene una extensión a la *clínica social* en la compilación de Alexander Kluge *Lebensläufe*: un conjunto de once textos de crítica-ficción que parten de descripciones sociológicas, psicopatológicas y policiales, de un cierto *caso*, para desarrollar un discurso político sobre la Alemania nazi. Publicado por vez primera en 1962, el volumen constituye un caso singular de obra de transición entre el *high modernism* y el posmodernismo, a la vez que de extensión psicoanalítica del género de las *Vidas Imaginarias**, al que pueden adscribirse buena parte de los relatos. Uno de los exponentes más claros de la idea klugiana del retrato es el relato “Mandorf”. Escrito con motivo del 60º aniversario de Theodor W. Adorno –de quien Kluge fue discípulo de en la Goethe Universität-, el relato refiere la existencia de un especialista en ciencias políticas que pasa a formar parte del ejército nacionalsocialista como diplomático. La vida de Mandorf es presentada por medio de formas de caracterización proliferantes: breves relaciones de su carrera académica, sintéticas descripciones de su vida sentimental regidas por una psicología behaviorista, un “retrato general” de diez líneas, escenas espigadas que forman brevísimas secciones y, a lo largo del texto, un aparato crítico con 26 entradas, casi tan extenso como la narración. Es estilo es aséptico, funcional, pero también rico en las descripciones de la vida intelectual de Mandorf, quien aparece como una víctima de la situación política, tanto como de una pasión por enseñar que le lleva a dar clases en la Grecia ocupada y en el frente de guerra.

Ejemplos (Retrato de personaje en forma de historial clínico): Donald Barthelme, “Bunny Image, Loss of: The Case of Bitsy S.”; B.H. Friedman: “P___: A Case History”; Tama Janowitz, “Case History #179: Tina”; David Foster Wallace, “The Depressed Person” (Ver Puesta en Página*).

Ejemplos (Usos satíricos de la literatura clínica): Juan Rodolfo Wilcock, “Alfred Attendu”; Quim Monzó, “Ressenya d’una depressió suicida”; Òscar Pàmies, “Introducció a la psicoanàlisi”; Manel Zabala, “En la consulta del Doctor De la Vega, metge psiquiatre”; Italo Calvino, “L’ultimo canale” (Ver Televisión*).

CONSTRICCIÓN. Término genérico desarrollado en el marco del oulipismo que designa la construcción de un relato o libro de relatos de acuerdo con un determinado criterio de limitación formal. En el marco del Grupo Oulipo (1988), así como en la teoría del Grupo mu (1984), no llegan a señalarse diferencias significativas entre la constricción en novela y la del relato, categorías formales que son retrasadas o postergadas con respecto a la de “texto constrictivo”. Sin embargo, en la aplicación de los principios constrictivos al relato cabe ver una de las modalidades principales que adopta la respuesta posmoderna a la teoría moderna del relato, entendida esta última como *gran constricción* que impone al autor normas rígidas -de unidad de efecto, coherencia y discreción- y principios delirantes de construcción: así, en la inveterada

vigencia del *Method of Composition* de Poe como criterio de construcción del relato no puede sino percibirse una modalidad de constricción más radical que las impuestas en el marco del oulipismo (Bonehim 1992).

Schiavetta señala como rasgo ineludible de la constricción la “sistematicidad no normativa” (2000: 6), es decir, la organización de un sistema dado que se acepta por convención y no por obligación. A este rasgo se le añade el de “objetivación textual” o consideración del espacio de la página como el lugar convencional para la puesta en escena de una obra que existe de por sí, más allá de su objetivación (Ver Puesta en Página*). Aplicados a la teoría del relato estos principios determinan una ambigua presencia de la ley narrativa, un *aquí-y-ahora* en que se hace singularmente presente el fantasma de la normativa. Uno de los textos que mejor ilustran esta dinámica entre libertad y restricción, entre inventiva y normativa, es la Critificación* de Enric Casassas “Nota al peu de la lletra morta”. Arranca el texto con una constricción realizada sobre la letra P, sostenida durante 11 líneas y rota en la última palabra, para proseguir, en la segunda sección, con un breve ensayo sobre la naturaleza de la ficción redactado con Efecto de automatismo*; la tercera y última sección vuelve a empezar con una constricción, sobre la letra U, que es desmontada a partir de la segunda línea, mostrando así como rasgo distintivo de la escritura la deriva entre obligación y libertad, automatismo y proyecto.

La actitud del autor de relatos ante la constricción tiene una representación muy útil en el relato de de Julio Cortázar “Lejana. Diario de Alina Reyes”, en cuya primera entrada de diario* se retrata la narradora tratando de vencer el insomnio por el método habitual de elaborar de memoria constricciones silábicas, palíndromos*, lipogramas* y anagramas, en un proceso que sirve como *entrada al sueño*.

De entre los libros de relatos concebidos en forma de constricción, mencionaremos algunos de entre los más importantes. Raymond Queneau desarrolla en su célebre *Exercices de style* cien versiones de un hecho insignificante, en lo que acaso sea una hipertrofia del método vinculado al Acontecimiento*. A partir de una idea combinatoria, Italo Calvino realiza en *Piccolo Silabario Illustrato* el salto entre microrrelato* y libro total. Harry Mathews explora en *Country Cooking* un catálogo de modalidades de uso no expresivo de la trama literaria, banalizando una serie de novelas y anécdotas del mundo artístico a la vez que parodiando el lenguaje científico en una modalidad delirante del Informe*. Otro de los principales oulipistas norteamericanos, Walter Abish, presenta en *99: The New Meaning* cuatro palimpsestos organizados exclusivamente a partir de fragmentos de la página nº 99 de libros preexistentes, dramatizando así una *inminencia* nunca realizada del significado, configurando uno de los ejemplos más claros de la concepción del relato como superficie textual (en el relato “Skin Deep”). A propósito del libro de Miquel de Palol *Grafomàquia*, ver Contrapunto*.

CONTRAPUNTO. Procedimiento de composición de un texto o libro por medio del contraste entre series o secciones en alternancia. El caso de Miquel de Palol ejemplifica tres modalidades principales que puede adoptar esta técnica: como criterio general de composición de un libro (*Grafomàquia*), como técnica de disposición de varios relatos dentro de una obra (la frase “Al mig de cada acord hi ha un cor; al mig de cada disculpa hi ha un cul” genera los relatos “L’acord” y “La disculpa”, que se disponen en forma contrapuntística en el libro *Amb l’olor d’Àfrica*) y como técnica de composición de un relato en particular (los que forman parte de la sección *Contrapunts* de *Grafomàquia*).

La organización del relato a partir de un sistema de contrapuntos puede adoptar la forma de la división en párrafos (Robert Coover, “The Babysitter”), columnas (David

Porush, “Rope Dance”; Cris Mazza, “Is It Sexual Harrassment Yet?”), esticomitias (ver Diálogo*) o párrafos alternados con columnas cortadas (Daniel Curley, “In Northumberland Once”), aunque también puede aparecer sin disposición tipográfica particular (David Foster Wallace, “Luckily the Account Representative Knew CPR”). Es en la organización a partir de columnas donde la noción de contrapunto entendida como contraste puro entre dos entidades es revisada a la luz de una idea deconstructivista de *diferencia* que implica una translación o vaivén entre categorías no estables, no predefinidas. Quizá el caso más ilustrativo de este extremo teórico esté en la criticación* titulada “Tympan”, el texto con que Jacques Derrida encabeza su libro *Marges de la philosophie*. Puede comprobarse asimismo en algunos textos “columnistas” que arrancan con una división temática en dos secciones y siguen en una progresión tal que una de las secciones se va convirtiendo en comentario, versión o negación de la otra, como en Donald Barthelme, “To London and Rome”.

Por lo que respecta al segundo caso -la disposición de dos relatos vecinos en estructura de contrapunto-, pueden consignarse diversas variantes. En primer lugar, el contrapunto, situado al principio de un libro, puede sugerir una posible lectura en términos bipolares o de oposición. Borges emplea esta modalidad en *El Aleph*, que está presidido por la contraposición entre un primer relato, de carácter metanarrativo, sobre la inmortalidad literaria (“El inmortal”) y un segundo texto, de tipo realista *gauchesco* (“El muerto”). Hay que señalar la existencia de un tipo particular de libro *contrapuntístico* organizado a partir de una alternancia entre dos series de textos (una principal y otra secundaria, una estática y otra dinámica, etc). Este tipo de libro suele configurar un Ciclo*. Ver Relato Infinito*

Ejemplos (libros): Guillermo Cabrera Infante, *Así en la paz como en la guerra*; George Chambers, *0 Null Set*; Donald Barthelme, *Overnight To Many Distant Cities*; William Vollmann, *13 stories and 13 epitaphs*; John Barth, *On with the Story*.

CORTOMETRAJE. En la forma del relato concebido o presentado como guión de cortometraje puede verse una conjunción o solidaridad entre dos formas tradicionalmente consideradas como menores. Autores como Javier Argüello no han dudado en declarar que, en el juego de las comparaciones entre formas afines, “El cuento está más próximo al cortometraje que a la novela”; esta intuición parece estar implícita en varios experimentos sobre la forma. Una muestra muy relevante de la vinculación entre experimentalismo literario y cinematográfico se encuentra en los textos que el cineasta, sociólogo y escritor Alexander Kluge compiló bajo el título de *Die Artisten in der Zirkuskuppel: Ratlos*. El volumen incluye tres textos y una compilación de proverbios centrados en el personaje de Leni Peickert, una mujer empeñada en la transformación del mundo de circo en una forma artística y enfrentada con las restricciones políticas y policiales de la Alemania de los años sesenta. El texto que da título al volumen fue adaptado por el propio Kluge en un mediometraje en 35mm, que obtuvo en 1968 la Palma de Oro en el Festival de Venecia y sigue siendo considerado una obra de referencia del Nuevo Cine Alemán y del cine independiente europeo por extensión.

El que “Die Artisten in der Zirkuskuppel” fuera empleada como guión no es óbice para considerarla relato: la retórica de este texto y de sus compañeros en el volumen es, en efecto, muy similar a la del otro volumen de Kluge editado como libro de relatos, *Lebensläufe*. Kluge divide el texto en secciones numeradas en que las escenas apenas tienen acotaciones cinematográficas; se trata, pues, de una propuesta que debe ser interpretada por el director, y cuyo lenguaje es literario. En este contexto se combinan poemas, canciones, voces en *off*, descripciones narrativas de situaciones y estados de

ánimo y declaraciones *documentales* a la cámara, en un intento de ofrecer una visión panorámica de un mundo del circo que es metáfora de la creación artística. Otro texto del ciclo de Leni Peickert no adaptado al cine por ahora es “Projekt Z”, que contiene una descripción política de un número que implica a un tigre y a una oveja -muy en la línea de las revisiones posmodernas del Bestiario*.

Otra de las más conscientes vinculaciones entre relato de vanguardia y cine experimental se encuentra en la obra de Carole Maso. Como parte de su proyecto de definir una tradición artística femenina, Maso organiza varios relatos de su libro *Aureole* a partir de acotaciones e indicaciones extraídas de guiones cinematográficos pertenecientes a Marguerite Duras (fragmentos de *India Song* en el relato “The Devotions”) y Maya Deren (“Sapho Sings the World Ecstatic”). En este último caso, Maso extrae varios planos y acotaciones de los cortometrajes surrealistas de Deren *At Land* y *Meshes of the Afternoon*, creando un imaginario espacio del deseo lésbico en que las citas de Safo de Lesbos y la cineasta de vanguardia norteamericana se combinan con breves descripciones de sus propios cuerpos en actitudes sensuales. Ese tercer espacio, literario y cinematográfico a la vez, está presidido por un significativo elemento de guión: la descripción de las jugadas de una partida de ajedrez, imagen de una intelectualizada *lucha del deseo* –“She marvels at the specificity of her 20 B K-Q3 desire” (1996: 167)- que rehúye la descripción literal.

Una segunda modalidad del relato entendido como cortometraje es el pastiche de referentes cinematográficos, sean películas enteras o rasgos estilísticos de un determinado autor. A diferencia de los casos anteriores, en que se establece una relación simpatética entre relato y cortometraje, estos están regidos por una lógica más reductiva en que la obra de referencia es un largometraje. El autor que más sistemáticamente ha desarrollado esta práctica es Robert Coover, quien con alguna frecuencia ha descrito su profesión de escritor como una vocación *por defecto*, determinada por la imposibilidad de filmar. En su libro de pastiches y parodias cinematográficas, *A Night at the Movies Or, You Must Remember This*, Coover dedica al cortometraje la sección *Selected Short Subjects*. En los tres textos aquí incluidos tiene importancia el efecto de choque de la brevedad (que no supera las ocho páginas), empleado para describir una situación cuyo carácter súbito e inexplicable rechaza la articulación narrativa para aproximarse a la estética del Acontecimiento*. En el primero y más breve, “Gilda’s Dream”, el mítico personaje es descontextualizado y su *streak-tease* trasladado a un lavabo de caballeros, a la vez que su identidad sexual se vuelve confusa, en la figura de un personaje que desarrolla una imitación Camp*. Los otros dos textos, “Inside the Frame” y “Lap Dissolves”, emplean situaciones características del *western* de forma tal que el carácter errante del fuera de la ley o *desperado* se vuelve un emblema de confusión. En todos estos casos Coover emplea como forma retórica de referencia la secuencia o plano-secuencia, entendida como forma de concentrar y resumir una situación narrativa.

Una forma más radical de afrontar el pastiche es la reducción de un largometraje previamente conocido a un relato-cortometraje. Es el caso del relato de Donald Barthelme “L’Lapse. A Scenario for Michelangelo Antonioni”, en que la forma del guión con diálogos acotados sirve para una devastadora crítica en que la estética de la incomunicación, la soledad y el aburrimiento se presenta como un conjunto de convenciones genéricas sagradas. Barthelme pone en boca del personaje de Marcello, crítico de cine, una serie de comentarios que consituyen una parodia de la retórica celebratoria de la crítica de cine, desactivando así el anuncio* de *L’Eclisse*.

Una tercera modalidad de esta forma es la que problematiza las relaciones retóricas entre cine y literatura, negando de entrada la posibilidad de una translación o comunicación entre ambas formas. Esta concepción deconstructivista da lugar a relatos

concebidos como *obra imposible*, no filmable o no escribible, que se sitúa en la fisura entre los dos géneros. Un ejemplo significativo lo ofrece Leopoldo María Panero, quien presenta su relato neogótico* “Hortus Conclusus” como un guión para cortometraje de quince minutos de duración, tomando como tema central la revisión del mito de Peter Pan -un empeño al que Panero ha dedicado, entre otros, su poema *Palabras para Peter Pan*. Los grandes movimientos espaciales y cambios súbitos de contexto lo convierten en un texto imposible de filmar, siendo su virtud principal el traslado del lenguaje poético a la voz en off, de forma tal que las acotaciones de guión se convierten en parte de la voz narradora: “Se abre por un instante a plano del cielo lejano surcado por un único pájaro, entre paréntesis, una paloma, o un animal sin tierra en que posarse jamás...” (1985: 172). La revisión gótica de Peter Pan encuentra su forma apropiada en este intermedio entre formas: imposibilidad de revertir el movimiento (de la edad adulta a la infancia, del cine a la literatura), imposibilidad de la identificación (entre Peter Pan y los personajes adultos, entre la literatura y el cine). En la misma línea deconstructivista se sitúa la narración de R.M. Berry “Abandoned Writing Projects”, que describe la contemplación colectiva de una película cuya temática oscila entre el genocidio, el Apocalipsis* y la pura abstracción formal. Berry emplea una modalidad de descripción alucinada, en presente de indicativo, muy emparentada con el estilo cooveriano, para ofrecer una idea de la película como residua* o agregación de posibles historias no articuladas. Ver Trailer*, Inficcio*.

Ejemplos: William Burroughs, “Twilight’s Last Gleamings”, “1920 Movies”, “Old Movie”; Walter Abish, “This is not a Film This is a Precise Act of Disbelief”; Darius James, “Negrophobia (Two scenes from a screenplay)”; Jonathan Baumbach, “The Adventures of King Dong” (Ver Primitivismo*).

COSMICÓMICA. Término acuñado por Italo Calvino para caracterizar la serie de textos que incluye *Le Cosmicomiche*, *Ti con zero* y *Altre storie cosmicomiche*. McLaughlin (1998) les da categoría de subgénero literario, que en su lectura se remonta a las *Operette morali* de Leopardi. La cosmicómica admite como tema propio el universo entero, reapropiando, en un contexto de ciencia-ficción, informaciones científicas, mitologías diversas y relatos de viajes estelares, recontados en una forma que eleva a dimensiones cósmicas el humor del absurdo beckettiano a la vez que recupera su carácter narrativo. El chiste cósmico, la broma como origen del mundo y la comedia estelar son las formas que adopta la lectura cosmicómica de los mundos posibles bajo la convicción de que “v’è nel mondo di un astro un che di dozzinale” (Manganelli 1996: 85).

La gestación de las cosmicómicas tiene lugar en la época en que más intensa es la vinculación de con el Grupo Oulipo, en el cual se dan concepciones similares en la obra de Raymond Queneau, autor del poema narrativo *Petite cosmogonie portative* y de un conjunto de artículos sobre historia de la astronomía entre los que destaca “Les ennemis de la Lune”, que traza una breve historia de la consideración de la Luna como ser viviente y amenazador. Calvino identifica como las referencias principales para sus cosmicómicas “soprattutto Leopardi, i comics di Popeye (Braccio di Ferro), Samuel Beckett, Giordano Bruno, Lewis Carroll, la pittura di Matta e in certi casi Landolfi, Immanuel Kant, Borges, le incisioni di Grandville” (1997: 397). La referencia a Beckett es relevante en el marco de la teoría del relato: en efecto, Calvino parte de los textos tardíos del autor irlandés, considerados a principios de la era posmoderna como *punto de no retorno narrativo*, y postula una continuación por la vía humorística de los espacios desolados, las identidades vaciadas y las situaciones terminales que aquellos proponen.

Si textos beckettianos como “Le dépeupleur” son expresivos de una estética de lo terminal, Calvino viene a proponer una *re población* de los espacios alegóricos que arranca en los relatos que dramatizan el principio del universo y/o su final (ver Traza*).

John Hawkes se refiere a este género de relatos como “perfect dreams”, enfatizando el aspecto lírico que vehicula la idea de Calvino del deseo como fuerza motor del universo, y que con frecuencia los vincula a la forma del poema en prosa. Considerada como versión literaria de un género -la ciencia ficción- tenido durante mucho tiempo por subliterario, la *cosmicómica* es, junto con los relatos de Ray Bradbury y Stanislav Lem y las novelas de Kurt Vonnegut, una de las formas decisivas en el proceso de reconsideración de la ciencia-ficción que culmina con el reconocimiento por parte de Jameson de la escritura ciberpunk como modalidad característica del posmodernismo (1991: 38). Este punto de enlace entre literatura experimental y ciencia-ficción “de género” es en realidad bastante tímido: en el discurso crítico es más frecuente encontrar el término en referencia a un autor *serio* que experimenta con el género que a propósito de un autor caracterizado como especialista en SF. El límite es la presencia de un *discurso* filosófico que rebase las (supuestas) limitaciones del género: por ejemplo, no se considera en la discusión sobre las *cosmicómicas* una mera descripción épica de un viaje estelar a un planeta maligno -tal como Asimov lo relataría en las aventuras de Lucky Starr-, mientras que sí se reconocen giros tales como el que propone Lem en *Ciberiada*, donde el monstruo del planeta maligno es un ser con miles de ojos atrapado en el *problema filosófico* de procesar y clasificar la información -problema que se plantea de forma bastante explícita. Más allá, el relato *cosmicómico* se distinguiría de la ciencia-ficción clásica por una cierta renuncia a lo narrativo-tramado en favor de la fabulación estática, descriptiva o especulativa: en este punto, asume con frecuencia formas derivadas de la Hipótesis*.

La primera *cosmicómica* publicada por Calvino, “La distanza della Luna” (1963), es un relato basado en la idea de Darwin sobre cómo la Luna fue alejándose de la Tierra hasta llegar a la separación actual. Esta temática la deriva Calvino del *Orlando Furioso* de Ariosto, cuyo Canto XXXIV describe un primigenio paseo por la luna que Calvino mismo versiona en su “Storia di Astolfo sulla luna”, que viene a marcar el cruce entre el relato de inspiración renacentista y la *cosmicómica*. Los relatos de tema lunar proliferan a lo largo de los años sesenta, en paralelo al desarrollo de la aventura espacial -esto es, del *acercamiento* del hombre a la luna. La fecha simbólica de 1969 puede servir como guía para entender lo que Derrida describe con el término de *retirada de la metáfora* o *katastrophé metafórica*: precisamente el viaje al objeto de la metáfora (la Luna real) transforma para siempre la validez de ese referente real como imagen poética. En “La distanza della Luna” y “La molle Luna” está aún presente una visión amable del astro en que la *pérdida de potencia* metafórica, que Calvino hace explícita en ambos textos, parece atenuada por lo que Vattimo ha llamado la *pietas* posmoderna, esto es, una voluntad piadosa de recuperación de un cierto valor que se ha vuelto ficcional. En cambio, en el artículo “Sulla Luna” (1972) Manganelli deconstruye el astro (en un gesto crítico sólo comparable a la *deconstrucción del sol* realizada por Derrida en “La mythologie blanche”), caracterizándolo como un tedioso Espectáculo* televisivo y un “cosmico luogo di cattiva reputazione” (1991: 148), en una concepción que desarrollará en las *cosmicómicas* de su libro *Centuria*, y en particular en la “Centuria Diciannove”. En la misma línea está el relato de Juan Rodolfo Wilcock titulado “Hans Hörbiger”, cuyo protagonista, un astrónomo lunático, describe en su obra *Glazial-Kosmogonie* cómo las siete formas distintas de la luna han causado a lo largo de la historia la mayor parte de los cataclismos terrestres; Nuria Amat ensaya a su vez una breve y visceral desmitificación del astro como “gran monstruo fracasado” (1990: 59) en su *critificción** “La luna”.

Esta *crítica de la luna*, que tiene su antecedente inmediato en el artículo de Queneau antes mencionado, es el camino por el que la cosmicómica, lunar o no, se entrecruza con el relato de inspiración realista, especialmente el de raíz psicológica, dando lugar a una suerte de *cosmicómica casera* en que la confrontación con la imagen de la luna sirve como punto central para la caracterización de un cierto personaje. De este cruce de tradiciones resulta uno de los textos capitales del relato posmoderno: el monólogo de Donald Barthelme “See the Moon?” (1964), que retrata a un personaje obsesionado por la *hostilidad lunar*, y que remite la mayor parte de sus preocupaciones cotidianas a una supuesta influencia malévola del astro. Esta modalidad del relato, que aprovecha las posibilidades expresivas de la paranoia, tiene otro ejemplo en la narración de Stephen Dixon “Moon”, que retrata la decadencia de una relación de pareja bajo la influencia del astro femenino. Más vinculado a la problemática del Kitsch*, “The New Moon Party” de T. Coraghessan Boyle, refiere en clave grandilocuente la ascensión y caída de un candidato a presidente que *promete la luna* a sus electores, y construye para ellos una luna artificial de acero inoxidable cuya inauguración provoca una orgía universal. Este uso de la luna como metáfora de la fatuidad de las ambiciones humanas se encuentra asimismo en textos como “Venus, el planeta rojo” de Mariano Gistaín, donde el retrato de la inactividad y el aburrimiento de un personaje se contrapone a la grandeza intocada del universo exterior.

Ejemplos (libros): Stanislav Lem, *Ciberiada*, *Diarios de las estrellas* (2 vols.); Raphael Aloysius Lafferty, *Nine Hundred Grandmothers*; Alan Lightman, *Einstein’s Dreams*.

Ejemplos (secciones de libros): Julio Cortázar, *Prolegómenos a la Astronomía en La otra orilla*; Georges Perec, *L’espace* en *Espèces d’espaces*.

Ejemplos (relatos): Manganelli, “Un re”, “Le comete”; Wilcock, “Nello spazio”; T. Coraghessan Boyle, “Earth, Moon”; Don Webb, “Rex”; Eloy Tizón, “Informe de un robot”; Cristina Peri Rossi, “Simulacro” (Ver Simulacro*).

CRITIFICCIÓN. Término empleado por Raymond Federman para el volumen de *Postmodern Essays* publicado en 1993 sobre cuestiones aledañas al posmodernismo norteamericano. La idea de Federman, emparentada con las de Surficción* y Narralogue*, propone borrar los límites entre prosa narrativa y crítica literaria. En la práctica, los textos de Federman apenas proponen digresiones propiamente creativas, y más bien entran en el ámbito de lo que Gary Genosko llamará más adelante *teoría indisciplinada*, esto es, una muestra de erudición literaria aplicada de forma no académica. Desde una óptica deconstruccionista *dura* el término critificcción es aplicable a cualquier texto, literario o no, producido durante lo que se ha dado en llamar la *era de la teoría*. Ihab Hassan desarrolla una modalidad crítica libre, diseminadora e inventiva bajo el nombre de *paracriticisms*, uno de cuyos rasgos principales es el uso de la Puesta en Página*.

En primer término el neologismo puede servir para identificar, como forma orientadora, los relatos borgianos elaborados sobre alguna forma de teoría convertida en material ficcional; Bioy Casares se refiere ya, en 1940, a cómo “con el “Acercamiento a Amotásim” [sic], con “Pierre Menard”, con “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” Borges ha creado un nuevo género literario, que participa del ensayo y de la ficción; son ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz, carentes de languideces, de todo elemento *humano*, patético o sentimental, y destinados a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas en literatura” (Bioy Casares/Borges/Ocampo 1983: 11). En la práctica resulta harto difícil encontrar un relato entre los comentados a lo largo del

presente Glosario que no contenga elementos de teoría o no se preste a un discurso de crítica cultural, lo que tiene que ver, entre otros factores, con la visión de la literatura posmoderna como posible forma característica de la *era de la teoría*. Una forma posible de abordar el problema es establecer como criterio básico de la criticficción la presencia de un elemento discursivo de algún campo teórico determinado, sea contracultural (William Burroughs, *Nova Express*), *underground* (Ronald Sukenick, *Narralogues*), *nuyorrican* (Ricardo Cortez Cruz, *Five Days of Bleeding*), postfeminista (Cris Mazza, *Former Virgin*), poscolonial (Juan Goytisolo, *Paisajes después de la batalla, Makbara*).

La meditación sobre el estatus de la descripción literaria da lugar a algunos de los textos más decisivos de la estética posmoderna: John Barth, “Lost in the Funhouse”; Ronald Sukenick, “Bush Fever”; Susan Sontag, “Description (of a Description)”; Georges Perec, *Espèces d’espaces*, y muy especialmente, Giorgio Manganelli, “Sarcófago Nuziale” y “Lo Spirito della Descrizione”. Siendo muy inhabituales las antologías de relatos organizadas como expresión o desarrollo de una idea criticficcional, debe señalarse la importancia de la compilación de textos criticficcionales sobre el Quijote propuesta por Julio Ortega bajo el título de *La Cervantiada* (1993); la antología de Ortega es a su vez un intento relevante de investigar la salud de la tradición vanguardista -e incluso de una cierta *escena vanguardista* -en lengua española, incluyendo autores americanos y españoles.

La criticficción puede aparecer también en forma de sección intermitente, como propone Steve Katz en su *Stolen Stories*, donde emplea cuatro series de breves textos cuyo título y disposición sugiere la forma del ensayo, pero que se presentan como breves e hiperbreves ficciones informalistas.

Una forma derivada es la criticficción sobre motivos pictóricos, en la que aparece, más allá de un cierto discurso narrativo sobre estética, un diálogo entre ambos sistemas de representación. La criticficción pictórica constituye una forma contemporánea de la tradición literaria conocida con el nombre de *ékfrasis*, que tiene uno de sus elementos centrales en la confusión entre objeto artístico y objeto natural (Monegal 1998: 40-51). Es el tipo de texto determina la forma de lectura que Mary Ann Caws ha caracterizado como *stressed reading*, esto es, “estresada” en el sentido de “en tensión” entre las artes. Esta idea de *tensión*, la construcción de significado limítrofe, en la frontera entre sistemas simbólicos distintos, relaciona la criticficción con otras nociones fronterizas de la forma como la Fricción*.

Entre los textos concebidos como deriva ficcional a partir de uno o varios referentes pictóricos debe destacarse la serie de Giles Gordon *Pictures From an Exhibition*, que se extiende a lo largo de sus libros *Pictures From An Exhibition* y *Farewell, Fond Dreams*, proponiendo una serie de versiones literarias automatistas de exposiciones contemporáneas.

Ejemplos (critficción pictórica): Derek Jarman, *Chroma*; Steven Millhauser, “Klassik Komix#1”; Julián Ríos, *Un coup de Dadd*.

CUESTIONARIO. “A story should be a huge gigantic enormous questionnaire full of obsessions” (Raymond Federman, *Double or Nothing*, pg. 218). El cuestionario toma la forma de un conjunto no narrativo de preguntas acerca de un ámbito de conocimiento real o ficticio, y se diferencia de la Entrevista* en que no precisa de un interlocutor ficcional, cuya descripción identitaria es aquí menos relevante que el volcado informativo. En principio carece de articulación narrativa, aunque es uno de sus rasgos estilísticos el establecimiento de una serie de vinculaciones, intelectuales más que

narrativas, entre unas preguntas u otras. La forma del cuestionario está con frecuencia vinculada al periodismo, y más concretamente a una percepción de la cultura popular como sistema en que se reúnen la erudición, la proliferación informativa y la creación espontánea de nuevos campos de saber o archivo (ver Espectáculo*). Aunque la forma más habitual es una serie completa de P-R, puede aparecer también, en forma más sofisticada, como simple Listado* de respuestas cuyas preguntas ausentes configuran un relato asimismo ausente (Ballard) o como secuencia de preguntas no respondidas (Wallace).

En el marco del vanguardismo el cuestionario como forma literaria completa en sí misma adquiere su muestra más clara en el penúltimo capítulo del *Ulysses*, que puede ser leído como una forma extensa de Capitulación*. Un ejemplo muy citado de cuestionario en el marco de la novela posmoderna temprana se da en *Molloy* de Samuel Beckett. Se trata en este caso del interrogatorio perpetrado por un comisario de policía *contra* Molloy: una batería de preguntas institucional al que el personaje responde saliendo de la lógica pregunta-respuesta como expresión de una delimitación de la identidad:

Je m'appelle Molloy, m'écriai-je, tout à trac, Molloy, ça me revient à l'instant [...] C'est le nom de votre maman, dit le commissaire, ça devait être un commissaire. Molloy, dis-je, je m'appelle Molloy. Est ce là le nom de votre maman? dit le commissaire. Comment? dis-je. Vous vous appelez Molloy, dit le commissaire. Oui, dis-je, ça me revient à l'instant. Et votre maman? dit le commissaire. Je ne saisissais pas. S'appelle-t-elle Molloy aussi? dit le commissaire. S'appelle-t-elle Molloy? dis-je. Oui, dit le commissaire. Je réfléchis. Vous vous appelez Molloy, dit le commissaire. Oui, dis-je. Et votre maman, dit le commissaire, s'appelle-t-elle Molloy aussi? Je réfléchis (1957: 34-35).

Deleuze y Guattari (1995: 22-23) han empleado esta cita célebre para ilustrar su figuración del esquizofrénico como personaje (heroico) que escapa a las constricciones de la identidad impuestas por la institución, siendo ésta estatal (policial) tanto como psicoanalítica (freudiana). En este sentido, el cuestionario como relato podrá ser el lugar de manifestación -y no sólo de *expresión*- de un personaje que no se reduce a los límites ontológicos del yo y cuya(s) identidad(es) se despiega(n) en conflicto abierto con los paradigmas de interrogación e interpretación oficiales -que incluyen la interrogación periodística, no menos institucional que las otras-, cuyo modelo textual o formulario deberá ser rebasado por el interrogado.

En la novela posmoderna pueden verse casos similares en el ya citado libro de Federman y, en un caso más conocido, en el epígrafe *Questions* introducido por Donald Barthelme al final de la primera parte de su antinovela *Snow White*, en que interroga al lector acerca del texto mismo a lo largo de quince preguntas de respuesta múltiple como la siguiente:

13. Holding in mind all works of fiction since the War, in all languages, how would you rate the present work, on a scale of one to ten, so far? (Please circle your answer)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 (pg. 83).

En las revisiones ficcionales del tema de la Familia* la forma del cuestionario aparece como una forma conclusiva de los conflictos a la vez que como una forma de discurso codificado y socializado que viene a sustituir *lo real de la familia* -la confianza, los sobreentendidos, la intimidad- por una modalidad "objetiva de conocimiento". El

caso más relevante se encuentra en la obra de Jack Matthews, quien desarrolla su relato largo “Recurring Dreams” a partir de una insinuación narrativa de *lo inexpresado* de la relación familiar que, en las últimas tres páginas, se resuelve de manera abrupta, transformándose en una batería de preguntas y respuestas. Matthews recupera la modalidad pura del cuestionario en “A Questionnaire for Rudolph Gordon”, donde la serie de cien preguntas dirigidas por una madre a su hijo ofrece una radical descripción del punto de vista materno como origen sin respuesta posible.

En el marco del movimiento avant-pop, y en relación con la hipertrofia ficcional* de la información, las diversas formas del cuestionario se convierten en un objeto ideal de subversión, por su capacidad para ejemplificar el carácter preestructurado de la vida social a la vez que la reducción del sistema de comunicación a un código binario. En la lectura de Baudrillard el cuestionario (junto con su forma *amable*, el test) constituye la forma perfecta del Simulacro* de participación inherente al sistema democrático, el cual obtiene su legitimación del acto de “pedir opiniones” e “invitar a la expresión” a los ciudadanos. Harold Jaffe tematiza esta cuestión en “Eros / Exxon”, donde la batería de preguntas y la respuesta del encuestado -“I don’t want to be hooked. You seem to be hooked on this Q and A form. I know you’re enjoying it but it’s getting on my nerves” (1990: 25)- se presenta como el paso previo a la revelación de una nueva opción sexual para el consumidor –la invención de un tercer orificio sexual. Ken Kalfus escenifica una respuesta a este juego de la codificación-simulación en “The Joy and Melancholy Baseball Trivia Quiz”, donde la respuesta a la pregunta sobre *lo peor de la liga* es la descripción de una mala racha de bateamientos que va agravándose hasta un extremo paroxístico de incompetencia, en el cual el jugador “saw himself as the bird had seen him, a solitary figure on a little hill, no longer part of the elaborate structure or rules, statistics, schedules, and histories that defined the strike zone and the need to pass a ball through it” (1998: 37). Esta desimbolización radical del sujeto, y la conversión del sistema de reglas en torno en Simulacro, es la respuesta especular a la operación simbólica que se da en el cuestionario. Si Kalfus emplea la melancolía como oportuno *olvido del objeto* del mundo, Eurydice se atiene a un discurso postfeminista en “Talk Dirty To Me”, donde subvierte el modelo de serie de preguntas sobre vida sexual dirigido a un “experto” de revista o programa de radio. El texto de Eurydice toma un carácter de criticción* periodística al desordenar la batería de preguntas y respuestas e incluir entre estas últimas la refutación de estas *figuras de la autoridad sexual* –cuyas respuestas son reglamentaciones de conducta. El cuestionario se convierte así en un manifiesto de liberación fundado en la concepción del sexo como acontecimiento inasequible al lenguaje e irreductible a las teorías psicológicas y sociológicas de turno.

Más allá del modelo de relato que emplea una batería de preguntas como forma dominante debe consignarse la presencia de un *estilo interrogativo* en una serie de relatos que, partiendo de una investigación policial, desarrollan parte de la narración a partir de preguntas sin respuesta o respuestas parciales, en una forma de disposición tipográfica que tiende a la *Diseminación**. En los relatos de Peter Spielberg la aparición súbita de baterías de preguntas, interrogatorios y listas suele ofrecer, en un contexto de narración realista subvertida, una inesperada visión de qué es lo normal o esperable en el espacio definido por la narración. En los relatos policiales y Clínicos* de Alexander Kluge la voz narrativa se interroga sobre su propio estatus a la vez que expone sus limitaciones y especulaciones, en lo que constituye una de las revisiones más consistentes del género policiaco entendido como *investigación con encuesta*. Ambos casos muestran la puesta en cuestión *desde sus propias premisas* de los sistemas de interrogación entendidos como manifestaciones del poder.

En los relatos de viajes* de Walter Abish la interrogación, ocasionalmente absurda, es la forma primera que adquiere la relación del viajero con el otro cultural, como muestra “The English Garden”. En este texto, que describe un viaje a la Alemania de los años setenta, se encuentra la siguiente secuencia interrogativa: “The question one keeps asking oneself is: How German is it? and, is this the true color of Germany?” (1977: 1). La prolongación ilimitada de la interrogación –que es la más extrema de sus subversiones, pues la convierte en una forma independiente- se combina así con la estrategia Extensil* para dar lugar, a partir de este relato, a la novela de Abish *How German Is It*, en la que el estilo interrogativo da lugar a una exploración del carácter alemán de un personaje. La novela en cuestión fue traducida al español como *Tan alemanes*; una traducción más fiel, como *Cuán alemán*, habría mantenido el índice de indagación sobre la naturaleza de lo nacional que el título original apunta. Esta idea del desplazamiento como pregunta retórica es llevada al extremo en el relato de Hipólito G. Navarro “¿El tren para Irún, por favor?”, en que el estilo interrogativo puro, sostenido a lo largo de ocho páginas en 822 oraciones interrogativas, vehicula una destructiva puesta en cuestión de las condiciones del viaje* y del viajero mismo -y, más allá, de la metáfora como viaje abortado: “¿Soy yo una metáfora?, ¿ésta mi historia es una metáfora que no soy capaz de describir?” (1996: 181).

Ejemplos (cuestionario): Guillermo Cabrera Infante, “Inquisición”; René Avilés Fabila, “Las ciudades”; David Foster Wallace, “Octet”; Tim Etchells, “Arse on Earth”; J.G. Ballard, “Answers to a Questionnaire”; Jim Ruland, “Kessler Has No Lucky Pants”; Harold Jaffe, “Pizza Parlor”.

Ejemplos (estilo interrogativo): Donald Barthelme, “Concerning the Bodyguard”; Alexander Kluge, “Anita G.”; Peter Spielberg, “Kissin’ Cousin to Old Sam Beckett”. Ver Relato Pornográfico*.

DESCUENTO. René Avilés Fabila titula *Cuentos y descuentos* una compilación formada en su mayor parte por Microrrelatos* y en menor medida por textos de dos páginas, hasta un total de 61. Divididos en dos secciones asimétricas* de 50 relatos sin título de sección y 11 Cuentos de Hadas, los textos participan de una concepción Miscelánea* en que se combinan bestiarios* (“De monos a monos”), versiones mínimas de temas bíblicos (“Adán y Eva”), parodias de relato Epistolar* (“No se culpe a nadie de mi muerte”) y una variedad de otras formas reducidas y atomizadas. Avilés Fabila no propone una distinción específica entre *cuento* y *descuento*, y ésta no parece corresponder a dos modelos distintos, sino más a bien a la definición de un devenir de escritura o deriva de la creación en que el proceso de construcción de un texto con cierta filiación tradicional se ha vuelto inseparable de un simultáneo des-cuento. Los recursos técnicos que permiten *descontar* la narración son propios de la estética del microrrelato (reducción, levedad*, banalización frecuente de los grandes temas tradicionales), que en este caso se presenta, en agón de los tamaños, como una des-hechura del relato de extensión superior (relato breve o no tan breve).

La estética del cuento-y-descuento está vinculada a la concepción del microrrelato* de Cortázar, mencionado en el texto “Autógrafo” en una reunión de grandes nombres - “Gabo, como le dicen sus amigos, comenzaba a mostrar impaciencia: Miterrand lo esperaba a cenar junto con Julio Cortázar” (1986. 34)-, así como a una estética del *des* cuyo ejemplo más acabado es su libro póstumo, *Deshoras*, publicado en 1982 -sólo cuatro años antes que el de Avilés. Los 61 textos de *Cuentos y descuentos* parecen presentarse, en relación con *62/Modelo para armar*, como una suerte de modelo

desarmado de elaboración del libro de relatos, de forma tal que deconstrucción de la novela tradicional en esta última obra es lógicamente continuada por el desmantelaje del libro de relatos breves (que no hiperbreves). En términos de teoría del relato puede considerarse, pues, que el término o la práctica del *descuento* es un intento consciente de focalizar en el ámbito de microcuento la teoría de la Anti-Story*.

En una segunda acepción puede hablarse de *descuento* a propósito de la construcción de un relato en particular por medio de una secuencia formal de cuenta atrás. Este recurso se distingue del Palíndromo* en que el uso de la cuenta atrás como recurso formal no está necesariamente relacionado con una reversión del orden cronológico natural de los acontecimientos, a diferencia de lo que sucede con las formas derivadas o *impuras* de esa constricción*. El ejemplo más claro es la “not-so-short story” de John Barth “Countdown: *Once Upon a Time*”, que se propone como último texto a la vez que *secuencia de descuento* de su segundo libro de relatos, *On With the Story*. Barth (cuyo conocimiento del español, atestiguado en ese mismo texto, es más que suficiente como para conocer la traducción del título) organiza la narración por medio de una cuenta atrás de doce números –que en dos casos se acelera, reduciendo el relato a ocho secciones-, representando así la secuencia de doce relatos que conforma el libro. La situación central del relato, el *pillow talk* de una pareja de edad avanzada, da pie a una meditación metanarrativa en que el tema de la cercanía de la muerte (desarrollado en la sección 11, o sea la segunda del texto, por medio de la historia de un pintor enfermo de cáncer) es atenuado por una serie de recuerdos de la vida del autor que, reescritos después de varios de sus libros, son proyectados por la teoría de los mundos posibles. La frase final de la cuenta atrás (en la sección 1, *Ceck-out*) proyecta esta historia en una mención del segundo volumen de las *Cosmicómicas** de Calvino, *T con Zero*, aludiendo así a una relación *descontada* del universo como la que puede consignarse en tales ficciones.

Una tercera acepción del término viene a designar la construcción de todo un conjunto de relatos por medio de una serie que se propone como cuenta atrás o deshechura formal. Es el caso del segundo volumen de Hipólito Navarro, *Los tigres albinos. Un libro menguante*, que se organiza, de acuerdo con la lógica de confrontación relato/microrrelato antes apuntada, como una serie en que textos de extensión intermedia como “Jamón en escabeche” van dando paso, de manera pautada, a una segunda sección formada por cuentos hiperbreves como la sátira de “El dinosaurio” de Monterroso. La secuencia de descuento se formula así, en la línea de la teoría de las formas hiperbreves, como la representación irónica de una secuencia histórica en que el microrrelato se plantea como el resumen último, cuando no la destrucción última, del archivo de los cuentos y novelas previamente escritos.

DESENCUENTRO. Fredric Jameson señala como uno de los rasgos principales de la sensibilidad posmoderna la tendencia a confrontar personas o entidades que, presentadas en principio como contemporáneas, se revelan por contraste como pertenecientes a épocas históricas y sensibilidades dispares. Este rasgo de la época tiene su expresión en un tipo de relato, que suele ser cómico y que confronta esos dos mundos dispares, bien sea en esa forma más *pura* que Jameson señala (los contemporáneos que no lo son en el fondo), bien en una forma complementaria, en que dos personajes que no vivieron en el mismo momento histórico coinciden en el relato. Es una de las modalidades en que más claramente se expresa el discurso posmoderno sobre la Historia como material ficcional y objeto de revisitación, cuyo género mayor, respecto al cual el Desencuentro suele presentarse como derivación, es el volumen de *Vidas Imaginarias**.

La escritura posmoderna ofrece muy frecuentes ejemplos de esta escena, en la que cabe ver un desmantelamiento de la noción realista de *situación* por vía del absurdo que participa de la estética del Acontecimiento*. En la novela es de destacar el *encuentro loco* de Napoleón y Goethe que retrata Milan Kundera en *La inmortalidad*; en teatro, Goethe es a su vez confrontado con Hölderlin en la pieza dramática de Peter Weiss *Hölderlin*; en cómic, la historieta de Max “El encuentro de Walt Disney y H.P. Lovecraft” es expresiva del cruce entre estética pop e imaginario gótico* que está en el origen del concepto de *pulp* tal como es reapropiado en nuestra época. Un desencuentro verídico que acaso marque un momento de ruptura en la época vanguardista es el que protagonizan Witold Gombrowicz y Jorge Luis Borges en la casa de este último, en el barrio bonaerense de Maipú. Gombrowicz se refiere a él en *Transatlántico* (1991: 96-99) y sólo de manera lateral en *Peregrinaciones argentinas* (1987: 110-111); Enrique Vila-Matas le dedica el artículo especulativo “¿Pero qué diablos pasó en la famosa cena?”, donde, partiendo del testimonio de Bioy Casares, ensaya una aproximación al problema del desencuentro entre maestros literarios como malentendido que implica a dos nociones distintas de *literatura menor*. Varios relatos de Borges pueden ser leídos, en una vertiente más psicológica, como el desencuentro de un personaje consigo mismo, de forma tal que la epifanía* saca a la luz su identidad (“El inmortal”), su alteridad (“El Sur”) o la figura bíblica que el personaje inconscientemente ha estado representando (“El Evangelio según Marcos”).

La formulación más básica del tema del desencuentro es la presentación de la situación cómica en abstracto, sin resonancias históricas ni culturales particulares. El ejemplo más claro de esta visión es el que presenta Robert Coover en su plaquette* *In Bed One Night & Other Brief Encounters*. Coover parte de una idea cara a su obra, esto es, la reformulación de referentes pop amables y nada sexualizados -en una crítica a la concepción no bajtiniana de la cultura popular-, como es el caso de la comedia de Noel Conway *Brief Encounter*. Esta idea general -que no da lugar a una parodia concreta de la obra- se relaciona con la metáfora de la narración breve como *flirt* -por oposición a la novela considerada como gran amor- para ofrecer un conjunto de nueve textos que -excepción hecha del último, “Beginnings” (Ver Traza*)- resultan más informalistas y más cercanos a los *Textes pour rien* beckettianos que el resto de la obra de Coover. El tema del desencuentro adquiere resonancias metafísicas en el Microrrelato* “An encounter”, que relata el vagabundeo de un personaje anónimo a lo largo de un hotel: “I’m having an encounter with sameness, he told himself”, o “I’m having an encounter with the structure of emptiness” (1983: 31); también el texto inicial, “Debris”, relata un encuentro con la Nada al borde del mar, semejante a “La falaise” de Beckett. Algo más cercanos a la comedia tradicional son “In Bed One Night”, que describe una cama cuyo contenido se asimila al del mundo entero, y el *diálogo de besugos* metafísico “Getting to Wichita”. El estilo general del libro, carente de puntuación, versificado y abundante en recursos que pertenecen al ámbito de la Residua*, sugiere a su vez un reencuentro, desde los años ochenta (1983), con una concepción rupturista algo más tradicional. El tema del desencuentro lo retomará Coover en forma de Cortometraje* en su *western* “Milford Junction, 1935. A Brief Encounter”.

Más frecuente que la propuesta de Coover es la reformulación de la escena cómica como modalidad de reescritura de la Historia y especulación literaria sobre acontecimientos verídicos, probables, o plausibles en su improbabilidad. El relato de T. Coraghessan Boyle “Ike and Nina”, sobre la historia de amor entre Dwight D. Eisenhower y Nina Khrushcheva que representaría el *corazón caliente* en el centro mismo de la Guerra Fría, es ilustrativo de las constantes del *desencuentro histórico*. En primer lugar, un relato falso desde el punto de vista histórico pero plausible a la luz de

acontecimientos posteriores, y que se justifica por medio de una *captatio benevolentia* que puede considerarse el presupuesto central de esta forma:

But before you turn a deaf ear, let me remind you how unthinkable it once seemed to credit reports of Errol Flynn's flirtation with Nazis and homosexuals, FDR's thirty-year obsession with Lucy Mercer, or Ted Kennedy's over-mastering desire for an ingenuous campaign worker eleven years his junior (1985: 31).

Esta idea de la Historia como *práctica impensable* da lugar a la voluntad de articular una narrativa que dé fe de un momento fundacional, un “instant [that] was to reverberate in history” (1985: 38), poniéndolo en boca de un *testimonio* cuya mera presencia problematiza la credibilidad del narrador. En este contexto se desarrolla una concepción del relato como un conjunto de tensiones y movimientos de comedia de situación (las estrategias para los encuentros secretos de la pareja en medio de una Cumbre, la imposibilidad de comprensión entre ellos) en que se juega el abismo entre la identidad y la alteridad.

El autor que ha trabajado con mayor ahínco la vertiente histórica del desencuentro es Guy Davenport, quien en casi todos sus libros incluye situaciones documentadas y convertidas en ficcionales por medio del *assamblage* de fuentes diversas en *Imaginative Structure**: “The Richard Nixon Freischütz Rag” (Nixon y Mao), “Au Tombeau de Charles Fourier” (Gertrude Stein y Picasso), “The Aeroplanes at Brescia” (Franz Kafka y Gabrielle D’Annunzio). En una línea que mantiene la fidelidad al referente histórico, Eduardo Galeano trata de imaginar la reunión diplomática entre Simón Bolívar y José de San Martín en su narración histórica “Guayaquil”, en que el desentendimiento entre ambos estadistas se representa por medio de la caracterización psicológica de ambos. Más allá de este tipo de *especulaciones razonables* cabe situar los desencuentros históricos que exploran las posibilidades del *what if...?*, partiendo de una situación inventada que se convierte en razonable a la luz de las impensables formas que cobra la historia posmoderna. Son frecuentes los casos en que el encuentro es tan imposible históricamente como intelectualmente plausible por la afinidad de los personajes entre sí, lo que incide en la idea de la Historia como creación ficcional. Es el caso de la *conjetura* de Luis Goytisolo “El encuentro Marx-Lenin”.

Una vertiente menos concurrida que la anterior es la que propone una relación impensada entre personajes ficcionales preexistentes por medio de la técnica del *crossover*. El tratamiento más sistemático de este tema lo ofrece Luigi Malerba en los cinco relatos que conforman su breve volumen *Avventure*. Malerba presenta su obra como un tratado portátil sobre la infelicidad, en que las *grandes pasiones* de los respectivos personajes son atenuadas por medio del efecto satírico del contraste –una declaración que sitúa el libro en la estética de la Levedad* y el escepticismo respecto de los *grandes discursos* del sentimiento. De ahí que la obra pueda ser leída, en términos de Lyotard, como una serie de *aventuras de la diferencia* entre los tiempos y sensibilidades de diversas épocas. El *crossover* puede adoptar la forma de una *toma de descarte* del texto literario preexistente, como en “Sancio Panza e Anna Karenina”, donde la intrusión del escudero que corre en auxilio de una mujer en peligro es el acto que desencadena el suicidio de la misma. La técnica del Contrapunto* se pone así al servicio de una crítica cruzada de la noción de virtud de los respectivos personajes: Frankenstein aparece como un pobre diablo necesitado de afecto en contraste con la cobardía de Don Abbondio, mientras que en “L’Innominato e L’Uomo Invisibile” la fricción entre las dos figuras del no-ser da lugar a un plan para dominar el mundo –en una muy certera parodia del

pensamiento de la conspiración a la vez que relato de fantasmas* renovado. Este contraste anacrónico entre retóricas dispares tiene su ápice en “Bertoldo e Turandot”, donde el aura del enigma trascendental es desmontada por la lógica elemental y a su vez enigmática del hombre de pueblo (Ver Doble*).

Una última modalidad es la que pone en juego, de forma verosímil o no, el uso del registro autobiográfico, cuya presencia incide en esa *problematización del testimonio* que es propia de la forma. Este recurso es especialmente importante en los relatos que dramatizan el encuentro de un escritor, que habla en primera persona, con otro con el que mantiene una relación de alteridad. Vila-Matas refiere así su encuentro con Marguerite Duras en “Yo tenía un enemigo”. El caso opuesto al encuentro con el maestro es la visión de una figura que es absolutamente otra a la literatura del narrador, como muestra Màrius Serra en “Inspiració”, el encuentro con Barbara Cartland. Esta problematización de la secuencia tradicional de maestros y alumnos tiene una imagen privilegiada en la imagen de Rodrigo Fresán atropellando por Accidente* a Jorge Luis Borges en una esquina de Buenos Aires, imagen que recorre buena parte de los textos de *Historia argentina*.

La presentación de los personajes por medio de un contraste de mundos debe consignarse también en varios relatos de tema amoroso; las narraciones sobre *flirts* veraniegos que constituyen los primeros casos de estética Camp* aplicada al relato son casi siempre desencuentros.

Ejemplos (antologías): *Granta* nº 75: *Brief Encounters*.

Ejemplos (relatos): Juan José Arreola, “El encuentro” (el encuentro amoroso en abstracto); Ray Bradbury, “Night Encounter” (el terrícola y el marciano); Curtis White, “Claude” (Claude Debussy y Eric Satie); Rodrigo Fresán, “Música para destruir mundos” (J. Robert Oppenheimer y Glenn Gould). Alejandro Rossi se refiere en su artículo “Ante el público” a la redacción de un texto de juventud, inédito y extraviado, que daba cuenta de “el encuentro imprevisto entre Robespierre y Magallanes” (1997: 200).

DIÁLOGO. La forma del diálogo corresponde a los textos reproducidos sin acotaciones entre los interlocutores, ámbito en que se dan distintas variantes de reformulación del material narrativo. El recurso al Cambio de Idea* es básico en la formulación del diálogo como forma discursiva proliferante, que tiene un ejemplo señero en la última escena de la obra teatral de Harold Pinter *No Man's Land*, en que un último y azaroso cambio de tema -el tema del invierno- deja a los personajes celebrando para siempre su entrada en un invierno permanente. Esta postulación del horizonte de expectativas de la conversación como horizonte de la narración misma da lugar a un modelo de relato que tiende a borrar la intervención autorial para ofrecer la ilusión de una narrativa regida por una regla interna, misteriosa e imprevisible.

Uno de los autores que más sistemáticamente renueva esta forma es Italo Calvino, cuyos *dialoghi* sirven como un soporte formal par el desarrollo de varios géneros afines. Su relato “Prima che tu dica ‘Pronto’” se centra en describir la condición de posibilidad del diálogo mismo: el monólogo interior de un personaje que trata de entablar una conversación telefónica, en el momento previo a la *toma de contacto*, deriva entre la celebración whitmaniana de un “pianeta telefonico” (1993: 233) articulado sobre el goce de la comunicación y la conciencia deconstructivista del canal de la comunicación como límite en que “il rapporto che ho con te attraverso il telefono, anzi il rapporto che ho col telefono col pretesto di te” (1993: 235), decantándose en última instancia por una

celebración cosmicómica* del acto de llamar como repetición *ad infinitum* de un impulso original de contacto, perfecta ilustración de lo que Derrida denomina “la llamada telefónica primaria”:

Ci telefoniamo perché solo nel chiamarci a lunga distanza (...) si perpetua il primo richiamo della lontananza, il grido di quando la prima grande crepa della deriva dei continenti s'è aperta sotto i piedi d'una coppia d'esseri umani e gli abissi dell'oceano si sono spalancati a separarli mente l'uno su una riva e l'altra sull'altra trascinati precipitosamente lontano cercavano col loro grido di tendere un ponte sonoro che ancora li tenesse insieme e che si faceva sempre più febrile finché il romo delle onde non lo travolgeva senza speranza (1996: 185).

En versiones más perversas la llamada telefónica se convierte en terminal o sustitución de la política de la presencia por la de la ausencia, como en el relato de Fogwill “Llamándonos”, en que una conversación telefónica pornográfica* hace descubrir a una pareja las virtudes insuperables del no verse más.

En la obra de Donald Barthelme el interés por el Cuestionario* y sus formas derivadas adquiere su modalidad más sofisticada en *Great Days*, libro dedicado en su mayor parte a la experimentación con *dialogue stories* (Stengel) sin acotación autorial. Barthelme organiza la conversación a partir de dos voces, cuyas identidades se van aclarando, aunque nunca acotando, a lo largo del texto, y que abordan un *tema general* (el miedo en “Morning”, la voluntad de entrar en una academia en “On the Steps of the Conservatory”) que se desarrolla no ya con intercambios esticomíticos de intervenciones, sino con un criterio musical, que quiere parecerse a “a disco version of *Un Coup de Dés*” (1979: 33), y que deja de lado el desarrollo lógico para centrarse en las asociaciones rítmicas y sonoras entre las palabras de los personajes –con frecuencia intercambiables. La naturaleza musical de este intercambio blando* de oraciones se comprueba en un relato dialogado sólo a medias, “The King of Jazz”, en que la competición por el título de mejor jazzman de la ciudad cobra la forma de una *jam session* –un conversación, improvisatoria y en alternancia, de frases musicales. El uso de fragmentos versificados y de reiteraciones sonoras aparta definitivamente esta concepción del diálogo de la lógica discursiva, y la convierte en una forma derivada del monólogo.

Si el diálogo es la metáfora de un movimiento orientado hacia un cierto fin, su complicación sirve como representación de un movimiento imposible o autorreferencial. Tal sucede en “El guardagujas” de Juan José Arreola, donde la consulta de un viajero sobre el *próximo tren* da lugar a un diálogo cuya forma es la de la indefinida postergación burocrática del viaje. Esta misma situación es formulada con un modelo de conversación bastante más realista “El viaje” de Julio Cortázar, donde la conversación a tres voces en una estación de tren, en forma de muy calculado diálogo de besugos, se presenta como una representación del imposible viaje subsiguiente. Esta idea la prolonga Quim Monzó en “Ferrocarril”, que podría leerse como continuación de “El viaje”, puesto que parte de la situación narrativa siguiente, pasando a representar la desorientación del periplo por medio de un pastiche de diálogo de frases hechas en italiano. Monzó emplea con frecuencia un recurso de la *mise en abime* del diálogo entre dos en que se revela bien un error en la secuencia dialógica o bien una revelación inesperada acerca de la identidad de uno de los interlocutores.

El rechazo del diálogo realista puede consignarse también en la recuperación de formas alegóricas, en las que el diálogo es el vehículo para una discusión filosófica. Julián Ríos organiza su libro *La vida sexual de las palabras* a partir de la imbricación de

tres personajes alegóricos (Herr Narrator, “crítico viejo”; Milalias, el “lector maduro”; y Babelle, “lectora joven”) cuya conversación da lugar a doce criticaciones* sobre arte y literatura. Ríos reinventa aquí el modelo del diálogo renacentista para ofrecer una serie de exégesis a tres voces de diversas obras de arte, de tal manera que el uso de una lengua babélica, hecha de juegos de palabras, logra el efecto de un significado que surge de las tripas mismas del lenguaje y se conforma con él. En una vertiente más fiel a la tradición del diálogo como tal, la serie de Giorgio Manganelli *A e B* puede leerse como una relectura en clave sofista de los diálogos platónicos que suele poner en juego una estrategia de convicción del discípulo.

En la reformulación del diálogo en obras que participan a la vez de rasgos realistas y experimentales cobra singular relevancia la revisión de la figura del autor como organizador de las conversaciones. Klinkowitz ha dado gran importancia al relato de Stephen Dixon “Said”, donde la interpolación, en una secuencia de conversaciones, de las anotaciones “He said, she said” o “She said, he said, she said” es entendida como una sustracción momentánea del sustrato realista –como una relativización total del suceso a una cuestión de puntos de vista masculino/femenino- en la estrategia que va bajo el nombre de Realismo Experimental* (1984: 122-125). Sukenick hace una consideración similar en los relatos que se presentan como transcripción de una narración grabada en una cinta, especialmente “Duck Tape”: “Just add ‘he said, she said’ to everything we say. Then we become characters who are being narrated” (1985a: 81). Ambos casos ilustran la vinculación entre hiperrealismo y tendencia experimental. En su idea del diálogo Sukenick propone una superación de la escritura en favor de una oralidad considerada como *medio total*, idea que acaba de encontrar su expresión en la forma del Narratologue*.

César Aira lleva algo más lejos esta idea del diálogo, entendido como “método no libresco” y “operación de índole musical”. Para Aira el diálogo es la modalidad que captura en mayor medida las posibilidades de la improvisación, en la medida en que “Se escucha en profundidad al interlocutor: sus preguntas y respuestas, sus balbuceos y vacilaciones, el timbre de la voz, la resonancia durante las pausas. Ahí echa sus raíces el saber de la vida” (1998b: 129). Esta reflexión recorre su relato-poética “La trompeta de mimbre”, extendiéndose a varios textos incluidos en el volumen del mismo nombre: “Un Episodio del Contestador Automático” adopta la forma de la Entrevista* (de la narradora con una amiga muerta) para ofrecer una idea de la conversación como suceso puro que trasciende el tiempo y el espacio.

De la adaptación a esta forma de la noción bajtiniana de *dialogía* o combinación de las más diversas voces en una modalidad no organizada da fe el texto de Robert Coover “Party Talk: An Unheard Conversation at *Gerald’s Party*“, cuya organización a partir de material Residual* de una novela (*Gerald’s Party*) expresa una concepción del relato como voz disonante y súbita respecto a la articulación elocuente de lo novelístico.

Ejemplos: Borges, “Diálogo sobre un diálogo”; Juan Rodolfo Wilcock, “Diálogos con el portero”; Raymond Queneau, “Conversations dans le département de la Seine”, “Façons de parler”; Ronald Sukenick, “Roast Beef: A Slice of Life”; Enric Casassas Figueras, “La Belleza. Diàleg”; Don Webb, “Late Night at Webster’s”. Ver Voz*, Relato Radiofónico*.

DISEMINACIÓN. El término propuesto por Derrida en su libro homónimo, que preside la fase más radical del pensamiento deconstructivista, implica uno de los más decididos ataques a la concepción de la escritura en términos de cohesión y unidad narrativas. La diseminación es, en resumidas cuentas, tanto una condición del texto mismo -su tendencia a deshacerse, a llamar la atención sobre sus espacios vacíos y

lugares de indeterminación- como el resultado de una estrategia de lectura que dé la espalda a la presunción de significado coherente. “La diseminación, al contrario, para producir un número no-finito de efectos semánticos, no de deja llevar ni a un presente de origen simple [...] ni a una presencia escatológica. La diseminación marca una multiplicidad irreductible y *generativa*” (Derrida 1977: 60). Trías propone un término similar -la *dispersión*- para definir no tanto una condición del texto como un desfondamiento o gozosa pérdida de fundamento de la autoridad que lo crea (1971).

El término de Derrida ha mostrado en muy diversas ocasiones su utilidad para definir las operaciones sobre el espacio tipográfico que caracterizan la poesía y la narrativa de vanguardia. En primera instancia, la organización diseminal del relato a partir de párrafos que no se atienen a un orden simétrico (contrapunto*) sino que proliferan más allá de todo principio de unidad temática o contención formal no implica un diálogo consistente con las artes plásticas, sino que se encuadra en una vertiente destructiva del proyecto posmoderno: el ataque a la noción de unidad narrativa. Las estrategias de diseminación están así vinculadas a la Puesta en Página* del relato, abarcando desde el uso del párrafo como unidad narrativa hasta la dispersión tipográfica del final del relato en un magma gráfico que ocupa la Interzona* entre textos en el libro. Este uso diseminal del párrafo es distinto al que se da en textos de tendencia realista en los que la división temporal del relato en secciones obedece a una voluntad de articulación narrativa (por ejemplo, John Updike). En el caso que nos ocupa hay que hablar más bien de una disposición flotante del párrafo en que el paso de una sección a otra puede implicar el salto a una variación formal, a un momento temporal imprevisto, a un mundo distinto.

Los casos de uso *arquitectónico* de los párrafos suelen considerarse como un ejemplo de organización *high modernist* del relato. Alexander Kluge propone en su ciclo de Relatos Clínicos* *Lebensläufe* un uso de la Diseminación textual que se distingue tanto de la noción derridiana como de las aplicaciones más frecuentes de este recurso en narrativa norteamericana. Su uso del fragmento incide en una descripción distorsionada pero asumible, en que la disparidad de criterios descriptivos se presenta como la única forma de dar cuenta de la situación política y sus connotaciones; Moeller la relaciona con un principio de distancia narrativa que tiene su teoría en la noción brechtiana del montaje y su antecedente inmediato en la narrativa breve de Arno Schmidt (Kluge 1991: xiii). En este sentido, su texto tiende más al mosaico que a la dispersión -lo que le hace cobrar renovada actualidad en relación con la idea de Sukenick (1999) de recuperar el mosaico como forma de organización textual que supere el fragmentarismo posmoderno. En la misma línea de organización estructural del mosaico se encuentran los relatos y novellas* de Guy Davenport -Ver Imaginative Structure*. Derek Pell ofrece un caso literal de diseminación en su relato de una página “The Comma Sutra of Vatsayana”, en que las comas repartidas a lo largo del folio quieren imitar una emisión seminal.

El ejemplo de más relevancia histórica puede encontrarse en el relato de Robert Coover “The Babysitter”, cuya disposición prelude la diseminación en el *espacio virtual* del hipertexto*. Si “The Babysitter” es el caso más conocido e influyente, en cambio es en la Play Story* cooveriana “The Hat Act” donde mejor puede visualizarse la diseminación a partir de una metáfora del acto creativo: un ilusionista que en la puesta en escena de su número rebasa las limitaciones de lo verosímil para producir una proliferación de trucos (conejos sacados de la chistera que a su vez sacan a otros conejos, que a su vez, etc.) que superan toda noción de origen creativo (los conejos que se rebelan contra su “creador”), en un proceso en que la técnica artística tiende a convertirse en pura gestualidad no referencial (en los errores del mago), desbordando el programa creativo (la muerte de la ayudante del ilusionista) en un proceso en que el virtuosismo dramático

deviene patetismo cómico (o, como diría Kenner, el acróbata se convierte en payaso). La organización interna de los relatos que conforman el primer libro de Coover, *Pricksongs & Descants*, ha sido descrita en alguna ocasión (Gass 1988) como un juego de cartas. Este principio formal de organización del libro está asimismo presente en la obra de Italo Calvino *Il castello dei destini incrociati*, donde el recuento sucesivo de una serie de historias es presentado físicamente por medio del dibujo de cartas de una baraja clásica dispuestas en los márgenes de la narración (Puesta en Página*), de forma tal que en el relato “Tutte le altre storie” las narraciones se recombinan y se recuentan en mezcolanza, como muestra de un narrador total que *rompe la baraja* de las historias separadas.

En el uso de la diseminación en párrafos -que implica, como Derrida mismo ha realizado, *domar* o poner límites a la estrategia diseminativa- puede distinguirse entre una vertiente *moderada*, en que la pérdida de unidad narrativa se va realizando sin efecto de dispersión, y otra *radical*, vinculada a las formas más experimentales. Harold Jaffe ofrece en su libro *Madonna and Other Spectacles* dos ejemplos que permiten explicar la diferencia entre ambas. El relato “Illegal Aliens” describe la caza y pérdida de una especie de reptiles gigantescos como metáfora de lo monstruoso irreductible en la sociedad de consumo, usando tres series de párrafos en alternancia que permiten seguir la narración sin que ésta se *desenrosque* del todo. En cambio, en “The Marx Brother” el uso de once series de párrafos titulados, algunos de ellos recurrentes, apunta a un efecto mayor de dispersión narrativa. La metáfora del *gila monster* -una serpiente gigantesca- que Jaffe emplea es ilustrativa de cómo esta estrategia llama la atención sobre el carácter anamórfico o monstruoso* del texto. Aplicado a un relato, aun de tendencia experimental, el anamorfismo textual proyecta sobre el texto el fantasma de la prolongación indefinida, que algunos autores intentan convocar en la forma del Relato Infinito*.

La diseminación como estrategia textual puede considerarse como la forma contemporánea del fragmento. En este sentido puede comprobarse como las reescrituras de la tradición romántica presentan un uso particular del fragmento que tiende al colapso tradicional. Así Thomas Bernhard somete la narración de viajes de raíz romántica a un largo proceso de degeneración en su relato largo *Amras*, en que un sólido efecto de unidad inicial va dando lugar a una proliferación de notas, fragmentos y Microrrelatos* interpolados. En los relatos largos de la primera época de Peter Handke la diseminación aparece con frecuencia como un momento de ruptura de la línea narrativa al final del texto, como muestra el caso de *Wunschloses Unglück*, donde la meditación sobre la muerte de la madre termina en una disolución del texto en aforismos y párrafos entrecortados.

Si la diseminación es una parte potencial de cualquier forma narrativa abierta a su propio cuestionamiento interno, el modelo formal que más decididamente la adopta como elemento constitutivo es el relato Epistolar*. El juego de los envíos y las remisiones en la relación por carta muestra las dos vertientes extremas de la escritura diseminada. Por una parte, en relatos de tema psicológico puede observarse con frecuencia la formulación de una estilística del silencio (Guillén) donde el vacío intersticial* entre las cartas se relaciona con las estrategias de elusión para formular un espacio del *no decir* donde la intimidad de la relación se omite y se pierde. Es el recurso central para representar el rápido curso hasta el fin de una larguísima amistad masculina (Julio Cortázar, “Sobremesa”) o la paulatina conversión de la mejor amiga en una mera conocida (Rodrigo Rey Rosa, “Hasta cierto punto”), así como el intento fallido de reformular una antigua relación de pareja en una relación de *pen pals* (Clarence Major, “Letters”). En el otro extremo, la agregación de partes no articuladas en un discurso a varias voces ofrece la idea de una escritura en diferencia, cuyo sentido no es implosivo

sino que surge por interrelación de las partes. Un caso muy relevante, relacionado con la criticción*, es el prólogo en forma de mensaje electrónico a la antología *Degenerative Prose*, en que Mark Amerika y Ronald Sukenick proponen una caracterización a dos voces de un antimodelo de prosa caracterizado por la elusión de principios genéricos (ver Fricciones*).

El uso de estrategias de diseminación cobra particular relevancia en los relatos centrados en el tema de la transformación o metamorfosis. Jonathan Baumbach reproduce en “The Curse” la transformación de un hombre en lobo por medio de una serie de párrafos sin titular; un giro sutil en uno de ellos indica el cambio. Algo similar hace Vicenç Pagès Jordà en su descripción de un maestro que se convierte en su alumno en “El captiu”, usando párrafos breves separados por ribetes. Walter Abish usa en la mayor parte de los relatos de *Minds Meet* un sistema de párrafos titulados o numerados en que el efecto de diseminación es moderado por la concepción del relato como deriva ensayística, idea que se hace explícita muy desde el principio.

Si la presentación arquitectónica de los párrafos es propia de un tipo de relato paralelo al posmoderno, en el momento final de este período de vuelven especialmente representativas las formas de diseminación blanda o moderada. Un ejemplo muy claro de esta vertiente es el díptico de Màrius Serra formado por “Cartes a l'Avui” y “Més cartes a l'Avui”, que basa su efecto cómico en la disipación del tema central a lo largo de una polémica Epistolar*. Como ejemplo del cambio final del posmodernismo cabe mencionar algunos relatos en que las técnicas de diseminación quedan subsumidas en un referente filosófico que es el opuesto al que configura este término: Ludwig Wittgenstein. En la Fricción* de Lance Olsen “Egyptian Hyperspace, Although” la voluntad de encontrar una salida al paradigma contemporáneo tiene una representación en el cuarto de los trece párrafos diseminados, “Buttons”, que refiere la muerte del autor del *Tractatus* por medio de una descripción detallada que trata de imitar el razomamiento por medio de proposiciones. El efecto paródico de la escena es, en este contexto, menos relevante que la inserción del filósofo analítico en un marco teórico y literario dominado por la lógica de la diferencia –en un texto posterior Olsen lamentará que “Derrida, the leader in abolishing the cult of personality, is also a leader of a cult of personality” (1994: 76). De manera análoga, Óscar de la Borbolla sustituye el uso de recursos experimentales propio de sus primeros relatos por el uso irónico de siete proposiciones lógicas numeradas en “El paraguas de Wittgenstein”, donde el furor variatorio que caracteriza los principios de la época se ha sustituido por una forma ordenada y formalista de organizar las disyunciones y variantes de un relato de amor. Que este modelo referencial es un síntoma del final de la época y el agotamiento de una serie de recursos lo prueba asimismo la parodia de Òscar Pàmies “Tractatus logico-philosophicus”, que cierra su volumen de Novelínfimas* y Miscelánea* 72 illes.

DISTRACCIÓN. La vía abierta por Borges en el antigénero de los libros de Miscelánea* o *silva de varia lección* tiene uno de sus más claros exponentes en el *Manual del distraído* de Alejandro Rossi. Los 34 textos de la obra se sitúan en ese espacio fronterizo caracterizado como *ensayo-cuento* (Anderson Imbert) o *critificción** (Federman), con más tendencia a la digresión filosófica que a lo narrativo. Participan de una teoría de la brevedad que Rossi expone en el “Epílogo” a su antología *Diario de guerra*, y cuyos rasgos principales son: el rechazo de la obra mayor o canónica -que Rossi parodia en la figura de un escritor solemne que se llena la boca hablando de su “Ooobra”- en favor de una idea transversal de lo menor; la renuncia al patetismo en favor de una cierta levedad* narrativa; el uso de “la prosa seca y el humor extravagante”

como antídoto contra la grandilocuencia narrativa (Zavala 1996: 385-388). En este contexto el recurso a la *distracción* como método de escritura es caracterizado por Monsiviáis como ruptura con una cierta solemnidad característica de la literatura latinoamericana tal como ésta es propuesta desde los púlpitos y enseñada en las escuelas: “Si la 'distracción' de su manual es el seguimiento voluntarioso de los temas que no se toman en cuenta, la 'distracción' también expresa el humanismo de quien no se propone rutas fijas y sistemáticas, sólo el riguroso vagabundeo de la inteligencia” (1997: 20).

La idea de una escritura ensayística *distraída* se presenta en Rossi como heredera de la idea del ensayo como divagación sin rumbo que recorre la ensayística europea desde Montaigne y Pascal en adelante. El autor la contrapone al imperativo de precisión de la narrativa policiaca, declarando su escepticismo respecto a la noción de exactitud literaria -como ejemplifica su artículo contra “La página perfecta”- y manifestando su preferencia por los maestros literarios que se expresan en forma de fragmentos, aforismos y obras abiertas -con Juan de Mairena como ejemplo supremo- por oposición a los popes -personificados en la figura del crítico mexicano Gorrondona: buena parte del libro es un ajuste de cuentas con su falso maestrazgo. Un ejemplo destacable es la narración autobiográfica “Relatos”, un considerable catálogo de recursos digresivos que relata un viaje en barco como discurso enigmático y sin rumbo fijo: “El relato, me doy cuenta, se pierde en boberas y en detalles falsamente dramáticos [...] ¿Por qué no se decide a encarar el final de la historia sin caracoleos artísticos? Sé que es una pregunta retórica, sé que no cambiará y por eso asumo la responsabilidad de la conclusión” (1997: 52- 53). Una concepción similar anima el libro de relatos de Rossi *La fábula de las regiones*, que arranca con el asesinato de un político caracterizado como el hombre que supo encontrar *el hilo secreto* que unía el paisaje fantástico de las regiones, quedando el libro subsiguiente como investigación perspectivista y lateral sobre los fragmentos perdidos de esa unidad política e intelectual.

Más allá de su uso en la obra de Rossi, la idea de la distracción tiene importancia como estrategia compositiva basada en la desfocalización narrativa, el cambio de tema no sistemático y la adopción de recursos improvisatorios. También puede designar un tipo de texto post-cortazariano que se define por oposición al Divertimento*. Giorgio Manganelli se refiere a *el tiempo distraído de la fragmentación* como momento óptimo para la construcción del relato en su texto “Lo Spirito della Descrizione”: “lo Spirito è distratto, astratto, disperso” (1996: 112). En términos parecidos se describe César Aira como narrador en *Cómo me hice monja*, donde va pasando, distraídamente y sin comentario, de la identidad masculina a la femenina: “Yo era distraída a un grado difícil de concebir. Era distraída no porque me faltara inteligencia, sino porque no me importaban las cosas. La paradoja aquí era inmensa. Porque a mí todo me importaba, todo me era montañas, ese era mi problema más que ningún otro” (1998b: 46).

El problema estético *del distraerse de o desinteresarse por* está vinculado a la supresión de la jerarquía simbólica entre los elementos del relato. Como expresión de esta voluntad desjerarquizadora cabe entender ciertas declaraciones de relativismo ontológico que menudean a lo largo de los relatos de tendencia experimental, y que con cierta frecuencia funcionan como un leitmotiv que previene al lector de una focalización excesiva en ciertos aspectos del texto: “it’s time to whithdraw and defocus” (Ronald Sukenick, “Bush Fever”); “va pensar que al món no hi ha res que sigui millor que cap altra cosa”; “Tot va bé perquè cadascú és cadascú: hi ha un patró de conducta per cada un de nosaltres: tants caps, tants barrets, tants melics” (Monzó, “Cacofonia”); “No me alarmaba demasiado porque hay gente así, gente, sobre todo mujeres, que no jerarquiza los momentos, y les da a todos la misma importancia trágica” (Aira, *Cómo me hice monja*); “Todo es notable” (Fogwill, “Dos hilitos de sangre”); “*todo* es interesante”

(Fresán, “La formación científica”). En este contexto, la escritura *en distracción* en uno de los recursos que se ponen al servicio de la refutación de la idea moderna de *selección* estricta de los temas y materiales del relato, idea retirada en favor de la de *combinación*. Está vinculada, por ello, a las nociones de Cambio de Idea*, Divertimento* y Variación*.

DIVERTIMIENTO. El término *divertimento* es aplicado desde los años setenta a un conjunto de relatos y, más significativamente, libros de relatos caracterizados por la heterogeneidad y el espíritu lúdico que constituyen la primera definición de la Miscelánea*. Asociado a la parte final de la obra de Julio Cortázar, cuyo libro *La vuelta al día en ochenta mundos* es la forma más conocida e influyente de este tipo de obra, el divertimento se inscribe en la crítica a los proyectos de *Gran Obra* vanguardistas (novela total) y posmodernistas (novela-dinosaurio), a los que opone una estética de la invención súbita o la ocurrencia, configurando una de las formas más claras de la estética de lo menor.

La idea de divertimento está incluida en la noción de lo *lúdico*, derivada del conocido estudio de Johan Huizinga *Homo Ludens*, del que provienen una parte de las consideraciones sobre el juego como vocación previa a la *vocación cultural* y la ficcionalidad del instante del juego. A despecho de la celebridad de este tratado, se ha señalado con frecuencia la necesidad de matizar las visiones de Huizinga y, sobre todo, incluirlas en el marco más amplio de la teoría psicoanalítica (Alazraki 1994: 91-107). En los diversos giros de esta tradición, el juego será, en primera instancia, no lo que se opone lo serio sino lo que se opone a la realidad (Freud); el contenido del juego deberá ser examinado en atención a sus resonancias simbólicas (Klein); habrá que hablar de la relación terapéutica o interpersonal en términos de *zonas de juego* superpuestas (Winnicott). Es Winnicott quien, en su *Playing and Reality*, da el giro propiamente posmoderno a esta temática al eliminar de la definición de juego la oposición entre realidad psíquica interna y realidad exterior (2000: 130), caracterizando el juego como aquello que sucede en una *tercera zona* que a su vez se *ensancha* en la experiencia cultural: no hay un lugar delimitado del juego, de la misma manera que no se designa -no en la obra de Freud- un lugar específico donde tiene lugar la experiencia cultural (Mannoni 1980: 54-60). Este planteamiento inspira formas canónicas del arte posmoderno, tanto en teatro -en la representación de la comunicación como serie de juegos de lenguaje en *Rosencranz and Guildenstern are dead* de Tom Stoppard- como en cine -en la codificación de la experiencia bajo formas alegóricas del juego en *Drowning by Numbers* de Peter Greenaway.

La descripción que Winnicott da de sus terapias con niños muestra a un analista *juguetón* que entra en el juego del niño ha creado, proponiendo nuevos giros y, en cierto modo, nuevas reglas; en esto se diferencia de la terapia-con-ritual de Klein, que tiende a recubrir el juego en sí con un paradigma freudiano y, en definitiva, hace jugar al niño al juego del papá-mamá (Deleuze & Guattari 1995: 49-51). El divertimento, en este sentido, no sería tanto la adaptación de un sistema de juego a la literatura como la puesta en escena de un juego cuyas reglas tienen que cambiar, alterando el horizonte de expectativas de la narración: tal sucede en la descripción del método terapéutico de “los garabatos, el juego sin reglas” (Winnicott 2000: 159) en que paciente y analista van delimitando momento a momento la presentación de elementos simbólicos y sus interpretaciones.

La idea de diversión adquiere un sesgo distinto en el marco de la tratadística situacionista. Guy Debord articula a lo largo de *La société du spectacle* una crítica a la

diversión entendida como forma en que una cierta idea es simplificada y corrompida en el marco de una sociedad de consumo presidida por la producción incesante de Espectáculo*. En su lectura, “la diversión es lo contrario de la cita, de la autoridad teórica siempre falsificada por el solo hecho de haberse convertido en cita”, y que, en su renuncia *espectacular* al significado, acaba constituyéndose como “el lenguaje fluido de la anti-ideología” (1995: 208). En el primer Apéndice de la obra Debord apunta una posibilidad de *salvación* del término al definirlo como “diversión de elementos estéticos prefabricados. Integración de producciones actuales o pasadas de arte en una construcción superior del medio. En este sentido no puede haber pintura o música situacionistas sin un uso situacionista de estos medios” (1995: 168).

En una revisión favorable del término, la segunda definición *esperanzadora* debería complementarse con la concepción avant-pop de la cultura de masas no ya como “sistema” -en el ambiente intelectual en que escribe Debord la primera versión de su obra- sino como conjunto de producciones en que la erudición, la densidad simbólica y la referencialidad son parte fundamental (McCaffery), siendo el sistema de citas de la cultura popular un magma al que ciertamente se puede dar un uso situacionista u *oposicional*. En este sentido, es notorio cómo la concepción general de un libro de relatos como divertimento permite incluir textos no necesariamente vinculados a esta estética, de la misma manera que, en el imaginario avant-pop, el espacio de los *mass media* puede y debe reservar un lugar para formas con “contenido”. Un ejemplo claro puede verse en la antología *divertida* de Donald Barthelme, *The Teachings of Don B.*, donde es posible encontrar, en medio de una serie de relatos ilustrados*, textos más *autoriales* como “Brain Damage” o “They called for more structure...”.

En los ejemplos de Barthelme y Cortázar -los más importantes, si es que este adjetivo es aplicable aquí- lo que permite hablar de *ludismo* no es tanto la disposición jocosa de los textos como la naturaleza dispar de los mismos: la idea de ludismo apuntada en casos de la tradición italiana se traslada así a la composición de un libro entero en que cada relato implica reglas nuevas. En el caso de Cortázar se trata de microrrelatos, artículos especulativos, opiniones, parodias; en el caso de Barthelme, de sátiras, fábulas, parodias y piezas teatrales; en ambos casos las Ilustraciones* juegan un papel relevante. Es representativa de esta segunda concepción del divertimento la obra de Bernadette Mayer, cuya compilación *Proper Name* constituye una notable versión *divertida* de la relación de una escritora postfeminista con la tradición.

Otra revisión de la idea original de divertimento tiene lugar al definir su opuesto, el tedio, como estado de expectación, liberación de inquietudes y ausencia de *aboutness* en que la ausencia de un objeto narrativo preciso invita a una divagación sin centro, habitualmente planteada bajo la “forma” del Efecto de Automatismo*. Jameson resigue en las tradiciones marxista y freudiana una noción común de *aburrimiento* entendido como “a response to the blockage of energies (whether those be grasped in terms of desire or of praxis” (1991: 71-72); esta reacción puede así entenderse como el índice de un cierto *límite* de las expectativas habituales de la contemplación artística, así como un síntoma válido para empezar a definir una idea de lo artísticamente aceptable en un momento cultural determinado. La noción *modernist* de la cultura tiende a aceptar, como Jameson recuerda, un componente de aburrimiento como muestra o externalidad negativa de la Gran Obra -trátese de una novela vanguardista o de un experimento cinematográfico. En el traslado de la narración *aburrida* a un formato menor, abreviado, que implica un cierto cálculo sobre el instante en que el lector empieza a aburrirse, se distingue una técnica propiamente posmodernista de atenuación. Este extremo puede comprobarse en relatos que tematizan en sus títulos, de manera masoquista, el tema del

aburrimiento, empleando como motivo irónico, en el nivel metanarrativo, el tópico *modernist* sobre el lector ideal como lector *resistente*.

Esta temática es uno de los motivos conductores del libro de Hipólito G. Navarro *El aburrimiento, Lester* en que el relato homónimo muestra ese estado de desatención del escritor vinculado con el método creativo del músico de jazz Lester Young:

El aburrimiento.

Ahora, ya sin la posibilidad de la barba, ¿qué hacer? Como en una novela de Monterroso (el de los buenos augurios), coger una silla, cómoda, y sentarse frente a la biblioteca a mirar los libros en los estantes (sin título, no hay que condicionar al espectador), a mirar los libros con sus lomos dorados, unos más altos, otros libros fideos, libros espaguetis (1996: 146).

La “posibilidad de la barba” alude al primer relato, “Sucedáneo: pez volador”, cuyo protagonista se sumerge en la bañera durante años y deja crecer en su cuerpo y en su barba un microcosmos de crustáceos y ostras. El tema de la creación artística como fruto de la *idea loca* del tedio lo remite Navarro a la temática de la relación campo-ciudad, que suele parodiar -“venía huyendo del tedio amarillento de un pueblo perdido entre montañas viejas y gastadas” (1996: 119)-, combinando además, en la presentación de los textos, subtítulos que atraen por la rareza -“Dieciocho cuentos muy pequeños ordenados ipsofáticamente”- con otros que imitan el lenguaje técnico -“Interpretaciones para una historia de la madera”. La dedicatoria del libro a Cortázar -a la que sigue una falsa cita en japonés- da fe de la continuidad entre las dos estéticas aquí presentadas. El narrador como creador aburrido reaparece en varios textos improvisatorios de Mariano Gistaín -*El polvo del siglo*- o Begoña Huertas -“El aburrimiento y las moscas”.

DOBLE(S). La temática psicoanalítica aplicada a la literatura da lugar a una noción que se repite en varias instancias de la cultura posmoderna: la de la experiencia esquizofrénica considerada como visión característica de la época. Esta noción es desarrollada en la serie de Deleuze y Guattari *Capitalisme et Schizophrénie*, en que la idea sufre un giro desde una consideración del esquizofrénico como poseedor de una visión privilegiada y una identidad parcial que se resisten a toda reapropiación controladora (en la primera parte) a una visión más amplia de lo esquizofrénico como condición de la época contemporánea. Esta segunda versión es la que desarrolla Hassan en su célebre exposición de las dicotomías del posmodernismo, en que la esquizofrenia es considerada como la experiencia de percepción posmoderna por oposición a la paranoia moderna entendida como *remisión a los grandes sistemas de pensamiento* (Hassan 1987). Barthes distingue en su teoría de la lectura entre una modalidad paranoica de atención al texto -búsqueda de un significado estable y organizador- y otra caracterizada como esquizofrénica -elevación del detalle al rango de centralidad, pasión por el rasgo marginal, etc. Su propia obra puede verse a la luz de esta paridad, como un paso desde una primera etapa estructuralista hasta una práctica de la Diseminación* deconstructivista. Su libro de relatos *Incidents* (Ver Acontecimiento*) se presta más claramente a la segunda lectura por su intento de pensar lo absolutamente marginal de la experiencia cotidiana -el esfuerzo de la literatura por representar la inmediatez.

En el marco de las relecturas de la literatura fantástica propuestas desde los años cincuenta el tema del doble adquiere varias versiones relevantes. Es significativo que en la *Antología de la Literatura Fantástica* el tema del doble es excluido de la “Enumeración de argumentos fantásticos” realizada por Bioy Casares en el Prólogo

(1983: 8-12), donde sí aparecen, en cambio, categorías más amplias que podrían abarcarlo, como el término “acciones paralelas que obran por analogía” (1983: 10). En cambio, Bioy Casares se refiere, entre los errores estéticos de la literatura fantástica, a lo que él denomina “el peligro amarillo”, esto es, el cambio de foco desde la descripción de un fenómeno monstruoso individual a una multiplicación indefinida del mismo (el ejército de zombis, por ejemplo). Puede decirse que esta *anamorfosis estética del monstruo*, descrita, desde un punto de vista moderno, por medio de una analogía que revela el temor al Otro cultural, es precisamente el rasgo que presidirá las versiones posmodernas del tema, bajo la forma de la extensión indefinida y proliferante, a la vez que de las analogías sin fin.

Este extremo puede comprobarse en los textos de inspiración autobiográfica de Borges, como el *Poema de los dones*, donde el autor se retrata recorriendo a ciegas la biblioteca de Buenos Aires como unos años antes lo hiciera el director que le precediera en el cargo, Paul Grussac: el doble, pues, de un fantasma*. En la representación del mismo tema que ocupa “El otro” el Borges anciano viene a preguntarle al joven si en su lectura de *El doble* “distinguía bien a los personajes, como en el caso de Joseph Conrad, y si pensaba proseguir el examen de la obra completa” (1996a: 11), a lo que el otro responde con negativas. La estructura narrativa del relato no se detiene en la dicotomía entre el mayor y el más joven, sino que sugiere una proliferación de las identidades del yo en al menos seis figuras -el Borges que escribe, el que relee lo escrito, el yo narrador del relato, el joven que, según se declara al final, sueña a este último, el protagonista del sueño. Bajo esta luz puede leerse la declaración que preside el texto “Borges y yo”, en que la huida borgiana de su *otro* toma la forma de un paso “de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito” (1996b: 70), en la que el juego del infinito* - el juego de *El libro de arena*- consiste en prolongar las *acciones paralelas* hasta la diseminación sin fin de identidades, de la misma manera que la *obra por analogía* no se reduce a dos términos de comparación sino que se prolonga en miríada. En la misma línea, Julio Cortázar, quien también figura en la *Antología*, señalará posteriormente en el texto “Lucas, sus críticas de la realidad” cómo la aparente división en dos de un personaje crea de hecho una prolongación indefinida: “Partiendo de una instantánea relación A=B, o B=A, la fisión de la costra de lo real se da en cadena [...] No estaba mal aquella canción de jazz de los años cuarenta, Doctor Hekyll and Mister Jyde...” (1998b: 81).

En varios relatos más de la época posmoderna puede verificarse el paso de la temática del doble a la de la proliferación. En las fábulas científicas de Primo Levi la temática de la creación de clones y sus implicaciones morales son afrontadas de una manera singularmente optimista. La máquina copiadora de objetos, imaginada en “L’ordine a buon mercato” y empleada para realizar dobles humanos, “Non imita, non simula: ma riproduce il modello, lo ricrea identico, per così dire, dal nulla...” (1996: 57). Esta desconcertante idea de la *autenticidad recreable* se aplica al relato subsiguiente, “Alcune applicazioni del Mimete”, donde el mismo protagonista decide extender su familia* por medios artificiales. Aunque los dos relatos no llegan a representar narrativamente la proliferación, esta es sugerida por los motivos argumentales: la intercambiabilidad entre el original y la copia, la mención de una distinción (proliferante) entre la *copia auténtica* del pasaporte y la *copia falsa* realizada por el Mimete y el final del segundo relato, en que los dos miembros de la pareja protagonista se desdoblan en otros dos. Si Borges se burlaba ya del trasfondo psicológico del doble al poner en boca de su *yo joven* un elogio de Dostoievski y su comprensión de “los misterios del alma eslava”, Levi no sólo da la espalda al problema psicológico del doble sino que corta el nudo gordiano de su problema ontológico mismo: de este proceso resulta una forma

típica de relato Light* cuyo tema eludido es uno de los más simbólicamente cargados de la tradición fantástica. La visión *light* de Levi marca así una inflexión no psicologista en el tema que se sitúa en las antípodas de visiones contemporáneas como la ofrecida por el Nabokov de *Despair* –novela que McHale describe como característica del momento inmediatamente anterior a la conformación del movimiento posmoderno.

En el relato largo de Susan Sontag “Doctor Jekyll” la presencia de las dos identidades no es, como en la obra de Stevenson, alternante, sino simultánea: ambos comparten un mismo espacio físico, conversan y se pelean. “Jekyll is not convinced by Utterson’s allegorical view of their physical disparity” (1991: 190), sino que expresa una idea de relativismo moral en que se crean infinitas instancias intermedias entre el bien y el mal absolutos. Si Sontag usa el formato de relato largo con vistas a exponer en detalle el proceso de la proliferación, Quim Monzó decide concentrar el proceso en tres únicas páginas en “Préssec de poma”, donde la aparición de versiones nuevas de un mismo personaje femenino adquiere una velocidad de dibujos animados en que el rostro de la mujer “quan va arribar la nit, era pertot: o totes les dones duien la seva cara o la seva cara es reproduïa com la de totes les dones, sota una lluna [Ver Cosmicómica*] que, com tot al meu voltant, el fotocopiava infinitament i donava al cel l’aspecte d’una fitxa de computadora” (1999: 111). La desaparición del referente natural que configuraba un *otro* civilizado –el “melocotón de manzana” del título– conduce así a una derivación infinita, una reduplicación de reduplicaciones que es una de las expresiones de la experiencia contemporánea considerada como esquizofrenia –por oposición a la paranoia moderna (Hassan).

Acaso la aportación más sistemática a esta cuestión tiene lugar en el Ciclo* de relatos *En companyia de l’altre*, que Vicenç Pagès firma, por primera vez a lo largo de su obra, como Vicenç Pagès Jordà. Recibida de manera algo equívoca como “un libro sobre el tema del doble”, la obra participa de una perspectiva mucho más extensa en que, como explica el autor, “La consciència de l’altre posa fi a la unitat, a l’ordre, a la coherència. El primer pas és la distorsió; el segon, la bifurcació, el tercer, la fragmentació; el quart, el silenci” (1999: 139). Este proceso es desarrollado a través de un complejo diálogo crítico con la tradición del doble –que se hace explícito en el relato “No estem sols”– en que el valor de la figura del doble es contrastado con el de la Trinidad, ofreciendo varios pasos intermedios de alejamiento de una identidad original que ya sólo es percible como ilusoria, como Traza*. Pagès Jordà aplica este principio a la estructuración cíclica de la obra, en que el valor simbólico del número dos se combina con el del número tres en una disposición estructural en que dos series de seis cuentos son separadas por otra secuencia de doce Microrrelatos*. Queda así, en el mismísimo centro de la obra y como eje de simetría del libro, el espacio en blanco que separa los microrrelatos “El repetidor” y “L’absentista”. Ambos podrían ser anotados partiendo en dos la frase final de “El inmortal” de Borges: “en breve seré Nadie, como Ulises” (“El absentista”); “en breve seré todos: estaré muerto” (“El repetidor”) (Borges 1984: 27).

La presencia constante de este tema a lo largo de la época tiene su culminación en casos tan manieristas como el gran Desencuentro* de Luigi Malerba “Otello & Othello”, texto conclusivo del volumen titulado *Avventure*. Es significativo que en el discurso de su libro Malerba proponga el tema del doble como conclusión última de las *aventuras de la diferencia* (histórica, estética, de carácter) que articula la narración: todas las diferencias, aunque aparentemente articuladas sobre una paridad, no son al fin sino una diferencia del sujeto consigo mismo que se despliega en lectura esquizofrénica del yo. Así, tras mostrar varias coincidencias paródicas entre personajes literarios, Malerba propone un poco cordial diálogo* entre el personaje shakespereano y el actor que encarna al desarrollado por Verdi, en una puesta en escena de la ópera, en un proceso en

que la vindicación indignada de la identidad propia -“io sono l’Othello di Shakespeare e il depositario delle parole e dei sentimenti che l’autore mi ha attribuito, mentre voi siete una contraffazione” (1997a: 91)- sólo puede dar paso a una solicitud desesperada de modificación en el otro -la introducción de un cambio en el libreto que dé prioridad total al tema del odio de Yago. Tras esta dilusión de la propia identidad *en el actor de la versión de su sosias*, a “Othello” sólo le queda un último gesto fantasmal, resto de la Historia de sí mismo proyectada en el futuro como doble: el asesinato de una corista que *quiere ser* Desdémona.

Ejemplos: Stanislav Lem, “Viaje Séptimo” en *Diarios de las Estrellas, Vol. I*; Julià Guillamon, “El doble”; Hipólito G. Navarro, “El lector”; Raúl Herrero, “...”. En el marco de la lógica Espectacular* la proliferación del doble se convierte en una forma de la disolución de lo auténtico en las representaciones mediáticas, dando lugar a situaciones como la aparición de un doble del presidente yugoslavo, indistinguible del original (Thomas Bernhard, “Doppelgänger”), el Desencuentro* de los dos dobles de Eva Perón (César Aira, “Las dos muñecas”) o la aparición del *alter ego* maligno de un ídolo televisivo* infantil (Curtis White, “Howdy Doody Is Dead”).

EFEECTO DE AUTOMATISMO. Michel Riffaterre define así el conjunto de distorsiones semánticas, sintácticas y de contenido que otorgan a un texto la textura del automatismo (1983: 221-223). Llama la atención Riffaterre sobre la diferencia entre los textos presentados programáticamente como improvisados -en el marco del dadaísmo, por ejemplo- y los que emplean el aspecto o la textura de lo improvisado como parte de una estrategia de relación con el lector. En este último caso, debe destacarse la importancia de la textura de lo improvisado como parte de la crítica a la concepción moderna del relato como texto cerrado, perfecto en sí mismo, impecable en cuanto a cohesión narrativa.

Una muestra de cómo el efecto de automatismo es aplicado al relato experimental puede encontrarse en el texto de George Chambers “March 11”. Chambers describe autobiográficamente el proceso de redacción de un relato, a lo largo de un día -con notación temporal-, bajo los consejos y admoniciones de su mujer. En la composición del cuento la actualidad de la experiencia del autor se revela fundamental, y el efecto de aquí-y-ahora narrativos -vehiculado en un estilo más o menos realista que contrasta con el uso del monólogo interior en la obra restante de Chambers- es extendido a la descripción de una poética del relato de la que deben ser eliminados los intentos preconcebidos de cohesionar las partes, el discurso moral y la apariencia de cerrazón narrativa -tematizada en la última frase del relato, en que el autor dice haber terminado “More or less” (Chambers 1986: 53). Otros textos de autor, como su monólogo libidinal “Deseo Text”, son expresivos de un proceso que apunta a la conformación de un conglomerado más que a la construcción de un significado estable.

A la noción experimental de *efecto de automatismo*, que es una constante a lo largo de la transvanguardia, hay que añadir la presencia de efectos de automatismo en textos de cariz realista. Es notorio el caso de Stephen Dixon, que con harta frecuencia parte en sus relatos de la posición de un autor que escribe *en directo*. En relatos como “The Gift”, que presenta las múltiples variantes de un enamoramiento neurótico, el uso del efecto de automatismo se combina con el recurso técnico de la Variación* para ofrecer una narración cuyas posibilidades inclusivas tienen el efecto de suceder *aquí y ahora*. De esta manera Dixon logra ofrecer una idea de la metanarración que se distingue de la que caracteriza el primer posmodernismo (el de John Barth, por ejemplo), en la medida en

que sus recursos no se perciben ya tanto como una retórica sino como una generación espontánea. El caso de Dixon saca a la luz otra vertiente más amplia del efecto en cuestión. Si la noción moderna del relato trae implícita una cierta escasez en la producción de *relatos perfectos* -o una cierta postergación protocolaria en la entrega de libros de relatos al editor-, debe considerarse la crítica a esta noción que está implícita en la notoria productividad de Dixon, que ya ha dado lugar a una antología de más de seiscientas páginas -*The Stories of Stephen Dixon*- que apenas recoge la mitad de la producción de un autor aún menor de cincuenta años. Habría que hablar, pues, de un efecto de automatismo extendido, más allá de un cierto relato, al rango de estrategia creativa que preside toda una carrera literaria.

Ejemplos: Ronald Sukenick, “Bush Fever”; David Porush, “Rope Dance”; Mark Leyner, “Gone With The Mind”; Carole Maso, “As we form our first words”; Stephen Dixon, “The Book Review”. Ver Papelón*.

ENTREVISTA. En la era posmoderna la entrevista –“el único género literario que nuestra época ha inventado”, según Monterroso (1992: 121)- suele adoptar la forma de una batería de preguntas dirigidas a un interlocutor ficcional cuya posición histórica, lingüística y ontológica se presenta como problemática. Sus orígenes, y algunas de sus más relevantes versiones, están vinculados a la eclosión del Relato Radiofónico* a principios de los años setenta. Su estructura es similar a la del Cuestionario*, al que añade una creación enigmática de identidad y de *voz autorial* en las respuestas, que suelen implicar a un personaje conocido de los ámbitos de la Historia y/o de la Cultura. De la entrevista como modelo textual el relato así concebido conserva el tono confesional, la organización esticomítica y la cerrazón formal; estos rasgos convierten la forma en una derivación de la Vida Imaginaria* o retrato histórico, que se presentará así como singularmente problemático, pues en la entrevista son motivos centrales el vértigo histórico entre entrevistador y entrevistado, el carácter elusivo del segundo y la radical disparidad de los lenguajes empleados, que contribuyen a convertir la descripción de personaje en un retrato imposible o aproximación a un carácter inefable. La idea posmoderna del presente como resumen totalizador de la Historia, la concepción borgiana del artista como *muerto que dialoga con muertos* y la visión del pasado como material ficcional son algunos de sus principios conformadores. La serie de entrevistas propuesta como totalidad narrativa tiende a aparecer en formas reducidas como la *plaque** (Vonnegut) o la sección de libro en alternancia (Wallace), y es menos habitual su presentación como libro extenso (Manganelli).

Una primera modalidad de esta forma es el retrato o autorretrato de escritor, en que se combinan referencias biográficas, opiniones y polémicas abiertas en que la entrevista aparece como un enfrentamiento del autor con una instancia crítica o criticificcional*, que puede ser él mismo. Así Donald Barthelme incluye en su *City Life* dos autoentrevistas en que, empleando las abreviaturas Q (Question) y A (Answer), combina tonos periodísticos, confesionales, psicoanalíticos y académicos, alternando conversaciones articuladas con baterías de preguntas sin respuesta en estilo interrogativo. El ejemplo más citado es “Kierkegaard Unfair to Schlegel”, donde el autor discute una relación, que a su vez es un diálogo o *entrevista* de tradición literaria, entre el Schlegel de *Lucinde* y la teoría de la ironía de Kierkegaard. En el monólogo más extenso de la entrevista, Barthelme describe la noción kierkegaardiana de ironía en términos de “infinite absolute negativity”; la ironía sería una capacidad de destrucción del fenómeno puro, y cuya capacidad negativa sólo podría ser subsanada al formularse como poesía (1975: 88-89).

Se sugiere a continuación que en su elaboración de la noción de ironía Kierkegaard ha tomado como punto central la novela de Schegel, sobre la que aquél afirma una reserva trascendental: *Lucinde* es gran poesía, pero lo que cabría buscar en la poesía no es una victoria sobre el mundo sino “a reconciliation with the world” (1975: 89). Al afirmar que Kierkegaard es infiel a Schegel el autor vacila en la definición de *infidelidad*: empieza discutiendo la novela para terminar afirmando que su declaración de infidelidad es más bien una forma de “annihilate Kierkegaard” para así superar la desaprobación que él tendría con su propia obra: es Barthelme quien es infiel a Kierkegaard.

De entre los comentarios que ha merecido el relato -el más teórico entre los de su autor- interesa aquí mencionar la postulación de la tradición literaria como un conjunto - y no “sistema”- de conversaciones e intercambios cuya condición de posibilidad sería un cierto *error de comprensión*, una apropiación consciente de postulados ajenos que podría leerse como una forma del *misreading* o equívoco fundamentador del acto de lectura tal como lo describe Bloom. El esquema de pregunta-respuesta figura a lo largo del mismo libro en “The Explanation”, texto de cariz más psicológico en que la temática de la muerte de la novela se identifica con la del sueño erótico de liberación, que incluye una superación del esquema formal de la entrevista:

Q: Are you bored with the question-and-answer form?

A: I am bored with it but I realize that it permits many valuable omissions: what kind of day it is, what I’m wearing, what I’m thinking. That’s a very considerable advantage, I would say.

Q: I believe in it (1975: 73-74).

Otro caso significativo se encuentra en “Basil from Her Garden”, relato en el que Alan Wilde describe la dramatización de un salto desde el espacio de conversación concebido como “a prelapsarian Garden of coherence and order and wholeness” hacia un posible espacio de naturaleza dialógica (Ziegler 1988: 56-57). Este salto es un presupuesto de esta forma literaria; la entrevista posmoderna tiende no tanto a dramatizar el instante mismo del salto -lo que sería un gesto más propiamente *modernist*- como a instalarse en los vaivenes entre la comunicación *ajardinada* y la *emboscada* -digresiva, especulativa, sin un pacto de comunicación establecido o constante-, con preponderancia de la segunda. Barthelme mantiene los rasgos propios de esta forma sin emplear las entradillas de pregunta-respuesta en textos como “The Leap”.

Los retratos de escritor se combinan con los de políticos en las *interviste impossibili* de Giorgio Manganelli, cuyo recorrido por la Historia abarca a Fedro y Dickens, así como a Tutankhamon y Napoleón. Interpelados con una admiración desencaminada y aun refutada por los interfectos, cada uno de los personajes viene a suscribir, con su reescritura oral de su propia leyenda, la idea de Pierre Menard según la cual “La gloria es una incomprensión y quizá la peor” (Borges 1989: 58). Manganelli es el autor que más lejos lleva la temática del *corte histórico* entre los dos interlocutores: sus entrevistas se leen con frecuencia como elegantísimos giros retóricos en torno a un vacío central de comunicación, o incluso como *Static Stories** en que la forma que cobra la distorsión es el tiempo histórico mismo. Así en su “Discorso sulla difficoltà di comunicare coi morti” se presenta la idea de la comunicación trascendental como paradoja irreductible: *inevitable imposibilidad*. Concebido como extensa Hipótesis* o discurso de apariencia teórica, el texto -no incluido en el libro en cuestión- puede ser entendido como la discusión previa o *condición de posibilidad* del libro de entrevistas con muertos escrito por el autor y, razonablemente, de cualquier otro de esta tendencia: es, por tanto, un prólogo necesario al género (y no una entrevista como tal). En el relato interpolado “Storia degli antimorti” expone Manganelli la tesis central del texto: una

concepción de la muerte como gran gesto contra el decoro, como inmoral provocación de la que se desprende una caracterización del muerto como "un irregolare, un teppista, un ribaldo" (1989: 139), un antónimo absouto que "si esilara delle nostre smanie, ci illude, elude e delude; ci irride" (1989: 140), y cuya actividad irregular demanda una retribución: el insulto, la afrenta, que en este contexto tendrá algo de épico. *No se puede sino* mantener un diálogo imposible con el muerto-como-otro, un agón trascendental en el que se renueva cierta brutalidad connatural a la conversación entendida como enfrentamiento o lucha a dos bandas. Este caso pone en evidencia la relación de la entrevista con el Desencuentro*.

Si Manganelli se acoge a una visión deconstructivista de la tradición como oscuridad, Italo Calvino presenta sus *interviste* bajo una modalidad más dialógica, en la línea de su crítica constructiva de las condiciones de formulación del Diálogo*, en que las respuestas airadas y mentís del personaje del pasado se complementan con hallazgos parciales de un terreno común. Sus entrevistas adquieren así un giro metanarrativo en que los dos interlocutores discuten sobre sus dispares concepciones de la Historia. Así en el relato "Montezuma" la censura moderna a los sacrificios rituales desencadena una respuesta del emperador azteca que es crítica del género mismo y de la noción de investigación histórica que implica:

Che cos'è questo che tu chiami la storia? Forse è solo la mancanza d'un equilibrio. Mentre dove la convivenza degli uomini trova un equilibrio duraturo, là dici che la storia s'è fermata. Se con la vostra storia foste riusciti a rendervi meno schiavi, ora non verresti a rimproverare me di non avervi fermato in tempo. Cosa cerchi da me? Ti sei accorto di non sapere più cos'è, la vostra storia, e ti chiedi se non poteva avere un altro corso (1996: 179-180).

Este *desequilibrio* se hace patente en las otras dos entrevistas de Calvino, que son expresivas de dos rasgos fundamentales de la sensibilidad histórica posmoderna: la fascinación nostálgica por lo primitivo*-auténtico ("L'uomo di Neanderthal") y la admiración culpable por el maquinismo moderno ("Henry Ford"). En la entrevista con Ford, la más extensa realizada por el autor, la confrontación con el personaje es una crítica moderada de su propio mito que debe rebatir los Anuncios* de sus productos (dos de ellos interpolados en el texto) por medio de criterios de Humanitarismo a los que Ford responde con otros análogos: la acusación de explotación es rebatida por la voluntad de dar tiempo libre a los trabajadores; el cargo de deshumanización es contestado con el amor a los pájaros; la *pesadez* de los motores de coche es refutada a favor de un valor que se vuelve fundamental en la literatura contemporánea: la Ligereza* y lo Light*.

El juego de la incomprensión histórica y el anacronismo deliberado adquiere en las tres *interviste* de Luigi Malerba una voluntad más moderada de *ajuste de cuentas* y aclaración, reforzada por la postulación del autor como entrevistador. El prólogo al texto, él mismo una conversación imaginaria con el autor escrita por Folco Portinari, define como característica central del género que "il punto di vista dell'intervistatore sconfina ovviamente in quello dell'intervistato. È un monologo dialogato, in altri termini" (1997b: 13). Así en "Luigi Malerba – Eliogabalo" el tema del revisionismo histórico adquiere un giro insospechado cuando el emperador romano propone *cambiar su imagen* desde la visión habitual de un monarca absoluto y sanguinario a la de un progresista cuya mayor ilusión fue la de construir una república democrática, y desacreditar el imperio convirtiéndolo en lupanar. La incomprensión histórica adquiere una inesperada dimensión en la entrevista con Epicuro, en que éste acepta gustoso el término anacrónico-

malentendido (“epicureísmo”) como descripción lateral de su propia doctrina. En la obra maestra del volumen, la encendida discusión con Plinio el Viejo sirve para la elaboración a dos voces de una *retórica de la diferencia* en que el recurso de la apropiación de fuentes que recorre la *Historia Natural** se presenta como el antecedente último de la intertextualidad, la Ciencia clásica como fábula contemporánea (consideación que Plinio recusa con violencia) y el trato con la tradición como una intrusión caracterizada por “l’impertinenzza e la malizia” (1997b: 61).

Si el tema principal de este género había sido tradicionalmente la revisión anacrónica del pasado histórico, es David Foster Wallace quien ha realizado el mayor esfuerzo para adaptarlo a una temática contemporánea en su segundo libro de relatos, *Brief Interviews With Hideous Men*. En sus cuatro entrevistas Wallace alarga la extensión habitual del formato, eliminando las preguntas (dejando en su lugar una Q., que en general se sobreentiende) y presentando los textos como conversaciones escuchadas (“overheard”) en lugares públicos, y posteriormente fechadas. Esta *desaparición del interlocutor*, en la línea indicada por Malerba -“You are the sort of auditor for whom the rhetoricians designed the Exordium” (1998: 266)- sitúa la entrevista en el ámbito de un monólogo de psicología social, extenso, elocuente y rico en digresiones, cuyo valor principal es la erosión de la retórica del hablante, que en las páginas finales de cada entrevista viene a revelar cierta verdad oculta en las formas socializadas del lenguaje. Así en “Brief Interviews With Hideous Men #3” puede observarse una *conversación de hombres* cuyo tema central son los padecimientos de la mujer en la época postindustrial, de tal manera que el lenguaje de la corrección política y la simpatía para con el feminismo va revelándose como una modalidad retórica del sexismo tradicional: -“they [women] are not responsible for not being responsible” (1998: 199). La obra maestra del volumen es el cuarto y último relato, una serie metanarrativa de dos *monólogos de almohada* en que una mujer, identificada primero como una *hippy* ilusa, se revela como un ser con una capacidad sobrenatural de comunicación que la lleva primero a *penetrar en el alma* del psicópata que la violó, y finalmente a convertirse en el amor imposible del interlocutor. Mediante esta operación Wallace toma la figura del interlocutor idealizado y la sitúa en un presente histórico verosímil, oficiando una recuperación de los valores de la comunicación y el intercambio.

Ejemplos (libros): Giorgio Manganelli, *Le interviste impossibili*; Luigi Malerba, *Interviste impossibili*; Kurt Vonnegut, *God Bless You, Dr. Kevorkian*; Enrique Huarez Cruz, *Entrevistas en el más allá*; David Foster Wallace, *Brief Interviews With Hideous Men*. El de Wallace es un libro de relatos que incluye, entre otros 19 textos, cuatro entrevistas que forman una sección en alternancia, y todas las cuales llevan el mismo título, que es el de la obra.

Ejemplos (entrevistas ficcionales con personalidades reales): David Halliday, “Interview: Humphrey Bogart (after his death)”; Óscar de la Borbolla, “Entrevista a Óscar de la Borbolla”; Mark Leyner, “Einstein on the Phone”; Harold Jaffe, “Rodman”, “Dr. Death” (Jack Kevorkian).

Ejemplos (entrevistas con personajes ficticios): Juan José Arreola, “Interview”; William Burroughs, “The Beginning is Also The End”; Don Webb, “Interview With Nurse P.”. En otros casos la entrevista, reproducida sin preguntas, toma la forma de monólogo teatral, como en Álvaro Pombo, “Laky Luky”, donde el texto es puntuado por medio de barras inclinadas, a la manera de la transcripción en prosa de un poema.

EPIFANÍA. La deconstrucción de la epifanía es uno de los rasgos que más explícita y tempranamente se presentan en el marco de la revisión posmoderna de la idea de relato. La idea de lo no epifánico está ya en la definición de *anti-story* de Philip Stevick, quien observa, a propósito de varios textos de su antología: "Characters in the works that follow do not learn. There are no insights. Relationships are not grasped in an instant. Structurally, the stories are flat, or circular, or cyclic, or mosaic constructions, of finally indeterminate or incomprehensible in their shape -they are not climatic. What we start is pretty much what we have at the end. No epiphanies" (1970: xiv). La sugerencia de Stevick, muy vinculada a la teoría de la literatura del absurdo, será desarrollada en diversas concepciones que ejemplifican tanto la imposibilidad, dramática o cómica, de la iluminación epifánica como su disgregación en iluminaciones parciales que son expresivas de un yo disgregado, con inflexión particular en las modalidades de la *falsa epifanía* en que la certidumbre del personaje es directa o indirectamente desmentida por el autor, deconstruyendo así la identificación epifánica entre ambos que está en el origen de estancación.

En el marco de la teoría del relato el proyecto posmoderno de una escritura *antiepifánica* tiene su reflejo en una lectura crítica del término tal como se había teorizado a propósito de la obra de James Joyce, y en particular de los relatos de *Dubliners*. Así Ronald Sukenick: "Even for Joyce epiphany becomes inadequate as first social reality, then culture, as second terms, dissolve in language in *Finnegans Wake*" (1985b: 26). Esta convicción no tarda en refluir a la teoría del relato, donde abundan las relecturas de *Dubliners* bien como sucesión de *epifonías* o momentos de relatividad total (Dettmar 1996), bien a la luz de un principio *anti-epifánico* que no implica una iluminación intelectual momentánea sino más bien una secuencia de des-conocimientos (Head 1992). Una muestra más de la estrecha relación entre relato experimental y teoría del relato puede encontrarse en la singular edición que en 1996 propone la editorial Montesinos de las *Epifanías* de Joyce, editadas por David Hayman en un volumen que contiene el relato de Julián Ríos "Epifanías sin fin". En su edición Hayman llama la atención sobre una diferencia entre la idea inicial de epifanía y la modalidad que se muestra en el Joyce tardío. A decir de Hayman, "La naturaleza y función de estos registros no volverían a ser los mismos que fueron en el momento de su concepción, unidades independientes que, en conjunto, alcanzasen a servir de pilares en la construcción de un discurso realista" (Joyce/Ríos 1996: 95). Hayman caracteriza las epifanías del *Finnegans Wake*, así como algunas no empleadas, como "notas epifanoides", "retazos" o "placenta desechada", aclarando que "Estas 'demostraciones' tardías a menudo difieren grandemente de los pulidos asertos de la primera década creadora de Joyce, pero conservan en su forma en bruto vestigios de la vitalidad primeriza" (1996: 96). El relato de Ríos antes mencionado muestra otra vertiente de esta convicción en la figura de un estudioso joyceano cuya jornada transcurre como interminable sucesión de iluminaciones parciales acerca de la obra de su autor, en una secuencia en que la revelación final es diferida hasta la muerte misma del protagonista.

La epifanía negativa es una figura del des-conocimiento o des-entendimiento del mundo, que en las definiciones primeras de la literatura posmoderna aparece con frecuencia como ejemplo o demostración de la ruptura con el paradigma realista. Así, para Sukenick, "For many of us writing now [in 1976] the flash of insight reveals the void. The only kind of epiphany that can occur in the absence of a second term would be a negative epiphany [...] In such circumstances what the lamp reveals is the mirror -or nothingness, *le Néant*" (1985b: 27). En su idea de epifanía negativa Sukenick propone una distinción implícita entre el *descubrimiento de sí mismo* realista y una modalidad del abismarse que en su ensayística se vincula con la poesía de Wallace Stevens. Con la

posposición de la epifanía hasta el final del relato cabe relacionar, pues, el uso que Sukenick propone de la Diseminación* textual en el espacio intersticial o Interzona* entre los relatos de *The Endless Short Story*, y que permiten así visualizar la *placenta textual* a la que Hayman se refiere.

"Acuática" o "fluvial", la escritura de Manganelli contiene diversas muestras de una de las reformulaciones principales del motivo de la epifanía. En su "Discorso sull'invenzione di una patologia universale" Manganelli describe como "una sorte di epifania negativa, lenta, al rallentatore" (1996: 153) la muerte de los anémicos, que es una forma de final atenuado, de disipación, sin redoble ni sufrimiento: "il loro disadattarsi dal mondo fosse come lo scollarsi di una figura malamente incollata da un album infantile: il moribondo si scioglie, e al suo posto restano gli alberi e i cani uggianti" (1996: 153). En este sentido la muerte del anémico se relaciona con la composición de una historia considerada como asunto de energía que puede multiplicarse o desvanecerse. En este sentido, textos como "Racconto sbagliato" se presentan como una realización bastante literal de la idea de Stevick, en que el itinerario seguido por el personaje principal es el de una sucesiva y meticulosa incompreensión.

Partiendo de una concepción del lenguaje más afín a la prosa poética, William Gass formula, en el Prefacio a su único libro de relatos breves, *In the Heart of the Heart of the Country*, una idea de la epifanía como efecto o impulso narrativo, afirmando que "It must be epiphanous, yet remain an enigma" (1992: xxx). A la luz de esta consideración puede leerse el relato que da título al volumen –uno de los más antologados de la fase inicial del posmodernismo–, en que las impresiones y apuntes de un viajero que llega al pueblo de B, en Indiana, adoptan la forma de una serie de intentos de reconocimiento del espíritu del lugar. En ciertos casos, en vez de representar falta de entendimiento como tal, la antiepifanía posmoderna tiende a mostrar las modalidades de confusión que subyacen en la apariencia de claridad del lenguaje político oficial. Los finales de los relatos de Bernhard identifican con frecuencia descubrimiento con griterío. El microrrelato "Widerspruch" narra una alianza contranatura entre el antiguo rey de Italia y un dirigente comunista a espaldas de sus respectivos súbditos y compañeros, lo que convierte el grito de las multitudes sublevadas en "una contradicción perversopolítica": "Mitten in der Nacht auf meinem Heimweg durch Lissabon, war der Schrei der augebrauchten Massen ein pervers-politischer Widerspruch" (1978: 138). El relato de Palol "Fragments d'una epifania" –significativamente dedicado a Màrius Serra– desarrolla una noción de la epifanía como paranoia o comprensión total de un proceso, en este caso una delirante teoría de la "falsedad dinámica" que toma la forma de la Critificación*. En estos casos el final no-epifánico se presenta como el final de un proceso de postulación y abdicación de la autoridad narrativa que es uno de los rasgos sustanciales de la concepción contemporánea de la brevedad.

A la epifanía negada o desactivada cabe añadir la descripción de una *falsa iluminación* en que el sentimiento del descubrimiento es percibido como falso, desencaminador o inspirado en una equívoca noción del gusto estético. En este aspecto la crítica de la epifanía se convierte en una modalidad de la refutación de lo sublime, dando lugar a la falsa certidumbre de la epifanía Kitsch*. Julio Cortázar escenifica esta situación en "Las Ménades", donde la contemplación de un concierto de música clásica vulgarizado para todos los públicos desemboca en una secuencia de efusiones kitsch –"Es tan inefable (...) Tan increíblemente inefable" (1998a: 321)– cuyo final es un paroxismo orgiástico que tiene su centro en la familia del Doctor Epifanía. Cortázar desarrolla aquí una idea vagamente sexista de la epifanía femenina entendida como histeria y destrucción de los códigos civilizados, personificada en la esposa y las hijas del Doctor. Esta situación narrativa será retomada por autores como Raúl Herrero, quien, en su

“Paraíso” –un homenaje a “Las Ménades” con Schönberg como referente musical rector-, ofrece otra modalidad del kistch: el concierto es una secuencia incongruente de *grandes obras sinfónicas* tocadas sin sentido de la oportunidad y a velocidad creciente. Esta concepción del recurso la emplea con frecuencia T. Coraghessan Boyle, personificándola en personajes que vienen a confundir una idea grandiosa con un disparate, dando lugar a una narración que circula sobre el error epifánico. Así funciona su reescritura de la epifanía vanguardista por excelencia en “Dada”, donde un grupo de neodadaístas se encuentra abriendo una revista con un cuchillo para encontrar el nombre de su nuevo líder: el dictador ugandés Idi Amín. Otro ejemplo de percepción cómica de lo sublime se encuentra en “Whales Weep”, cuyo narrador se describe “swollen with emotion, transported, tickling with excitement” (1985: 109) ante la visión del rito de apareamiento de las ballenas, que inspira a su vez un apasionado apareamiento sobre la cubierta de un barco. Sin duda el mejor ejemplo se encuentra en la *Cosmicómica** “The New Moon Party”, en el momento en que su narrador concibe la idea de construir *ex nihilo* una luna artificial:

It was then –out of a whirl of thoughts and impressions like cream whipped in a blender- that I had my moment of grace, of inspiration, the moment that moves mountains, solves for x , and makes a musical monument of the “Hymn to Joy”, the moment the mass of humankind lives an entire lifetime for and never experiences. “Of course”, I blurted, upending the salad in my excitement, “yes”, and I saw all the campaign trails of all the dreary, pavement-pounding, glad-handing years fall away beneath me like streamers from heaven, like tickertape (1985: 113).

EPISTOLAR, Relato. Una reconsideración del género epistolar en la posmodernidad puede razonablemente pasar por la versión que Derrida presenta de las ideas de la carta, la misiva, el envío: en suma, lo que Bennington ha denominado *el aspecto postal o “tele”* del proyecto filosófico derridiano. La preocupación por la comunicación epistolar tiene su origen en la versión y seguimiento que Derrida propone de la idea heideggeriana de una *filosofía del don* que supere el marco de la metafísica de la presencia. Resigue Derrida el análisis heideggeriano de la relación con el Otro como trato de ausencia caracterizado por un impulso primordial –una “llamada telefónica primaria” (Ver *Diálogo**)- que es el impulso del dar. Este ámbito de pensamiento encuentra expresión y desarrollo en los escritos sobre psicología, y sobre todo en *La carte postale*, donde el pensamiento del don enlaza con la descripción freudiana de la psique como máquina de escribir, dando lugar a la metáfora de la carta postal considerada como representativa del acto comunicativo con el amigo: gesto del silencio, del envío, del dar, en que el amigo se hace *presente en la ausencia*. La casuística del don se juega en el cruce de tiempos y espacios que caracteriza a la comunicación postal en tanto que “[el don] no está nunca en el presente; se da en un pasado que nunca ha sido presente y se recibe en un futuro que tampoco será presente jamás” (Derrida & Bennington 1994: 202).

En la extensa colección de *Envois* no especificados que abre el libro, la carta se presenta como un gesto escritural distinto a la escritura codificada –“Nous avons joué la carte postale contre la littérature, l’inadmissible littérature” (1980: 13)- y caracterizado por la reproducción, el borrado del origen, la contraposición a la “vraie lettre” o *carta de verdad*: “Que tout redevienne carte postale, ils n’auront de moi que des cartes postales, jamais la vraie lettre, qui t’est réservée uniquement” (1980: 89). Esta idea de la comunicación se despliega, más allá de su anclaje en la psicología, en textos de carácter

más ampliamente cultural que vienen a formular una *retórica de la sinceridad* en el marco de la deconstrucción, implicando la “exégesis” o “explicación” del proyecto deconstructivista mismo (en la “Lettre à un ami japonais”, dirigida a Toshihiko Izutsu) a la vez que la visión retórica del conflicto nuclear considerado como *fábula* o envío de *missiles* que deben ser contestados y contrarrestados con sendas *missives* (en *No apocalypse, not now*, cuyo destinatario último sería San Juan), y llegando hasta el más reciente “saludo cultural” a la invención del correo electrónico entendido no ya como *técnica* sino como nuevo *ritmo* de producción, destrucción y transformación del archivo, destinado a alterar el devenir de la psicología y de la legislación sobre la memoria colectiva -en *Mal d’Archive*.

La concepción derridiana de la carta tiene un reverso significativo en la obra de Barthes. En el epígrafe dedicado al tema de las cartas de amor en *Fragments d’un discours amoureux* Barthes llama la atención sobre la diferencia fundada en esa forma de comunicación amorosa: la amante (en el ejemplo escogido, *Les Liasons Dangereuses*) formula su misiva como intento de postular y defender las posiciones y conquistas amorosas -es decir, como una *correspondencia* en el sentido matamático-, pero esa carta es leída por el amado como mera *expresión*, como sinceridad. En este sentido, el saber amoroso se fundamenta en la aceptación de las *injusticias* o inadecuaciones de la comunicación, que son la forma de una relación inevitablemente desigual -es, pues, el polo opuesto a la retórica de la paridad y la reciprocidad que Derrida propone.

El tema de la *carta sin receptor*, recontextualizada como texto literario en sí mismo, no es exclusivo de las formas experimentales; el caso más célebre se encuentra en el modelo epistolar de cartas enviadas a grandes nombres de la Historia que preside el *Herzog* de Saul Bellow. Una primera adaptación de estas nociones a la literatura posmoderna puede encontrarse en el terreno de la *nouvelle*. Peter Handke identifica en *Der kurze zum langen Abschied* la distancia epistolar con la distancia geográfica, empleando la carta como origen de un viaje a Estados Unidos que reúne los rasgos de esa comunicación paradójica: movimiento hacia el exterior, pero también hacia los propios orígenes, a la búsqueda de las *raíces norteamericanas* del austriaco influido y determinado por la cultura de ese país, y en búsqueda de un receptor privilegiado (John Ford), cuyos *envíos* cinematográficos deben ser respondidos con una visita discipular. En ese mismo ámbito Thomas Bernhard quien desarrolla un diálogo más explícito y destructivo con la tradición epistolar, deconstruyendo el modelo de narración romántica por medio de cartas interpoladas en *Amras* y *Ungenach*. Vicenç Pagès, en cambio, desarrolla el tema del tiempo de la carta como tiempo histórico no delimitado en *Carta a la reina d’Anglaterra*, texto firmado por un yo culturalmente doble* (Joan Ferrer-John Smith) que se despliega desde la Cerdanya del año 1000 hasta una cárcel inglesa del presente.

Ya en el ámbito del relato, el tema del envío es tratado por Richard Brautigan a lo largo de *Trout Fishing in America*. Uno de los capitulillos, “A return to the cover of this book”, muestra un intercambio de cartas, con firma incluida, entre el ente o personaje abstracto que da título a la obra y “A Fervent Admirer” que lo trata como a un ídolo o consultor sentimental, ampliando más aún la ya de por sí extensa vastedad metafórica del término central de la obra. El modelo epistolar es retomado en el muy citado “The Mayonnaise Chapter” que cierra el libro: una brevísima carta familiar, sin conexión alguna con el argumento de la obra, que sirve no ya para especificar un supuesto destinatario -que siempre es elusivo- sino para exponer el capricho del autor, quien siempre quiso terminar un libro con la palabra “mayonaise”: “P.S. Sorry I forgot to give you the mayonaise” (1989: 122). Este *finale capriccioso*, muy representativo de la indefinición del sujeto lector o *falta de target* posmoderna, es homenajeado por Ronald

Sukenick en la sección final de *The Endless Short Story*, titulada “Post card”. Es esta la sección donde la idea teórica que preside el libro (Ver Infinito*) se personaliza y termina de hacer explícito su proyecto estético, presentado en forma de postal en el marco de una idea improvisatoria y espontaneísta de la creación:

a postcard from THE ENDLESS SHORT STORY. THE ENDLESS SHORT SOTRY has a secet ambition it wants to write The Great American Postcard. These are some of the requirements for The Great American Postcard it has to have a Great Character. It has to have an All Encompassing Plot. It has to be Significant and easy to read. It should be Serious but not so serious as to make us feel bad. It has to Make a Short Story Long. It has to have Fire Thust Impact Tension and Vivid Descriptions (1985: 130).

Se trata de una de las más contundentes formulaciones del agón entre novela y relato en la época (Ver Novelínfima*). El proyecto o mito de la Gran Novela Americana -tal como lo imaginarían, por ejemplo, los críticos literarios del *New Yorker*- es parodiado a la luz de una alegre teoría de las formas breves e improvisatorias que se expone primero en forma de Diseminación* y, ya en las líneas finales, adoptando la forma del texto y presuponiendo a un lector innominado como lo hacía Brautigan: “Dear ESS. Went fishing today but all I caught was a postcard and it wasn’t Serious. Didn’t have no Plot. No Charac [sic]” (1985: 132). Sukenick desarrollará esta noción, ya en la era del correo electrónico, en el prólogo a su antología *Degenerative Prose*, que formaliza la idea de un escritura más allá de toda categoría -espontánea, borrable, fungible- por medio de una conversación teórica (“A Virtual Intro”) con Mark Amerika, y que hace posible un verdadero vínculo con el lector: ambos autores ofrecen sus auténticas direcciones de correo electrónico, que siguieron disponibles y abiertas al público lector durante años después de la publicación del libro.

La intuición barthesiana sobre el lapso de la comunicación como vacío en que todo se pierde puede reseguirse en “Un amore impossibile” de Manganelli. Ejemplo a su vez de la idea manganelliana del amor como *fábula de la imposibilidad* o “alegoría del no”, el relato consiste en un intercambio epistolar entre Hamlet y la princesa de Clèves, con cartas interpoladas de Ofelia y Horacio. Caracterizada la forma del correo como “una portatile catapulta verbale, con la quale oso scagliare per la nerità degli spazi questo missile devozionale” (1989: 97), la comunicación es un intercambio de alegorías, una suerte de ratificación retórica de la distancia insalvable, cuyos “misiles” son el instrumento de un mundo apocalíptico en que la trama de *Hamlet* sucede no de una vez para simpre, sino cotidianamente y de forma tediosa. El tiempo del intercambio epistolar es el tiempo total de la decadencia palaciega y la vecindad del fin; el último envío se dirige “Alle tenebre”, y es una invocación de Hamlet desde el más allá: “invio alle tenebre questo messaggio che forse non verrà raccolto da alcuno. Vagherà per secoli, spiumato e incomprensibile, uccello spaurito per una voliera senza posatoi” (1989: 129).

El texto de Manganelli certifica la relación entre el Relato Epistolar y la Entrevista* en su común voluntad de establecer una forma de comunicación trascendental. En este sentido preciso merece leerse también la “Carta a Nabokov” de Eloy Tizón. Invocación al maestro (como también al “profesor Veen”) formulada desde Antiterra y dirigida a la Terra donde aquél habita, el texto trata de crear una cronología eterna y privada, el tiempo-de-Nabokov, por medio de referencias intertextuales concebidas como marca de prolongación temporal en que la apelación al autor lo mantiene con vida -“tú continúas muriendo” (1992: 12). Presentado como relato inicial de *Velocidad de los jardines*, este envío funciona como declaración de principios del

autor en tanto que “corresponsal” estético a la vez que presenta algunas de las nociones centrales de la obra -velocidad, intercambio simbólico, salto-; otra versión de ese registro figura en “Los viajes de Anatalia”, en que la breve carta de una niña aparece como cifra de la experiencia de una conciencia incipiente vista como autor simbolista.

Rodrigo Fresán emplea en varios de sus relatos la postal como un utópico *núcleo duro* narrativo que permite una multiplicación ilimitada y azarosa de relatos. “Algunas postales desde el Vaticano (Un Alegato Inicial)”. Una de las muestras más extensas del uso de la epístola como elemento básico de un relato construido como concatenación de partes es “Postales escritas en el país de los hoteles”, que presenta una selección de entre un corpus de 350 *postcards* dirigidas al narrador por un iluminado llamado T.B. Parkinson. La forma de la postal veraniega la emplea J.G. Ballard encadenando once breves misivas en “Having a Wonderful Time”, relato que desarrolla su característico tema de la extensión ilimitada del espacio* y el tiempo vacacional. La postal pasa de ser aquí una nota accidental a convertirse en el único formato que puede describir el carácter accidental de la sociedad del ocio, y es parte de su condición que puede no ser repartida: “The mails are so erratic, I sometimes think that all my cards to you have never been delivered, but lie unsorted with a million others in the vaults of the shabby post office behind the hotel. Love to all of you. *Diana*” (1982: 50).

Como señala Vicenç Pagès Jordà en la nota liminar a “Allò que diu ‘La Vanguardia’”, “l’escriptura de textos apòcrifs adreçats a la secció de ‘Cartes al director’ s’ha convertit en un dels subgèneres de la paròdia” (2005: 122). En efecto, en este subgénero la secuencia de textos (y de personajes caracterizados por medio de sus textos) suele adoptar la forma de una modalidad moderada de Diseminación*. Así, Donald Barthelme presenta su “Letters to the Editore” como una serie de siete breves misivas dirigidas al director de la revista *Shock Art*, que configuran una criticación* satírica sobre un artista cuyo leitmotiv son los asteriscos. En el caso de Màrius Serra, la discusión sobre fútbol que preside su díptico “Cartes a l’Avui” y “Més cartes a l’Avui” se presenta como el negativo especular del interés del autor por la enigmística: la discusión que va perdiendo su objeto principal de carta en carta configura una Diseminación* entendida como pérdida progresiva del sentido. En ocasiones el texto puede servir como instancia metanarrativa de comentario sobre el libro del que forma parte, como sucede en el Artículo* ucrónico de Óscar de la Borbolla que lleva por título “Cartas al director”. En el ejemplo más reciente de esta práctica, el texto antes mencionado de Pagès Jordà, el objeto de la parodia no es sólo el absurdo tema del intercambio epistolar –la disposición del papel higiénico en el portarrollos-, sino también la idea de una posible redención poética de la trivialidad periodística, que era uno de los presupuestos del poemario de J.V. Foix *Allò que no diu ‘La Vanguardia’*. Pagès Jordà no reelabora el formato de la noticia, como hacía Foix, sino que se limita a presentar una selección de cartas reales con toda la crudeza del *objet trouvé*.

Ejemplos: Julio Cortázar, “Carta a una señorita en París”, “Sobremesa”; Juan José Saer, “Carta a la vidente”; Joan Perucho, “La Carraca i el cor d’Armand de Bussy”; Ursule Molinaro, “Cassandra”; Harold Jaffe, “Italian Love Letters”; Nuria Amat, “El relato de Mónica”; Miquel de Palol, “Nou cartes”; Rodrigo Rey Rosa, “Hasta cierto punto”, “Negocio para el milenio” (Ver Propuesta*); Susan Daitch, “Analogue” (Ver Vídeo*).

ESPACIO. La idea de un *estilo del espacio* está presente en varios poemas en prosa de la época vanguardista, especialmente *Rooms* (Sección de *Tender Buttons*) de Gertrude Stein y *The Enormous Room* de e.e. cummings. En su volumen *Gertrude Stein’s America*

(compilado por Gilbert A. Harrison) la autora hace explícita una visión del espacio nacional americano no ya como territorio delimitado sino como espacio mental extendido y vinculado con otros por medio de la analogía: “Americans... are like Spaniards, they are abstract and cruel. They are not brutal they are cruel. They have no close contact with the earth such as most europeans have” (1996: 72). En este contexto, el espacio es concebido frecuentemente como infinito, como muestra la divisa de *Rooms*: “Act so that there is no use in a centre” (1997: 43).

La concepción de la literatura como arte del espacio -que no del tiempo- adquiere una formulación relevante en los escritos de Gaston Bachelard, y singularmente en *La poétique de l'espace* (1957). La propuesta de Bachelard se caracteriza como una fenomenología de la imagen poética, una “topofilia” en que las formas del espacio humano o natural adquieren un lugar privilegiado para la exploración de los valores de intimidad (la casa), inmensidad (el universo), pequeñez (la miniatura), etc. Una forma teórica de esta idea aparece en el artículo de Joseph Frank “Spatial Form in Modern Literature”, una de cuyas tesis principales es la de que las culturas que mantienen una relación de crisis con su entorno o se encuentran en un momento de crisis con respecto a él tienden a desarrollar una forma de representación no naturalista y abstracta que se distingue significativamente de las representaciones *veristas* de la realidad. Somer (1973) señala cómo en el origen de la concepción espacial o espacialista de la literatura está la distinción cartesiana entre *res extensa* y *res cogitans*, o entre lo que posteriormente se llamará “mundo objetivo” y “mundo subjetivo”. Si -en una característica visión posmodernista de la historia literaria- la literatura realista ha estado siempre comprometida con la *res extensa*, en cambio una cierta literatura experimental se ocupa de la otra parte por medio de lo que Somer denomina “spacial patterns” (1973: 231).

En el marco del posmodernismo norteamericano la idea del espacialismo se ha mencionado con frecuencia (Klinkowitz & Somer 1973, *passim*) en relación con la novela de Kurt Vonnegut *Slaughterhouse Five*, cuya descripción de la literatura del planeta Trafalmore reproduce tales principios. Es poco plausible, en cambio, encontrar un equivalente de tal idea en los relatos mismos de Vonnegut, que, desde los textos escritos durante los años cincuenta para la revista *Cosmopolitan* y antologados en *Bagombo Snuff Box* hasta las más conocidas piezas de la compilación *Welcome to the Monkey House*, sólo tangencialmente escapan a la estética realista (Ver Mitología*). Sí puede encontrarse una práctica sustancial en la obra de J.G. Ballard, cuya experiencia traumática de la Segunda Guerra Mundial (la pérdida de sus padres en un bombardeo) de lugar a la más célebre de sus escenas en la novela *Empire of the Sun*, donde el narrador niño recorre los salones y habitaciones de su casa* abandonada, en una extensa escena que marca el paso traumático del espacio íntimo al espacio universal. La cuentística de Ballard explora incesantemente las posibilidades de tal apertura, de forma que sus argumentos tienden a reproducir el paso de un espacio delimitado y real a otro abstracto y atemporal: una casa de las afueras pasa a contener la Antártida entera (“The Enormous Space”), el escenario de un Accidente* aéreo se convierte en una llanura que retrocede en la Historia (“The Air Disaster”), Europa pierde su identidad cultural para convertirse en un parque temático (“The Greatest Theme Park in the World”). En su relato más desarrollado en este género, “Report on an Unidentified Space Station”, Ballard usa la modalidad del Informe* para describir el esfuerzo de unos astronautas por cartografiar lo que empieza pareciendo una estación espacial de unos quinientos metros y acaba revelándose como un lugar que contiene el cosmos.

Octavio Paz se refiere a la obra de Cortázar, y concretamente a *62/ Modelo para armar*, como un lugar textual en que la división entre espacio y tiempo “no desaparece por anulación del espacio sino por pluralidad de espacios que coexisten, por

intercomunicación continua entre espacios”; Julián Ríos añade que el uso de una frase de largo recorrido que reproduce grandes desplazamientos espaciales es un rasgo que el autor argentino comparte con William Burroughs (Ríos/Paz 1999: 131). Ríos adopta un modelo de frase análogo para la escritura de *Amores que atan*, libro en movimiento donde las versiones reducidas de novelas (Ver Novelínfima*) se relacionan con los lugares recorridos por el narrador, desde Niza hasta Londres. La obra de Ríos desarrolla un diálogo en marcha con la topografía londinense como lugar central o espacio larvario e hirviente de vida, como lo muestran las secciones de fotografías londinenses que culminan sus obras *Babel de una noche de San Juan* y *Poundemónium*, así como el texto final “Apuntes de Londres” con que termina su novela pintada *Impresiones de Kitaj* - quedando para *Álbum de Babel* el carácter de *libro berlinés*, culminando con la crificación* ilustrada con fotografías “Primeras instantáneas de Berlín”.

Posiblemente la representación más ambiciosa del espacialismo en el ámbito del relato puede ser la obra de Georges Perec *Espèces d'espaces*, que realiza, desde “La page” hasta “L'espace”, una descripción en abstracto no de lugares precisos sino de la percepción del lugar, considerada, en el marco del intento del relato *sobre la nada*, como “du rien, de l'impalpable, du pratiquement immatériel: de l'étendue, de l'extérieur, ce que est à l'extérieur de nous, ce au milieu de qui nous déplaçons, le milieu ambiant, l'espace alentour” (1997: 13). El trabajo de Perec se inscribe en el proyecto, planteado por Susan Sontag, de formular una *descripción de la descripción* que muestre o cuestione la condición de posibilidad del describir mismo, mostrando, como apunta Tiziano Scarpa en su artículo “Perec”, cómo “nella casa dell'essere le stanze non potrebbero in nessun caso farsi capienti a sufficienza per contenere tutto l'inquilino, e le ristrettezze dell'appartamento non fanno altro che mettere in scena la dismisura fra essere e linguaggio” (2000: 54). Es notorio cómo en el caso de Perec este proyecto no se apoya ya -no únicamente- en el conjunto de giros metanarrativos que son parte de la retórica del primer momento posmodernista, sino que más bien se centra en una reformulación de la metáfora como viaje en varias direcciones (Monegal 1994), a la vez que en un intento de *pensar el límite* espacial (la aduana, la frontera, la puerta) como expresión de lo desconocido. La presencia de la pequeñez textual (“Petit problème”, “Petit pensée placide”) y del fragmento (“Notes sur un travail en curs”) se combinan con el no realizado “Projet de roman” (1997: 57) para organizar un pequeño catálogo de estrategias de lo menor.

La descripción espacialista se encuentra a lo largo de la obra de Italo Calvino *Le città invisibili*, y singularmente en la sección alterna *Le città e gli occhi*, que explora nuevas modalidades de percepción. Para Calvino la percepción de espacio es la forma primera que adopta o debe adoptar una mirada bondadosa, de ahí la frase con que el libro concluye y su llamamiento a “cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio” (1993b: 164). Una aproximación similar se encuentra en la obra de Ben Marcus *The Age of Wire and String*, cuyo proyecto es el de construir una geografía de la memoria pop a partir de grandes extensiones de información que son recorridas, siempre de forma inestable, a partir de un uso lírico de la definición de términos que implica grandes desplazamientos desde lo anecdótico hasta lo épico, desde lo teórico a hasta la ensoñación. Marcus incluye en el glosario del libro su propia definición del término THE STYLE OF SPACE: “The distinctive way space opposes us, useful because it frames and highlights the material our hands would make. Space being mobile and persons being static, the spatial style is more energetic, animated, and even pictorial [...] The proper use of space is to find out the things we have not said, and how our hands might make sure they stay that way” (1995: 94).

El estilo espacialista adquiere varias formas características en el marco del Relato de Viajes*. Hay que consignar aquí un modelo secundario de relato que, si no reúne las características del Relato de Viajes, sí constituye un material de primer orden para entender su visión del desplazamiento. Es el caso de las descripciones espaciales que dan cuenta de un recorrido intelectual por lugares que no tienen un referente real y que sería inútil intentar reproducir en un dibujo porque no son reductibles a la perspectiva -como anuncia, por ejemplo, la imposible descripción del interior de una casa* realizada por Julio Cortázar en “Casa tomada”. Un ejemplo a la vez que un paradigma teórico de este tipo de relato lo da la Critificción* de Jean-François Lyotard titulada “Zona”. Lyotard expresa allí parte de una concepción posmoderna de la ciudad en que ésta ha perdido las jerarquías entre centro y periferia, barrio y barriada: “Hay que entrar en la ciudad por los arrabales” (1996: 21). La estética del arrabal, que representa “el después permanente de la investigación instruida por el alma occidental sobre la comunidad y el espacio-tiempo habitable” (1996: 22), se convierte así en la dirección que adopta la mirada de un *pensamiento de los márgenes* que renuncia a los edificios monumentales y al *downtown* considerados como piezas de museo*, es decir, como parte del pensamiento museístico de las grandes obras y los grandes relatos.

Ejemplos (relatos): Jean-François Lyotard, “Zone”; Amando, “Superficial”; Juan Goytisolo, “Espacio en movimiento”; Eloy Tizón, “Familia, desierto, teatro, casa”; Julià Guillamon, “Mapa de desaparicions”, “Polígon Asland”. Ver Critificción*.

ESPECTÁCULO. La noción de *espectáculo*, desarrollada por Guy Debord a lo largo de sus obras *La société du spectacle* (1967) y *Commentaires sur la société du spectacle* (1988) y ampliada en los escritos de la Internacional Situacionista, constituye una de las inflexiones sociológicas más influyentes en la conformación de la idea de posmodernidad. En la visión de Debord el espectáculo es a la vez el resultado y el proyecto de la sociedad de consumo considerada como conjunto de imágenes y formas expresivas. Distingue Debord entre una forma *concentrada* de ejercer el poder espectacular y otra *difusa*. La primera se personifica en una figura de poder -dictador, presidente totalitario-, mientras que la segunda se extiende por distintas formas locales de organización del mismo. En la sociedad espectacular el arte de vanguardia y las formas de la dinámica consumista adquieren una compleja vinculación en que, bajo la doble presión de una *tradición de la vanguardia* institucionalizada y de un mercado que tiende a banalizar los presupuestos de la vanguardia, “este arte es forzosamente de *vanguardia*, y *no es*. Su vanguardia es su desaparición” (1995: 190). En este contexto, la observación y desglose de las modas, novedades y formas expresivas que configuran el campo de lo espectacular se vuelve no tanto una tarea sociológica como un trabajo de campo revolucionario, en tanto que “bajo las modas visibles que desaparecen y reaparecen en la superficie fútil del tiempo pseudocíclico contemplado, el *gran estilo* de la época se halla siempre en lo que está orientado por la necesidad evidente y secreta de la revolución” (1995: 162). La mirada crítica del espectáculo es, así, una visión de segundo grado de las actividades e intenciones del poder político.

En su revisión del texto inicial a veintiún años vista aporta Debord una serie de matizaciones nuevas. Admite, de entrada, que la discusión crítica sobre el espectáculo se vuelve inevitablemente, en la dinámica de mercado, parte del espectáculo mismo en su vertiente mediática o incluso crítica. A la importancia de Rusia y Estados Unidos como representantes de lo espectacular concentrado y de lo espectacular difuso respectivamente ha sucedido, en la lectura de Debord, la presencia de Francia e Italia

como representantes de lo espectacular *integrado* (1990: 19), categoría que combina las dos anteriores. En cuanto al funcionamiento de lo espectacular como gran maquinaria de producción de imágenes y obras, señala el autor que “todo nuevo instrumento debe ser empleado, cueste lo que cueste” (1990: 99), es decir, que la novedad artística o de cualquier otro tipo está ya, desde el instante en que se postula como nueva, entrando en una maquinaria de reapropiación y reasignación de sus contenidos en favor del pensamiento del poder.

El espectáculo puede considerarse la forma en que aflora el que Walter Benjamin consideró uno de los rasgos paradójicos de lo moderno: la crítica a la modernidad desde sus instancias de comercialización. En la época de transición del *modernism* al posmodernismo la espectacularización aparece ya como una modalidad secundaria de la parodia. Así las Mitologías* clásicas son integradas en el sistema de consumo en la obra de Juan Rodolfo Wilcock, donde la pitonisa “Casandra” dicta las tendencias de la moda por medio de conferencias de prensa y bajo la dirección de un Arconte de Entretenimientos, mientras “El Templo de la Verdad” fenece como atracción ruinosa del Jardín de Diversiones de Battersea Park (Ver Casa*). Juan José Arreola emprende un itinerario sarcástico por los espacios espectaculares de la feria, el zoo y el circo que prefigura la espectacularización de lo *freak*, ejemplificada tanto por “Las focas” que “dan saltos de caballo sobre el tablero de ajedrez, o que soplan por una hilera de flautas los primeros compases de la Pasión según San Mateo” (1997: 100) como por “Una mujer amestrada” presentada por un saltimbanqui como “curioso espectáculo” cuyo aliciente principal es el ejercicio de las cualidades humanas. Esta estética adquiere su representación más acabada en “Starring all people”, donde, partiendo de las películas de tema bíblico de Cecil B. De Mille, desarrolla un diálogo metacinematográfico entre Efraín y Jesús-como-estrella-de-cine, quien se refiere también a la Pasión como “un fracaso de público y de crítica. De taquilla también, en lo que se refiere a las entradas al cielo. Y eso a pesar de que el espectáculo fue anunciado proféticamente con la debida anticipación” (1997: 318).

Si la aportación de Arreola se expresa en apuntes de distintos libros, es en *Obras completas (y otros cuentos)* de Augusto Monterroso donde encontramos, en los albores de la época posmoderna, el primer tratamiento específico del tema desarrollado como discurso central de un volumen de relatos. La concepción del espectáculo ofrecida por el autor guatemalteco tiene una doble dimensión, política y *gender*. Por una parte, la comodificación de objetos tradicionales se inscribe en la dinámica de relación entre los países occidentales y sus antiguas colonias, como muestra el cuento cruel “Mister Taylor”, en que un innominado país hispanoamericano retorna al barbarismo para poder surtir a sus países clientes de cabezas reducidas, convertidas en un producto decorativo *chic*. Por otra parte, el sujeto de la espectacularización suele ser la mujer, presentada, en la misma tradición misógina, como histórica que necesita hacer una puesta en escena teatral de cualidades que se revelan como insuficientes, así en el relato de una pianista (“El concierto”) como en las historias sobre esposas e hijas de hombres poderosos que usan de la influencia de sus maridos para castigar con funciones teatrales a un público sobornado (“No quiero engañarlos”). Entre los relatos de este último tipo tiene especial importancia “Primera dama”, que da cuenta de la trivialización espectacular de un acto de beneficencia, o de cómo, parafraseando a McLuhan, representar el papel de hada madrina es preferible a lograr el objetivo de la atenuación de la pobreza -extremo que Monterroso demuestra *in extenso* en la Propuesta* “Uno de cada tres”.

La versión de relatos bíblicos, antes apuntada, es una vertiente decisiva en la conformación de este género, cuyo gran antecedente vanguardista es el relato de Alfred Jarry “La Passion considérée comme course de cote”, donde la historia de la Pasión se

hace, esta vez sí, comprensible y atractiva al espectador moderno bajo la forma del Tour de Francia. J.G. Ballard establece el vínculo entre la forma vanguardista y la posmoderna con su versión-homenaje de Jarry titulada “The Assassination of John Fitzgerald Kennedy Considered as a Downhill Motor Race”, en que la muerte de Kennedy pasa a ser un Accidente* en plena carrera electoral, accidente cuyo culpable remoto sería Oswald, quien no disparó bien el tiro de salida. El *détournement* espectacular de relatos tradicionales lo prosigue Ballard en otros textos, y singularmente en “The Comsat Angels”, vinculado, como otros casos de esta modalidad, al discurso sobre la Televisión*. El relato describe la investigación realizada para un programa televisivo que debe desarrollar un tema característicamente espectacular: el del niño superdotado, considerado como *freak* e incluso como parte del Monstruario* contemporáneo. La investigación sobre el *porvenir del espectáculo* (¿qué fue de los niños superdotados del pasado?) desemboca en una alegoría que revela que doce superdotados son los doce apóstoles que preparan la venida de un nuevo Cristo nacido en Israel. El hecho de que el programa de televisión que debe revelar esta conspiración celestial sea abortado puede ser interpretado ambiguamente: el espectáculo *sustituye la verdad como tal* (simbólica, trascendental), o bien, la verdad como tal *sólo puede ser formulada en forma espectacular*.

La aplicación más explícita de este término al ámbito del relato la ofrece Harold Jaffe en su tercer volumen, *Madonna and Other Spectacles*. A lo largo de las tres secciones del libro Jaffe tiene presente la idea debordiana del análisis de la moda como capa superior de un *gran estilo*, adaptándola a una lectura subversiva de un conjunto de iconos pop como portadores de valores contraculturales. Así la cantante Madonna se convierte, en una lectura vinculada al postfeminismo norteamericano, en un adalid de la sexualidad libre y del discurso anticlerical (“Madonna”); Boy George pasa a ser visto como un/a adelantado/a de la reivindicación de la transexualidad (“Boy George”); el programa de televisión *Max Headroom* es reivindicado como instancia de crítica cultural situada en el corazón mismo de la experiencia televisiva (“Max Headroom”). El relato diseminado “The Marx Brother”, en cambio, da cuenta de un aspecto que Debord aún no llegaba a prever: la conversión del pensamiento marxista en ideología del mercado a la luz de las ofertas millonarias recibidas por profesores universitarios de esta tendencia para enseñar en North Carolina o Texas (1988: 66-67), en una referencia indirecta a Fredric Jameson. El relato “Bomb”, organizado a partir de una doble columna que se divide en texto central y comentario (ver Contrapunto*), desarrolla una crítica de la visión que da la cadena televisiva ABC del *día después* de un holocausto nuclear, en una línea que coincide con el comentario debordiano sobre cómo el peligro nuclear es significativamente retirado del espectro de *máxima visibilidad* que los medios de comunicación postulan como propio (Debord 1990: 49).

En la obra realizada por Jaffe durante los noventa la crítica ideológica del espectáculo adquiere una forma característica la Fricción* considerada como forma de salida al posmodernismo. En este contexto, el ejemplo más significativo de cómo en la forma del espectáculo se replantean las relaciones entre arte de vanguardia y cultura de masas se encuentra en su texto friccional “Counter Couture”. El relato muestra, en un tono de crónica periodística con escasa intervención autorial -a diferencia de otros textos suyos donde la teoría está más presente-, cómo la aparición de un grupo de *skinheads* en el programa televisivo* de Geraldo Riviera da lugar, a partir de su inesperada defensa del travestismo, a la expansión mediática de la moda transexual, que llega hasta un proyecto de anuncio para Nike -aludiendo indirectamente a la aparición de William Burroughs en uno de los anuncios* de esta marca comercial como gran momento de interferencia entre cultura de masas y contracultura. En este sentido, Jay Miller (1995) sugiere que Jaffe se

propone contestar a la noción *blanda* o comercial de espectáculo por medio de una escritura concebida como *guerrilla writing* (Ver Pornografía*).

Es propio de la narración espectacular una vacilación, ya señalada por Debord, entre la crítica al espectáculo como vehículo ideológico y la fascinación por la narración deconstruida, lo que se manifiesta en un estilo intermitente que se sitúa simultáneamente adentro y afuera de la lógica espectacular-integrada. Las ficciones que Lance Olsen presenta como “anti-spectacles” participan de este doble cariz, de forma que la resistencia al discurso televisivo* como ideología dominante emplea como estrategia el exceso de información. Este rasgo está también presente en la idea de Tiziano Scarpa de una escritura *punk*, cuyo ejemplo culminante es el cuento cruel “Effundente corde”. Scarpa recoge la línea de la revisión de iconos de la cristiandad para presentar una recontextualización del *Papa espectacular*, Juan Pablo II, en el marco de una comunidad de homínidos, representativos del Primitivismo* como estadio totalmente inasequible a la convicción mediática. En este marco de comedia negra la espectacularización se convierte en una forma de caracterización psicológica en los relatos de George Saunders, donde los personajes infantiles aparecen como un *freak* irredimible (“The End of FIRPO in the World”) o como un niño que aspira a aparecer en un programa televisivo en el papel del elefante Babar, de tal manera que la proyección televisiva se identifica con el *outing* homosexual (“My Flamboyant Grandson”).

Ejemplos (libros): Laurie Anderson, *Stories From the Nerve Bible*; Susan Daitch, *Storytown*; Mark Leyner, *I Smell Esther Williams / My Cosin, My Gastroenterologist*.

Ejemplos (secciones de libros): Russell Banks, “With Ché in New Hampshire”, “With Ché at Kitty Hawk”, “With Ché at the Plaza” (Sección intermitente de *Searching for Survivors*).

EXTENSIL. Término empleado por César Aira para caracterizar la forma de composición de un relato en términos de prolongaciones parciales, extensiones de tema secundario e interpolaciones de textos y cuentos independientes. La estrategia extensil toma como metáfora la forma de escritura del mismo nombre. La metáfora aparece en el novelato* de Aira *El volante*, que arranca como un breve anuncio* de una academia de teatro, se distrae* en una digresión, amplía su tema a una declaración autobiográfica que se vuelve criticifictional*, desarrolla una versión novelínfima* de un libro inexistente y prosigue así hasta alcanzar un formato de *novella**, “pues las extensiones pueden hacerse infinitas*, si realmente me propusiera transmitir todo lo que hay en esta novela, y no veo cómo podría llegar a transmitir la idea sin la novela, ahora que tomé ese camino” (1992: 44). Cada una de las partes articuladas de *El volante* es digna de figurar como ejemplo didáctico de la modalidad del relato a la que pertenece; el resultado, no tanto catálogo como *slalom* o recorrido antológico, es una muestra del hilvanamiento de recursos propios del relato en una forma extensa.

En la idea de lo extensil se renueva la presencia de la figura de la contadora de cuentos de *Las 1001 noches*, Shahrazad, cuya vertiente posmoderna han señalado Borges y Barth, entre otros. De Shahrazad crea Aira una versión en el personaje de la madre de su novela corta *La abeja*, en que “la amenaza de lo tardío no hacía más que acentuarse en sus cuentos, como una paradoja” (1996: 82) y que “nos había acostumbrado a los rodeos, y ahora ya sabíamos que la solución del enigma sería la extensión inabarcable de otro cuento” (1996: 83). La estrategia extensil implica siempre una relación imprevista entre una forma característicamente breve y otra más extensa, de forma tal que la elongación inesperada produce el efecto estético de un cambio de espacio narrativo y de una

alteración de los presupuestos de la lectura que introduce la idea de la secuencialidad. Esta modalidad retórica se diferencia de la mera sugerencia o declaración, por parte de un autor, de su uso de un texto breve como *inspiración* para otro más extenso. Este tipo de operaciones, explícitas o no, pueden ser el índice de un uso de la modalidad extensil, pero no lo aseguran por definición.

Un caso histórico de especial importancia es la parábola de Juan José Arreola “El prodigioso miligramo”, que, en los albores de la época posmoderna, señala ya la vía de la *elongación* de formas narrativas, que en este caso convierte una breve fábula en una extensa alegoría. La vía de Arreola llega hasta relatos como “La fam” de Manel Zabala, que, partiendo de un presupuesto similar, convierte una *historia ejemplar* en una batalla entre insectos o batracomiomaquia. La estrategia general de *seguir hablando* “far beyond the time normally allotted for a speaker. Far” (1979: 163), que Barthelme convierte en motivo central de su reformulación del Diálogo*, puede consignarse en otras ascensiones de una dimensión narrativa a otra: del *haiku* al relato experimental obtenido por concatenación de *haikus* en secciones independientes (Steve Katz, “Haiku”); del cuento de hadas a la narración deconstructiva (Robert Coover, “The Gingerbread House”); del recorte periodístico al relato (Donald Barthelme, “Snap Snap”); del juego de palabras al relato (Borja Delclaux, “Gato Vengador”); de la anécdota realista a la alegoría (Julio Cortázar, “La autopista del sur”); de la nota al discurso hermenéutico (Giorgio Manganelli, *Hilarotragoedia*); del poema narrativo al relato largo (Ronald Sukenick, “Doggy Bag”); de la glosa a la *nouvelle* (Guy Davenport, “On Some Lines of Virgil”); del relato breve a la *nouvelle* (Ricardo Piglia, “Nombre falso”); del relato hiperbreve al relato breve (F.M., “Efecto mariposa”).

El último caso mencionado, el de F.M., es a su vez expresivo de una cuestión más compleja: la adaptación del término al libro de relatos, considerando que, incluso en los casos en que la organización del libro no es integradora o cíclica*, el lector no acepta sin rechistar cualquier disposición formal, sino que tiende a percibir un conjunto de ritmos y horizontes de expectativa en relación con la temática de los relatos. Con sus cinco páginas de extensión, “El efecto mariposa” es el más largo y en cierto modo el excepcional -el otro*- de la serie de 61 microrrelatos* que componen el libro *Cuentos de X, Y y Z*; este carácter excepcional es subrayado por su disposición en el penúltimo lugar del índice, definiendo una forma de Archipiélago*. La expectativa previa al relato, pues, es de extrema brevedad; esa expectativa es desmontada bajo la metáfora científica que da título al texto, según la cual la transmisión de la energía sigue cauces imprevisibles y desmesurados. En el relato tales fuerzas se aplican a la súbita extensión del material narrativo, que refiere el conjunto de impensados determinantes de una relación de pareja y sus relaciones satélites.

Otro caso que puede ser ilustrativo de la estrategia extensil considerada como conformadora del libro es el relato largo de Thomas Pynchon “The Secret Integration”. El tratamiento del tema de la emancipación, personificado en un grupo de niños que hasta el último párrafo del relato juegan a ser adultos, no puede separarse de la extensión del relato (intermedia entre la pequeñez del cuento y la *edad adulta* de la novela), la comparación entre su propia extensión y la de sus “compañeros” de libro (es, sin demasiada diferencia, el más largo) y su disposición en la secuencia del libro (como texto final y mayor de un Archipiélago*), de tal suerte que el título del libro al que pertenece, *Slow Learner*, parece el resultado de la idea de crecimiento físico que se expresa en una dinámica extensil.

La estrategia extensil funciona a su vez en la extensión de un relato a formatos narrativos más largos. Una de las formas más sistemáticas de extensión entendida como reciclaje de material narrativo y vinculación entre relato y novela se da en la obra de

William Burroughs. Para Burroughs la estrategia del *cut-up* o recorta-y-pegar automatizado de material narrativo implica no sólo el uso de materiales ajenos sino en especial el reciclaje de la propia obra y su recontextualización permanente. De entre las abundantes muestras de esta estrategia es conveniente señalar dos. Su libro *Nova Express* contiene, reciclados, dos relatos propios. El que está acreditado como su primer texto narrativo, el relato “Twilight’s Last Gleamings”, un cortometraje* que reproduce una situación similar al hundimiento del Titanic, aparece en la sección sexta, donde funciona como metáfora del hundimiento de la civilización de los ricos. Otro relato de ciencia-ficción, “Willy Uranus”, reaparece también en la tercera sección. No hay en este gesto de reapropiación un retorno del relato a la novela, si nos atenemos a las declaraciones de Burroughs sobre su ruptura total con la forma novelística (1969: 25). Asimismo, el cortometraje “The Teacher”, que refiere un episodio en la vida del gánster Dutch Schultz, es refundido por Burroughs -nueve años después de su aparición en el volumen *Exterminator!* (1970)- en su guión cinematográfico *The Last Words of Dutch Schultz*, que hasta la fecha no ha sido filmado.

En la obra breve de Ricardo Piglia el uso de la estrategia extensil se relaciona con una concepción de la Miscelánea* como condición general del texto que se manifiesta en varias estrategias de recombinación y prolongación del material literario. En primer lugar, la composición de relatos a partir de unidades narrativas ocasionalmente presentadas como independientes, así “En otro país”, que extiende una conferencia sobre literatura a la dimensión de *nouvelle*, culminada con un relato final, “El fluir de la vida”, que se presenta como pieza única en la antología *Buenos Aires*. En segundo lugar, la presentación de libros de relatos como recombinación permanente de un material narrativo que se mantiene invariable en un 75% y que aporta nuevas versiones y relatos Otros*, de forma que buena parte de los relatos de *Nombre falso* reaparecen en *Prisión perpetua*, cuya versión argentina difiere a su vez de la española. En tercer lugar, la postulación de buena parte de la narrativa breve bajo la forma abierta del diario, que permite una extensión indefinida de las versiones.

Un caso notorio de relación extensil entre libro de relatos y novela es el que se da entre las obras de Miquel de Palol *Contes per Vells Adolescents* y *El Quincorn*. Esta última novela extiende el relato largo del mismo título que cerraba el libro anterior -en forma de Archipiélago*- , incorporando además al cauce narrativo los relatos “El tercer desig” y “Sensegun” con puntuales variaciones respecto a los originales.

La extensión o método extensil es antónimo de la *reducción* que caracteriza a la Novelínfima*, aunque, como se comprueba en *El volante*, puede también incluirlo. Algunos usos del Palíndromo* pueden considerarse asimismo como una extensión narrativa del juego de palabras.

FAMILIA. En el marco de la revisión crítica de temas y motivos pertenecientes al género realista, un leitmotiv de la literatura posmoderna es la reescritura del tema familiar y del espacio del hogar como figuras de lo reconocible e inmediato. Entre los elementos que confieren especificidad formal a la narración breve de tema familiar se encuentran la deconstrucción de la *novela familiar* o narración épica del psicoanálisis en pequeños relatos locales (Deleuze & Guattari 1995), la reconsideración del sentido de la comunidad como rasgo central del Ciclo* de relatos moderno (Kennedy 1995) o la revisión crítica del modelo de *relato matrimonial* como expresión literaria de la ideología de clase media norteamericana (Kostelanetz 1973). La inflexión propiamente posmoderna no es tanto la representación de la familia disfuncional -que es el tema por excelencia del modelo de relato del *dirty realism*-, sino más bien la plasmación de lo que

Curtis White denomina *The Idea of Home* como una ficción o conjunto de ficciones cuya representación *desfamiliarizada* saca a luz los presupuestos ideológicos y culturales sobre la construcción de la colectividad. Si las metáforas de la Casa* como espacio heteroglósico conforman un marco frecuente para el desarrollo de este tema, el Anuncio*, el Relato Post-Infantil*, la Instrucción* y la representación avant-pop de la experiencia televisiva* son algunas de las formas en que cobra mayor relevancia.

El momento inicial de la época posmoderna está marcado por un tipo de ficciones en que la representación *interna* de las condiciones particulares de un ámbito familiar es propuesta y sostenida hasta un grado paroxístico en que la posición del narrador se vuelve exterior, de tal manera que la especificidad familiar y el sentido de la intimidad pasan a ser tratados como datos “objetivos”. El recurso técnico que mejor representa esta *suspensión de la subjetividad* es el paso súbito de la omnisciencia limitada (que supone una sutil implicación con el ámbito descrito) a la omnisciencia absoluta (en que la implicación emocional es sustituida por el “conocimiento objetivo”) o la abdicación de la autoridad narrativa (como *desentendimiento* de la novela familiar). Estos recursos, que son en sí mismos alegorías del abandono del espacio familiar, organizan, respectivamente, textos fundacionales como “The Babysitter” de Robert Coover y “Views of My Father Weeping” de Donald Barthelme. En el primer caso la intrusión en el útero familiar de un elemento extraño (la niñera) introduce una *apertura* de las posibilidades narrativas y las corrientes libidinales reprimidas que se expresa bajo la técnica de la Variación*. En el segundo, la representación del duelo por el familiar difunto evita violentamente la intimidad filial para adquirir la forma de una distante Hipótesis* sobre la identidad –en una línea que Barthelme desarrollará en *The Dead Father*. En ambos casos la filiación psicodélica de las técnicas narrativas empleadas introduce subrepticamente el tema de las drogas como terror cultural de todas las casas respetables.

En este contexto la primera gran representación de la narración de familia como Simulacro* puede encontrarse en “La salud de los enfermos” de Julio Cortázar, donde el fallecimiento de dos miembros de la comunidad y la necesidad imperiosa de ocultar esa información a la patriarca (la abuela) convierte la convivencia en una “larga comedia necesaria” (1994a: 535), fundada en ficciones Epistolares* que no hacen sino elaborar la versión cómica y cotidiana de sendos fantasmas*. Si Cortázar desarrolla la idea de *lo inexpressable* de la narración familiar a partir de la ausencia de los personajes muertos, Monzó desarrollará el mismo motivo a partir de su presencia en el cuento cruel “El meu germà”. En este caso, la inesperada muerte de un niño durante una celebración navideña sólo puede ser afrontada mediante un Simulacro en que toman parte los tres miembros restantes, y en que el cadáver sigue siendo dispuesto en las actividades cotidianas y escolares. Ambos casos son representativos de la retirada de una noción freudiana de *secreto familiar* que en el cuento moderno se expresaba por medio de las técnicas de ocultación y circunloquio (el *iceberg*). Tanto en la formulación del muerto-en-familia en tanto que fantasma como en su representación bajo la figura del zombi se cumple la idea propiamente posmoderna de la relación con lo simbólico, tal como Zizek la entiende: el relato no se organiza ya en torno a una *falta de* o vacío central –como sucede en los relatos de familia desestructurada de Carver o Wolff-, sino precisamente en torno a una figura que “está allí” *en lugar de su propia ausencia*, suplantando a su propia desaparición. En ambos casos las figuras de la ingenuidad como condición implícita de la narración familiar han sido erradicadas: la abuela es perfectamente consciente de la necesidad de la mentira, de la misma manera que lo es el niño narrador del relato que carga con el cadáver de su hermano en el autobús. En este simulacro-que-no-engaña-a-

nadie el imperativo no es ya mantener el secreto de lo reprimido sino sostener el orden simbólico de la vida en común.

Esta retirada de la representación de *lo real de la relación familiar* en favor de lo simbólico tiene su plasmación en los relatos que ponen en evidencia el orden particular de una familia por medio de un sistema ficcional –a cada familia, su ficción. En este contexto es especialmente relevante la obra de Jonathan Baumbach, quien desarrolla con frecuencia la metáfora del juego como imgaen y psicoanálisis del orden familiar. El juego deportivo se presenta aquí como sustitución necesaria de la discusión verbal, a la vez que como forma que permite la expresión de las rivalidades y reglamentaciones caseras. Así en “The Return of Service” la relación paterno-filial es espectacularizada* por medio de una serie de partidos de tenis en que la figura del padre se desdobra en oponente y juez, asumiendo como cargo propio el deber de *devolver el servicio* de su hijo –replicar a sus ambiciones-:

My opponent said the present dispute was a family matter and would be decided at home if his prodigal son returned to the fold.

What prodigal son? I was too old, too grown up, to live with my parents. I had, in fact, a family of my own somewhere which, in the hurlyburly of getting on, I had somehow misplaced. “Why not stop play at this point”, I said, “and continue the match at a later date under more convivial circumstances. Or...” (1979: 131).

En la concepción del juego de Baumbach se reúnen tres rasgos característicos que definen a su vez elementos técnicos de la narración breve. En primer lugar, el juego familiar es representado por medio de un sistema de variaciones en que cada nueva generación perpetúa el enfrentamiento, y no hay tal cosa como un final de la rivalidad. En segundo lugar, lo que caracteriza al juego es la invención proliferante de nuevas reglas, que alteran continuamente el objeto de la narración y la abocan al Cambio de Idea*. El grado último de este proceso es la presencia de lo que los oulipistas llaman una *règle de derèglement*, por la cual el criterio superior de la competición (ganar, *tener la razón* en la disputa familiar) puede ser súbitamente desfundamentado, de tal manera que la disputa por el poder *real* sobre una cierta relación da paso a una revelación sobre quién es el miembro de la familia que verdaderamente ostenta el poder *simbólico*. Este tema se manifiesta en la representación de la madre como figura que, en términos lacanianos, está más allá de la cadena simbólica de la competición, pues su falta de interés y de entrenamiento anulan involuntariamente la escenificación de poder que es inherente al juego, *precisamente porque concibe el juego como lo que parece* (un ritual familiar) y *no como lo que es* (una lucha de identidad). La representación del partido de baloncesto contra el hijo menor (“Familiar Games”) y de la partida de billar contra el esposo (“Mother and Father”), en ambos casos con el hijo mayor como narrador, dan fe de este secreto proceso de desfundamentación en que el sistema familiar aparece como una gran derrota de la concepción del poder real (masculina) contra la del poder simbólico (femenina).

La metáfora del juego puede considerarse previa a las de la ficción propiamente dicha. La representación de *la comedia necesaria* por medio de la adopción de una forma ficcional adecuada al *caso familiar* se presenta bajo formas diversas: la película documental que sirve como explicación retrospectiva de los problemas de pareja (Baumbach, “Children of Divorced Parents”), la filmación en vídeo* como forma que permite asegurar la estabilidad familiar por medio de la virtualidad y la distancia (J.G. Ballard, “The Intensive Care Unit”), el videojuego como sistema incomprensible para el

cabeza de familia y forma ficcional del corte generacional (Max Apple, “Pizza Time”), el anuncio* como parábola de la felicidad familiar (Robert H. Apel, “A Sweepstakes Story”) o, en el espacio de la Televisión*, la serie bélica como metáfora de la reconciliación imposible entre padre e hijo (Curtis White, “Combat”) y los *shows* como pozo de fantasías que distorsionan la placidez del útero familiar (Lance Olsen, “X-Ray Dreams, 1963”), sin olvidar la representación teatral (Ver Play Story*). Un colorario de esta remisión de la narración a modelos ficcionales codificados es la concepción del relato familiar bajo la premisa de un estilo que sirve como expresión de una cierta *fantasía familiar* positiva o negativa. Quim Monzó ofrece un ejemplo muy relevante en *El millor dels mons*, donde dispone en contrapunto* los relatos sexto (“Dos rams de roses”) y séptimo (“La vida perdurable”), que son, respectivamente, un relato de imaginaria Kitsch* sobre la absoluta felicidad familiar y sexual, y un cuento cruel sobre la devastación total de una familia por el cáncer y otras enfermedades. En ambos casos Monzó parte de un paradigma de Realismo experimental* para proponer una intensificación hasta las últimas consecuencias de los dos estilos, que vienen a representar respectivamente *el mejor de los mundos posibles* y *el peor de los casos*. En el último extremo de este proceso, Màrius Serra presenta al narrador de “Transcripció” dando a leer a su novia, embarazada, el relato de Monzó “Redacció”, cuyo tema –un niño que ve cómo su padre entierra a la madre en el jardín- le parece ideal para acabar de convencerla de la necesidad de un aborto.

En el marco del avant-pop y en relación con la forma del vídeo tiene lugar la reescritura más *punk* de la familia modelo, en la obra de Harold Jaffe. La temática del incesto y el parricidio, desarrollada ya en su cuestionario* policial “Cody in June”, alcanza su paroxismo en la crónica de sucesos del Artículo* reformulado “Bowling”:

What sort of family were they without the sex?

Typical American nuke fam with the white picket fence. Dad held a full-time job in junk bonds. Mom worked as a substitute 3rd grade teacher. Son got good grades and was popular with his classmates. They belonged to the Presbyterian Church.

Presbyterian? Was this orgy about vanilla sex?

Are *ménages-à-trois* with your mom vanilla?

I mean was it just the customary ritual of orifice, penetration, ejaculation? Or was there any costuming, fetish play, watersports?...

Could be the mom was pissing the woman doing her son. Or the mom was pissing the son doing the woman. Or the son, disguised a Princess Di, was pissing both of them. Or the dad was pissing in his boxers while videotaping. Or the dog, wearing a Nixon mask, was raising its hind leg on the camcorder when the dad paused to take a leak (1999: 133-114).

El volumen que desarrolla de manera más unitaria -y en forma de Ciclo* narrativo- el tema de la crisis genealógica es *Hijos sin hijos* de Enrique Vila-Matas, que se presenta como una historia reciente de España determinada por el tema, inspirado en los hermanos Panero y en los Goytisolo, del fin de raza. Los 16 relatos del libro adoptan la forma de distintas construcciones del destierro y el borrado de la identidad, así como de la juventud, considerada, en el relato “La familia suspendida”, como época cuyo objetivo es la búsqueda de “dinamita pura para que vuelen las familias” (1993: 58).

Ejemplos (antologías): *Granta* nº37: *The Family. They Fuck You Up*.

FANTASMAS, Cuento de. “Siempre estuve acosado por el temor a los fantasmas, hasta que distraídamente pasé de una habitación a otra sin utilizar los medios comunes” (Avilés Fabila: 1973:16). Este microrrelato* incluido en *La desaparición de Hollywood*, “Los fantasmas y yo”, es expresivo de una de las reconsideraciones del género en la época contemporánea: la asunción de una distancia irónica que en apariencia atenúa el terror esencial del fantasma, pero que de hecho lo recupera por medio de la extensión del ámbito de lo fantasmal a una estética del Simulacro*, la ausencia, lo apariencial. En una época dominada por la *plaga de las fantasías* (Zizek), la caracterización del fantasma se extiende a rasgos sociales y políticos que se inscriben en las diversas líneas del Relato Neogótico*

Desde principios de la época posmoderna la forma de la novella* se revela como un espacio privilegiado para la realización de una concepción extensa de lo espectral, en que diversos géneros literarios son reformulados, bajo una luz beckettiana, y reducidos al estatus de una modalidad genérica en que el desarrollo argumental funciona como sistema de signos independiente, más allá de todo *referente real* dramático. Tal sucede con la reducción del relato policiaco a un problema ontológico de reconocimiento del individuo por medio del espionaje (Paul Auster, *Ghosts*), la reducción del *western* a un simulacro de drama escenificado en un pueblo fantasma (Robert Coover, *Ghost Town*) o la presentación de la vida laboral en comunidad como sonata de espectros postindustriales (George Saunders, *CivilWarLand in Bad Decline*). En todos estos casos la representación del espacio narrativo como *desierto de lo real* donde pululan los espectros se realiza por oposición a un pasado *espacio de fantasías* que en el caso de Auster es el Walden de Thoreau, en el de Coover la Tierra de Promisión del Oeste y en el de Saunders los campos de batalla de la Guerra Civil como espacio épico –y creador a su vez de espectros.

Si la práctica del pastiche y la parodia directa proyecta sobre todos los géneros de la época una amenaza de fantasmización, sin duda es el *western* el código genérico que más habitualmente es presentado como *reducido a la condición fantasmal*, en buena parte de los casos por medio de un cruce explícito con el género gótico*. Esta línea se extiende desde el *gothic western* de Richard Brautigan hasta la codificación extrema del *crossover* en antologías colectivas como *Weird West*, pasando por las representaciones del duelo con pistola como enfrentamiento de espectros (Peter Handke, “Sacramento. Eine Wildwestgeschichte”), el pueblo fantasma de la frontera como espacio de la decadencia de la épica (Angela Carter, “Gun for the Devil”), la figuración del bandido mexicano como “fantasmón” (Robert Coover, “Shootout at Gentry’s Junction”) o el tratamiento distanciado y no afectivo del drama del Oeste (Vicenç Pagès, “Segona inficció”).

En el marco de la tradición gótica una de las propuestas más generales de reconsideración del tema se da en el volumen póstumo de Angela Carter, *American Ghosts & Old World Wonders*. Carter resituía las fábulas y relatos europeos en una América considerada como espacio desolado o última morada de las maravillas, en un proceso que invierte la lógica habitual de la reconsideración del fantasma: en vez de ser *desactivados* por la tierra de nadie americana, los mitos y fábulas tradicionales cobran una nueva dimensión doblemente amenazante o subversiva. Así en “The Ghost Ships” la Navidad en la bahía de Boston es amenazada por tres barcos que traen los espectros culturales a los que la celebración navideña conjura: el carnaval, el travestismo, lo profano -con las Navidades consideradas a su vez como la forma civilizada, resumida y espectral de los carnavales. También aquí Hollywood es descrito como máquina de creación de sombras en “The Merchant of Shadows”, donde la ideantidad de varios emigrantes históricos del cine alemán es descrita como un caso de posesión sobrenatural.

Si en el cuento antes mencionado Carter emplea también el tema del pueblo fantasma de un Oeste decadente, en “Ashputtle *or* The Mother’s Ghost” la forma de las variaciones sirve para operar, en un cuento más tradicional, una reduplicación del espectro familiar* en tres versiones complementarias –reduplicación análoga a la que tiene lugar en la figura del Doble*.

La reconsideración del cine como arte del espectro adquiere su representación más concienzuda en *A Night at the Movies* de Robert Coover, donde la translación desde el lenguaje cinematográfico al literario se plantea como una radical espectralización en que los personajes sólo pueden aparecer bajo la forma del muerto viviente (“After Lazarus”) o de una autoparodia desprovista de humor (“Charlie in the House of Rue”). Esta concepción está presidida por el relato inicial, “The Phantom of the Movie Palace”, en que la sala de cine es representada como un espacio de la ausencia, dotado de corredores secretos y góticos meandros que configuran “A ghost town within a ghost town” (1992a: 19), y donde la ausencia de espectadores determina una proyección variatoria de las cintas en que éstas se convierten en mera diferencia de imágenes. La figura del Fantasma del Cine se presenta así como la translación al espacio de la imagen de un Quijote borgiano, que no abandona la biblioteca (aquí videoteca), y que va perdiendo el referente real de las imágenes. Esta representación del flujo de imágenes sin espectador, no activado por la mirada humana y convertido por ello en autorreferencia fantasmal, se encuentra también en la conclusión de “Paradise” de Julià Guillamon.

Entre los relatos más fieles a una idea tradicional del fantasma se encuentran los que presentan el tema de la reaparición sobrenatural de un espectro de tiempos pasados. En el caso de “Las armas secretas” de Julio Cortázar el tema asume la dimensión clínica* del trauma en la descripción de una mujer francesa que ve en su nuevo novio al espectro del soldado nazi que la violó, y que fue asesinado por sus amigos. En la obra cortazariana una forma característica de afrontar la imposibilidad esencial del ser del fantasma y de su definición es plantearlo bajo la figura de una *doble negación* del estatuto de realidad. Este recurso aparece en “Ahí pero dónde, cómo”, en que la disposición en contrapunto* de dos series textuales permite establecer una continuidad entre el espacio del duelo del amigo fallecido y un espacio intersticial en que éste da signos de volver de entre los muertos. Cortázar desactiva el aura fantástica del género al emplear como personaje a una figura real y familiar a sus lectores, Francisco X (Paco), a quien están dedicados sus dos primeros libros de relatos. En esta inflexión “verista” del género la afirmación “tengo mis ideas sobre los fantasmas pero Paco no es un fantasma, Paco es un hombre (...), mi camarada de estudios, mi mejor amigo” (1998b: 83) se proyecta sobre la cita inicial del relato, una “traducción verbal” del cuadro de René Magritte *La trahison des images*. La doble negación (*la representación de Paco como espectro no es un fantasma, es la representación literaria de un fantasma*) viene a crear un espacio indefinido, un “ahí” sin fundamento en que el fantasma no puede sino existir.

Otra inflexión en este tema se encuentra en los relatos en que el fantasma es no ya un ser sobrenatural sino, según la “Definición del fantasma” de Stephen Dedalus recogida en la *Antología de la literatura fantástica*, el producto de un desvanecimiento que ha ocurrido “por cambio de costumbres” (1983: 221). Una modalidad habitual de este *desvanecimiento* es la resituación de las relaciones íntimas bajo el signo del exilio, en que el encuentro con el Otro sentimental cobra la forma de un juego de fantasías culturales. Tal es el tema central de los *Relatos sobre la falta de sustancia* de Álvaro Pombo, donde el *sol de los desterrados* (Guillén), que es el de una Inglaterra donde lo gótico se ha convertido en civil, proyecta una luz parcial que convierte las relaciones sentimentales en operaciones de vaciado interior. Esta idea la hace muy explícita Carter en los relatos de tema japonés de *Fireworks*, donde la descripción de la cultura local

como un intento de “crush all their vigor in order to live harmoniously” (1981: 12) y del espacio físico como “an intolerable weight, pressing the essence out of everything beneath it” (1981: 41) enmarcan una figuración del otro de la relación sentimental como “an object corresponding to the ghost inside me” (1981: 74-75). También muy explícita es la combinación entre fantasía gótica y situación cotidiana en la obra de Christine Brooke-Rose. En su relato “On Terms” el tema del paso a lo fantasmático es descrito como el estadio final de una relación de pareja situada bajo el signo del vampirismo. La narradora articula así el relato sobre una violenta simultaneidad entre una situación verista (los momentos *post* de una relación sentimental) y una pertinaz fantasía en que el leitmotiv de cuerpo muerto en la cama ofrece una imagen de los diálogos con el antiguo amante como un encuentro de espectros.

La distinción entre fantasma como ausencia de cuerpo material y cuerpo físico como presencia de la materia es deconstruida en los relatos que se ocupan, en la línea iniciada durante el expresionismo por Robert Wiene y su *Orlacs Hande*, de del tema del miembro fantasma. Lo fantasmal se presenta en estos textos como una fantasía relacionada con la política del cuerpo, habitualmente con un uso explícito y autoconsciente del vocabulario clínico. El ejemplo más poderoso se encuentra en el cuento cruel de Christine Brooke-Rose “The Foot”, cuyo narrador es el pie mutilado de una antigua modelo, víctima de un Accidente* de tráfico, y que en su período de convalecencia y recuperación se convierte en una voz de la ausencia y del dolor en que lo fantasmal es vindicado en contraposición con la inteligencia común y como figura del ámbito primordial de lo lunar. El relato se presenta así como una Critifcción* *en directo* sobre el dolor y la pérdida, en que el “retrato del personaje” participa de los rasgos de la Hipótesis* -“it’s hard to tell whether I once was her real foot or not, so completely do I now achieve identification as her phantom foot” (1970. 47)-, de tal manera que el reconocimiento “racionalista” del carácter ilusorio del fantasma no atenúa su terror primordial, sino que lo vincula a los terrores de la vida emocional: “You [the doctor] seem intent on building up an emotional dependence in me. If you go on like that I’ll get the phantom pain every time I’m due to see you” (1970. 53). Si Brooke-Rose entiende la fantasía como figura de la dependencia en una relación sentimental, Curtis White la describe como parte de la dinámica de la relación familiar en “The Phantom Limb”. Sobre la base de *Blue Velvet* de David Lynch, en que el tema de la mutilación (la oreja en el jardín) incia una parábola de búsqueda, crisis y restauración del orden familiar, White desarrolla el tema de una madre de familia *midwestern* que se convence, contra toda evidencia, de haber perdido el brazo izquierdo. En una parodia de la *novela freudiana*, el origen del sentimiento de la pérdida es localizado en la visión involuntaria de los genitales de su marido, y subsanado con la puesta en escena de una danza primitiva de inspiración incestuosa que vuelve a estimular el instinto maternal de la protagonista.

En los relatos de George Saunders el fantasma es una de las figuras que cobra una lógica de lo espectral en que la “identidad” de los personajes sólo es comprensible como papel, fingimiento o Espectáculo*. Así en el antes mencionado *CivilWarLand in Bad Decline* la decadencia de un parque temático (ver Casa*) y la expectativa de la pérdida de los empleos sitúa a los personajes en un espacio de la ausencia en que el retorno del fantasma de un niño muerto por negligencia es un signo más, integrado con los signos circundantes, del fin del mundo. El tema del fantasma se relaciona con el el zombi en “Sea Oak”, donde una mujer presentada como paradigma de ingenuidad bondadosa vuelve de entre los muertos para escenificar la otra vertiente de su yo.

Ejemplos (relatos): Juan José Arreola, “Cuento de horror”; Cortázar, “Reunión con un círculo rojo”; Donald Barthelme, “The Phantom of the Opera’s Friend”; Robert Olen

Butler, “A Ghost Story”; Raúl Herrero, “Te llamaré por teléfono”; Clive Barker “Body Politics” (miembro fantasma).

Ejemplos (microrrelatos): Avilés Fabila, “Interrogantes sobre la existencia de los fantasmas”, “El fantasma del museo” y “Fantasmas y sexo”.

FICCIONARIO. El uso del neologismo “Ficcionario” como designación de un texto literario elaborado en vecindad genérica con las formas didácticas de la enciclopedia y el diccionario puede consignarse a lo largo de la época posmoderna en autores de culturas literarias tan distintas como Julián Ríos (1983), Karen Elizabeth Gordon (1998) o Jesús Pacheco (2001). Quizá el caso más articulado sea el de Ríos, quien titula “Apuntaciones para un *Ficcionario de tópicos sobre la persona y obra de Juan Goytisolo*” un texto concebido como Crítica* de denuncia en que reproduce, en 36 entradas dispuestas en orden alfabético, una serie de opiniones y juicios paracríticos sobre Goytisolo, siguiendo la tradición del *Dictionnaire des Idées Reçues* de Flaubert. Pacheco emplea el mismo término una colección de microrrelatos*, si bien en su caso la relación entre los textos y el registro del diccionario sólo se aplica a algunas de las narraciones.

El Ficcionario adopta la secuencia de definiciones propia de un diccionario para desarrollar explicaciones subjetivas, creativas, que suelen tener un cierto efecto de hilvanamiento entre sí. En este contexto, el uso del párrafo titulado como unidad narrativa da lugar a un efecto de cohesión narrativa que distingue esta forma de la pura Diseminación*. A diferencia de la Hipótesis*, el Ficcionario no se sitúa en una posición de pura perplejidad ontológica, sino que desarrolla y admite como propio un *nuevo conocimiento* ficcional. Si se amplía el término a una reproducción de la *vida de las ideas en la sociedad de consumo*, pueden detectarse elementos de Ficcionario en el uso hipertrofiado de información clínica y cibernética en la obra de William Burroughs, en el volcado de un archivo sobre el mundo del arte en Susan Daitch y en la voz de los *mass media* en las obras de Daitch y Leyner.

La definición técnica entendida como forma ficcional es un recurso conformador de las modalidades experimentales del relato desde los inicios de la posmodernidad. Raymond Queneau, en su papel de director de la *Encyclopédie de la Pléiade*, destaca en sus artículos sobre el particular la naturaleza heterodoxa y en última instancia literaria del proyecto. En “Comment on devient encyclopédiste” relaciona su vocación con el interés por los *locos* o *raros* literarios; su decisión de convertirse en director la describe como una “*idée grotesque*” que tuvo su origen en su remota costumbre de copiar tratados enteros en bibliotecas -costumbre que Queneau vincula con la figura del Autodidacta de *La Nausée* de Sartre, que se propone una lectura de la enciclopedia por orden alfabético (1978: 111). Como añade en “Pia, Mégre: entretien sur l’Encyclopédie”, un rasgo esencial del tomo de la Pléiade es el de ser portátil, esto es, manejable, popular y hasta cierto punto apartado de una noción tradicional del saber bibliotecario. Esta noción, que Queneau mismo había llevado a la práctica literaria en su *Petite cosmogonie portative* -ver *Cosmicómica**-, designará en la teoría del relato una idea general de narración *Leve** que se distancia de la concepción *modernist* de la Gran Obra para adquirir con frecuencia la forma de un resumen comentado de obras precedentes, como muestran la *Historia abreviada de la literatura portátil* de Enrique Vila-Matas o la noción de escritura *portátil* de Julián Ríos.

Asimismo, Guy Davenport señala en su artículo “Style as Protagonist in Donald Barthelme” cómo la organización de material narrativo Residual* que Barthelme lleva a la práctica desde *Come Back, Dr. Caligari* tiene su fundamento en una visión de la cultura contemporánea como producción ilimitada de nuevos términos y definiciones

extravagantes. Esta percepción de lo ficcional en la definición la remonta Davenport a la *Encyclopédie*, donde la entrada dedicada a la menstruación (*Règles*) propone como frase-ejemplo la oración “Les Groenlandoises n’ont point de règles” (1991: 70). Davenport pondera el valor ficcional esa la voz* narrativa, a la que describe como parte involuntaria del proyecto flaubertiano antes mencionado: “the voice is disembodied, oracular, in full assurance of its authority, and unembarrassed that it is speaking nonsense” (ibid.).

En la obra de Barthelme el ejemplo más temprano está en el Informe Antropológico* “Paraguay”, si bien la idea de explicación como excursión ficcional aparece también en “The Explanation”. El uso de *collages* y grabados decimonónicos retocados ofrece a la definición delirante una ilustración que trata de imitar la de las enciclopedias del diecinueve en textos como “The Story Thus Far” y muy especialmente “The Educational Experience”, una visión de la formación estudiantil como experiencia estética de lo bizarro en la que cabe ver la gran prefiguración del interés avant-pop por la categoría de lo *freak*.

Acaso la autora que ha usado esta forma narrativa de modo más sistemático, en el marco del posmodernismo norteamericano, sea Karen Elizabeth Gordon, quien organiza varios libros de fábulas a partir de definiciones terminológicas dispuestas en orden alfabético, tanto en *The Red Shoes and other tattered tales* -“Here you have a dictionary that is really a storybook without a proper ending -just a provocative, improper one” (1996: 5)- como en *Out of the Loud Hound of Darkness. A Dictionarrative* -“This essential and sentential fictionary demonstrates that the dictionary spiced with stories is a real page-turner” (1998: 45). En ambos casos el ficcionario se distingue de la Alfabet* por su constante fijación de relaciones temáticas y narrativas entre los términos, conformando una relativa continuidad que la otra forma apenas contempla.

La narrativización del diccionario es descrita por Juan Rodolfo Wilcock como un recurso encaminado a dotar de amenidad y aliento literario a las meras enumeraciones de términos e ítems. Su Vida Imaginaria* “Jules Flamart” muestra diversos pasajes de una novela-diccionario titulada *La langue en action*, en que las frases-ejemplo van conformando, definición a definición, una novela de espionaje con marcados acentos pornográficos. Como ejemplo de la práctica narrativa de Flamart, Wilcock ofrece las insensatas narrativizaciones de las secuencias de palabras *Enforcer-Engagement* y *Personne-Peste*; esta selección, junto con la referencia a la publicación del libro en 1964, hacen pensar en una posible, y en cualquier caso ambigua, sátira sobre el retroceso de la literatura humanista-comprometida, y quizá específicamente del existencialismo, ante el avance contemporáneo de lo lúdico y el Divertimento*.

En la cultura catalana posmoderna la casuística de la normalización lingüística y la popularización de una cierta *fiebre del diccionario* determina la existencia de casos muy relevantes, que en la lectura de Guillamon deben considerarse como parte de la corriente de pensamiento iluminado que tiene su origen en la obra de Ramon Llull. Màrius Serra, autor de un célebre *Manual d’enigmística*, se refería a esa situación histórica como la de “una cultura tan abocada a l’obsessió lingüística que ha estat capaç de transformar en best-seller una obra erudita com el *Diccionari etimològic...* de Joan Coromines” (Riba 1999: 9) –consideración que Serra realizaba un año antes de que su propio *Verbàlia* se convirtiera, a su vez, en el *best-seller* erudito de la temporada 2000-2001. Es en este contexto donde se produce la más consistente contestación de la lógica enciclopedista, en la obra de Joan Perucho. El impulso de recuperación de la tradición mágica e iluminista, asociado a la literatura fantástica, se formaliza, en la obra de Perucho, en el proyecto de recuperación de la Historia Natural*, desarrollado a lo largo de tres volúmenes, cada uno de los cuales se extiende en un apéndice en forma de glosario. Son el “Apèndix” a *Botànica Oculta* -un diccionario de hierbas mágicas-, el “Lapidari portàtil” con que

culmina *Els balnearis* y el “Diccionari de presències no descrites”, que, aunque publicado en un volumen aparte, puede considerarse una extensión del *Monstruari fantàstic* realizada en el formato que nos ocupa.

En la misma tradición lingüística se sitúa la obra de Vicenç Pagès, quien propone en su relato “Cercles d’infinites combinacions” una lectura hermenéutica de las *frases-exemple* del Diccionari Pompeu Fabra consideradas como partes de un mensaje secreto que ha dado lugar a diversas tradiciones interpretativas enfrentadas -en una forma que emplea el método del *cut-up* de Brion Gysin. Otra muestra relevante es el tratado de etimología especulativa que propone Pau Riba en *Al.lolàlia*, donde las definiciones de los términos son inseparables de una libre especulación filológico-iluminista sobre sus orígenes y vida.

El caso más extenso, prolijo y fundamentado lo ofrece Ricardo Piglia en su *nouvelle* “Encuentro en Saint-Nazaire”. La segunda mitad del texto, extendida hasta las 28 páginas, configura un relato supuestamente publicado en *Granta*, cuyo título original era *A Personal Dictionary*, y que el narrador retitula como “Diario de un loco”. El autor del texto, Stephen Stevensen -personaje principal de la *nouvelle*- emplea 29 entradas -desde “Autor” hasta Visión”- para des-articular una narración que incluye al menos tres aspectos: el relato de su relación con Emilio Renzi -el narrador por excelencia de los relatos de Piglia-, su contacto con una militante del IRA -que da lugar a las partes más narrativas- y diversas inflexiones en teoría de la narración. Entre estas últimas destaca la meditación sobre la forma utilizada, que ocupa las entradas “Diccionario” y “Negación”. El diccionario es caracterizado como una secuencia narrativa formada por “ruinas de relatos perdidos” (2000: 136) en que “una experiencia debe remitir a otra, sin jerarquías, sin progresión, sin fin” (2000: 137): en la vecindad entre taxonomía y locura, entre reflejo del yo y volcado informativo, es la forma expresiva de la identidad perdida en la memoria colectiva. Piglia parte del problema de la imposibilidad de la forma descriptiva para describirse a sí misma -“El diccionario que intenta incluir todo el saber, ¿debe incluir una entrada sobre el mismo diccionario?” (2000: 144)-, señalando que la naturaleza del diccionario es la un “catálogo” o “compendio” cuya necesidad última es la de que un narrador futuro recomponga la historia diseminada* y le otorgue una forma global. En este sentido, se convierte en una forma muy representativa de los saberes en ruinas de la posmodernidad, saberes cuya integración en una forma extensa pero no novelística -la *nouvelle*- da lugar a un discurso sobre la reconfiguración.

Ejemplos: Ben Marcus convierte este recurso en motivo organizador de *Terms* (Sección alterna de *The Age of Wire and String*). David Foster Wallace organiza su *Datum Centurio* bajo la forma de una serie de entradas del *Lackie & Webster’s Connotationally Gender-Specific Lexicon of Contemporary Usage*, una enciclopedia en DVD del año 2096. Mark Laidlaw, por su parte, presenta su “Great Breakthrough in Darkness” como una secuencia de entradas extraídas de una supuesta *The Secret Encyclopaedia of Photography*.

FOTOGRAFÍA. La relación de las formas breves con la imagen fotográfica adopta en la posmodernidad tres estrategias principales. La más frecuente es la inclusión en un pasaje del texto de la descripción o recuento de una imagen ficcional cuyo rasgo característico es el de ser inefable, ideal, resultado de una fantasía que suele revelarse como colectiva más que individual. En esta concepción de la *ékfrasis* el texto literario se presenta como plasmación del *afuera de lo visual*, como representación de aquello que la imagen fotográfica no puede revelar. Esta práctica puede considerarse –más y más a

medida que avanza la época- como *agresiva* en la medida en que articula una respuesta al auge de la cultura visual y una defensa, en algunos casos netamente *modernist*, de la presencia de lo escrito frente a las *signatures of the visible* (Jameson).

El relato más representativo de esta primera concepción es “Las babas del diablo” de Julio Cortázar, que describe el proceso de revelado de una fotografía, cuyo referente real parece alterarse hasta el punto de abandonar su carácter estático para convertirse en imagen en movimiento, cinematográfica. Al principio de la escena decisiva del relato Cortázar se acoge a su analogía botánica sobre la continuidad de los espacios delimitados para establecer una relación de secuencia entre las dos artes visuales: “las costumbres son como grandes herbarios, al fin y al cabo una ampliación de ochenta por sesenta se parece a una pantalla donde proyectan cine” (1994: 222). La célebre descripción final de la imagen cobrando movimiento en contraste con la inmovilidad aterrorizada del observador, que inspira sucesivas adaptaciones cinematográficas de Antonioni y De Palma, puede ser considerada, en términos de teoría del relato, como una más de las postulaciones de la forma breve en términos de proyección afuera de su constricción formal, en busca de la secuencia, la Capitulación o el impulso barthiano de proseguir “on with the story”. La idea central de Cortázar se refiere aquí no tanto al arte fotográfico como a la práctica del montaje (revelado, positivado, manipulación del negativo), que es descrita como una actividad rigurosamente literaria, *imaginativa* en el sentido de lo escrito más que en el de lo visual, y que por tanto se postula como huella imprescindible de la escritura en la elaboración del sentido en la imagen. El relato tiene una secuela autobiográfica en “Apocalipsis de Solentiname”, donde la pregunta inicial de un entrevistador*, “qué pasó que *Blow Up* era tan distinto de tu cuento” (1998b: 155), da lugar a una inesperada explicación cuando el pase en diapositivas de una serie de fotos del viaje a Cuba y Nicaragua revela una serie de impensadas imágenes de represión policial –que sólo él es capaz de ver. En esta versión, significativa del *giro político* de la obra cortazariana, el tema de lo irrepresentable de la imagen fotográfica se identifica con lo silenciado en el discurso periodístico sobre la actualidad de los países hispanoamericanos.

La idea de un elemento literario que *se revela* de forma impensada en la observación de una fotografía rige también el Diálogo* satírico de Donald Barthelme “The Photographs”, que arranca con la revelación de su objeto: dos imágenes del alma humana tomadas por la sonda Pioneer 10 en su viaje a Júpiter: “The ‘photographs’ (actually coded radio signals from the device’s nine-foot dish antenna beamed back to earth) were, of course, incidental to the photographing of Jupiter itself” (1974: 153). Esta frase viene a designar las dos figuras en recuadro con las que se abre el texto, que no son fotos sino dibujos de un resto arqueológico, extraídos de una enciclopedia decimonónica, según el criterio que suele regir las Ilustraciones* de Roy Behrens para Barthelme. La explicación de esta atribución delirante llega en la conversación entre dos científicos, en que tal “revelación” funciona como una toma de distancia para una revelación mucho más terrenal: la seducción de la esposa de uno de los científicos por su compañero. El relato es, pues, una *Cosmicómica** casera, de factura muy similar a “La memoria del mundo” de Calvino (Ver Apocalipsis*), y esta adscripción genérica está relacionada con el discurso del texto sobre la imagen y su comentario: un dibujo (de un resto histórico) es elevado al rango de fotografía (de lo espiritual) y subsiguientemente rebajado a falacia. El resultado de esta operación, sólo aparentemente lúdica, es una abstracción radical de la idea misma de fotografía, que en tres momentos sucesivos es desprovista de su identidad plástica (la “fotografía” es sólo un dibujo), de su analogía favorable con otra arte visual (la “fotografía” no dice lo que el dibujo calla) y del discurso verbal que le da sentido (el texto dice que la foto es falsa).

Este problema de la representación literaria de lo inefable visual es abordado también en el relato de T. Coraghessan Boyle “De Rerum Natura” junto con la figura, sin duda complementaria, del científico. La Vida Imaginaria* en forma de palimpsesto de un genio loco se presenta así como una enumeración ascendente de inventos sobrenaturales e inhumanos, cuyo último término son “The color slides of God dead” (1987: 195). Las tres imágenes de Dios, en posición supina, visto *en plano picado* y en primer plano, son descritas, en relación con la Guerra Fría, como la apertura de un Séptimo Sello, y el perfeccionamiento último del arte de la fotografía como el gesto definitivo de la vanidad del Hombre. El relato recorre así el camino desde la imagen inicial, que muestra al Inventor con el rostro oculto por una máscara quirúrgica, hasta las imágenes finales de la visibilidad de Dios, con un decurso intermedio en que el protagonista es siempre ilocalizable, invisible.

Una segunda concepción más moderada es la que presenta el texto literario como discurso derivado de una imagen fotográfica, o inspirado por ella. En este caso la relación entre las dos artes se postula como un intercambio, sin intervención radical. Un ejemplo relevante es el segundo libro de relatos de Curtis White, *Metaphysics in the Midwest*, donde cinco de los nueve relatos están acompañados por fotografías, hasta un total de nueve. Las instantáneas de diversos escenarios y personajes del Medio Oeste “are crisp, glossy, black-and-white, precisely what I need in my effort to make what is simply true seem at the very least plausible” (1988: 109). En los casos más sencillos, como “The Order of Virility”, la imagen de partida (un coro de gospel formado por niños) cumple la función de un referente costumbrista que el texto se ocupa de desfamiliarizar y convertir en siniestro, estableciendo una articulación irónica entre el mito local y su espectacularización. Más sofisticado es el diálogo entre las artes que anima “A Disciplined Life”, en que cuatro fotografías documentales de una penitenciaría (incluyendo un “examen médico” digno de Orson Welles) se postulan como el referente real de una narración kafkiana sobre el encarcelamiento gratuito y la *pérdida del mundo* de un emigrante italiano recién llegado a América. En la línea de las revisitaciones críticas de la obra de Kafka (ver Levedad*), White viene a transformar una estética trágica de la invisibilidad (de la Ley, de Dios) en una cómica estética de la presencia, en que la actualidad y visibilidad de los espacios de reclusión se corresponde con la revelación final del encarcelamiento como un truco para robarle a su esposa —en una nueva *epifanía fraudulenta* de lo visible.

Un grado superior de relación entre las dos artes se da en aquellos casos en que texto e imagen entablan un diálogo complementario que va más allá de la mera ilustración del uno por el otro. Un caso muy revelador se da en las diecinueve “Fotonovelas (Sobre imágenes de Antonio Gálvez)” de Julián Ríos, que configuran una plaquette* de 43 páginas en el centro de su *Álbum de Babel*. En la criticación* que introduce la serie, “La cámara lúcida de Antonio Gálvez”, el autor de las imágenes es descrito como “fotógrafo otro. *Frotógrafo*, frotando los signos indelebles (¡las marcas registradas por el Otro feroz!)” (1995b: 101), enfatizando el carácter *desmitologizador* de los fotomontajes de Gálvez, concebidos en primer lugar como deconstrucción del imaginario franquista (el Otro radical), y sustancialmente de las imágenes de pesadilla que forman parte del inconsciente infantil de las víctimas de la dictadura. Ríos ilustra esta concepción “verbivocovisual” estableciendo un diálogo en doble página entre cada una de las imágenes y sus ficciones respectivas, que no son “exégesis” o “comentario” sino extensión de las proposiciones del fotomontaje, en que la distorsión picótrica de la imagen original es complementada por la concepción gramatológica del lenguaje. Así “La Bella durmiente y la Bestia” (I) es legible como Mitología* deconstruida, mientras que “Personaje de marca (registrada)” (XVII) es crítica del Anuncio* como ideología.

Pero el texto que más claramente establece el vínculo con la representación literaria de la fotografía es “Bouquet” (XII), un retrato de juventud de Julio Cortázar en que la presencia de un ramo de flores, arrancado por el autor del “herbario de las costumbres” de Luxemburgo, evoca la idea de la composición *botánica* de la narración: “En este jardín –continuidad de las Parcas- está el final del juego sin fin. El inmortal sostiene el ramo robado, flor a flor, lector a lectora, en el jardín de un libro” (1995b: 129).

Una tercera inflexión en la relación entre las artes se da en los relatos en que se propone, de manera explícita o implícita, una cierta subordinación de la literatura a las técnicas o formas de la fotografía. Este caso se da en los primeros experimentos con el *cut-up*, realizados por William Burroughs y Brion Gysin, en que los fotomontajes que se disponen a lo largo del texto se proponen en relación analógica, sólo aparentemente sin término privilegiado, con el texto. La fotografía de periódico descontextualizada y retocada en forma de *collage* aparece así como el resultado de un proceso de montaje análogo al del *cut-up*, lo que da pie, en relatos como “The Exterminator”, a la formulación de un discurso histórico sobre la forma en que la literatura debe *ponerse a la altura* de las estrategias expresivas adoptadas por otras artes: la presencia de la fotografía no juega aquí un papel de igual a igual sino más bien de *primus inter pares* histórico, en la medida en que se presenta como el *objeto inicial* del cual parte la idea para la organización del texto literario.

En el marco del movimiento avant-pop tiene lugar una notoria recuperación de esta vertiente más radical del fotomontaje. En este contexto es frecuente que el diálogo entre las dos artes ceda el lugar de protagonismo a la fotografía –sea ésta manipulada o no-, de tal suerte que el texto se postula como acompañamiento o nota al pie, y en vez de proponer una “explicación” se limita a sugerir un posible “contexto” de lectura que respeta la especificidad de la imagen. En esta línea la crítica del imaginario mitológico y espectacular produce textos tales como la obra de Jay Murphy “Suture”, que deconstruye una imagen publicitaria de la modelo Kate Moss por medio de una cita del *Don Julián (Count Julian)* de Juan Goytisolo dispuesta sobre sus pechos. El caso más singular es aquí la colaboración entre el escritor Lance Olsen y el artista visual Andi Olsen, cuya obra en común desborda con mucho la noción de mera *ilustración* del relato. En su libro en común dedicado a la Televisión*, *Sewing Shut my Eyes*, la noción de Espectáculo* tal como Lance Olsen la concibe se ha vuelto indisociable de la presencia física de un montaje fotográfico neo-expresionista y ciberpunk que se presenta como el inconsciente de las imágenes producidas por la sociedad de consumo. En este giro final de la relación con la fotografía, ésta *trae a la obra* el Espectáculo*, que ya no es, como la imagen misma, un afuera de la producción literaria, sino que está imbricada con ella en diversos niveles de implicación. En efecto, el trato entre texto e imagen es modulado desde los relatos en que la imagen anti-publicitaria parece postularse como referente central, reduciendo el texto a una serie de eslóganes y basura textual (“Pentapod Freak Nest”) hasta aquellos en que su presencia se retrasa (“Strategies in the Overexposure of Well-Lit Space”), pasando por relatos elaborados a doble página confrontada en que puede postularse una dialéctica entre las dos artes.

Otros ejemplos: Barthelme emplea en “The Explanation” la imagen del recuadro en negro que en las maquetas de los periódicos representa la *ausencia* de una fotografía que aún debe ser colocada.

FRICCIONES. El término *frictions* se presenta, a mediados de los años noventa, como definición general de varias modalidades de escritura popularizadas en el marco del

movimiento avant-pop, a la vez que como propuesta de salida-con-continuación del paradigma posmoderno. Viene así a suceder al uso que Robert Coover y otros autores propusieron -desde finales de los sesenta- del término borgiano *fictions* como definición general de narrativa breve experimental, por oposición a *short story*. En la teoría del término no hay propiamente una discusión de la relación entre ambos términos; si *fictions* es un término oposicional en el que caben opciones estilísticas muy dispares, en la idea de *fricciones*, generada en el marco del sector más izquierdista de la universidad norteamericana, suele haber una connotación de acción política a la vez que un discurso sobre la complementariedad entre narración y ensayo en que la idea deconstructivista de la apertura total de géneros es recuperada en el marco de un discurso cuyo foco central se va desplazando desde lo escrito hasta lo visual. La fricción es la modalidad o anti-modelo de disposición formal que más se adecúa a la temática del Espectáculo*.

La primera propuesta de este neologismo data de principios de los años ochenta, y se debe a Rhea Tregobov, quien lo emplea como título de su antología de relato feminista *Frictions. Stories by Women* (1983). En el discurso prologal Tregobov se atiende a razones temáticas más que formales, y viene a proponer, sin discusión específica, la idea de la fricción como discurso oposicional, de ruptura con la escritura de tradición masculina. Una segunda mención del mismo término, con connotaciones acaso no tan distintas, se encuentra en la obra del guionista de cómics Juan Sasturain, quien, en el retrato de Borges que ocupa su álbum *Perramus. La isla del guano*, se refiere a “una reciente, imaginativa colección de siete cuentos: *Fricciones*” por la que Borges recibe el Premio Nobel en fecha indeterminada. Esta puesta en escena de la canonización de Borges puede entenderse como representativa de un momento histórico en que su herencia estética se da, en varios sentidos, *por sabida*, una impresión que se encuentra con frecuencia en los teóricos y practicantes, siempre especulativos, de esta forma.

Tras estos primeros tanteos, la elaboración teórica del término data de mediados de los años noventa, y se encuentra en los manifiestos y antologías que empiezan a popularizar el movimiento avant-pop. En la introducción a la antología *Degenerative Prose* Mark Amerika se refiere al contenido del libro como “anything that re-synthesizes wild, hybridized forms of prose including fiction, faction, friction and non-diction” (Amerika & Sukenick 1995: 1). El texto que puede proponerse como ejemplo a la vez que definición crítica de esta “re-sintetización” es “Plasma Blizzard” de Lance Olsen, cuyas trece secciones diseminadas configuran un catálogo de la retórica posmoderna cuyo carácter totalizador se postula como una extensión o superación de la misma. Arrancando con un pastiche de *texte pour rien* beckettiano, Olsen convierte una de sus frases en una Single-Sentence Story*, la cual es desglosada en una serie de trece notas más que quieren presentar el paradigma *post* de lectura, al que siguen fragmentos subsiguientes como una andanada verbal contra el provincianismo de Kansas, la recontextualización diseminada* de un relato periodístico, dos fragmentos de noticias de la cadena televisiva CNN y una alegoría final de la escritura como trayecto automovilístico y el efecto estético como Accidente*. En la octava de las notas al margen, como comentario a la palabra “all”, se propone, bajo la forma de una autocita, la definición de la forma:

The most important word here, suggestive of the text’s dominant technique: *heteroglossia*, or A MULTIPLICITY OF NARRATIVE VOICES HOUSED IN A SINGLE “FORM”. In this case, a subset thereof which Olsen has dubbed *friction*, i.e., various creative discourses fused, interfused and confused with various critical ones.

FRICCIÓN= (F) (ICTION) + (C) (RI) (T) ICISM (1994: 75).

En la versión autocrítica de Olsen, lo que distinguiría la fricción de aquellas formas cuyos residuos* adapta es un cierto *aumento de velocidad* por el cual la simultaneidad catalógica de unas modalidades que *se dan por sabidas* es releído a la luz de una visión teórica que trata de desestabilizar no ya los presupuestos de la teoría de la mimesis sino los del propio posmodernismo. Por supuesto, "Plasma Blizzard" no es la primera ficción de la época que extrae un efecto estético de la sensación misma de *lo ya leído*, pero quizá sí sea la primera que reclama (aunque sea "literalmente") no ser leída con el consabido bagaje crítico Barthes-Borges-Jameson, que Olsen presenta en una serie de citas no tan reverenciales como autodestructivas. Esta revisión *desde dentro* sigue en cierto modo la línea de las autocríticas a la retorización de la escritura posmoderna propuestas a lo largo de los ochenta en forma de sátira (Max Apple, "Post-Modernism") o criticación* (Jean-François Lyotard, "Marie in Japan"), a la vez que, en su concepción -por otra parte moderna- del catálogo que agota su objeto de catalogación, viene a coincidir con las propuestas de César Aira (*El volante*) o William Vollmann (*The Rainbow Stories*). El relato de Olsen constituye la instancia metanarrativa/botón de autodestrucción de su segundo volumen *Scherzi, I Believe*, donde esa *indeterminación del fragmento* asume con frecuencia la forma de una secuencia de microrrelatos* articulados en forma de envíos ("Thirty Messages") o apuntes ("Two Children Are Menaced by a Nightingale"). Esta elección, no teorizada por el autor, se vincula con la concepción del microrrelato, y especialmente del libro de microrrelatos, como forma capaz de readaptar, reducir, parodiar o banalizar la retórica rupturista del relato-breve-como-forma-de-transvanguardia.

La definición es desarrollada al alimón por Amerika y Olsen en el prólogo a la antología de textos críticos *In Memoriam to Postmodernism*, donde la idea de una escritura heteroglósica se identifica con la búsqueda avant-pop de una anulación definitiva entre las distinciones entre alta cultura y cultura popular, bajo la inspiración de la cita antes reproducida, que aparece casi literalmente (Amerika & Olsen 1996: 9). La idea de fricción es así vinculada a la tradición de la *ékfrasis*, esto es, de las formas textuales que se desarrollan en el espacio diferencial entre distintas modalidades expresivas -crítica y creación, exposición y exégesis- y que fundan su efecto en la tensión entre las respectivas modalidades de lectura. En su difusión y aceptación tiene que ver la noción bajtiniana de *dialogía* o combinación no jerarquizada de voces narrativas en el marco de un texto literario, siendo ésta una noción muy exitosa en la escena independiente norteamericana, y en especial en los artículos y panfletos de Amerika. Si toda forma vanguardista propone un diálogo o translación entre estilos o modalidades artísticas supuestamente incomunicadas, la fricción hace patente este rasgo por medio de una cierta *suciedad* narrativa, rechazando el estilo único y la integración en favor de la mezcla súbita y la ruptura. En los textos de Harold Jaffe tiene importancia singular el uso de fragmentos de teoría cultural o literaria, propia o apropiada, dispuestos en magma textual.

Los relatos de Jaffe, quien es descrito como autor de "extreme experimental f(r)ictions" (1996: 27), son friccionales en virtud de cuatro rasgos principales: su uso de la teoría (lacaniana, marxista) como parte integrante del material ficcional; su reapropiación de contenidos de la cultura popular en contra del pensamiento del *mainstream*; su uso de técnicas rupturistas como parte de una *sintonía* con la percepción de la cultura pop; su defensa de la invasión de espacios genéricos o fricción entre formas literarias como configuración de una Interzona* creativa. Si en los relatos de Olsen el uso de la teoría, literaria o posmoderna en general, se hace aún más explícito de lo común en este contexto, en las fricciones de Jaffe puede hablarse de una forma de

crossover que no es ya una postulación narrativa de vínculos o incluso interferencias entre géneros que *de algún modo análogos* (como el *noir* y la ciencia-ficción o el relato de fantasmas* y el *western*) sino, más allá, una interferencia radical de la narración operada desde una intervención teórica no narrativizada. Este recurso es la base de su idea del Espectáculo*, y está presente asimismo en sus recuentos de figuras míticas, como el “Cowboy” (explicado en forma de diálogo exterior).

Un ámbito literario que ha reapropiado esta noción, con presupuestos comparables aunque no idénticos, es el de la revisión posmoderna de la literatura *pulp* considerada como fricción no sólo entre la alta y la baja cultura sino también entre géneros populares combinados. Así Thomas Roche presenta bajo el título *Noirotica 2: Pulp Friction* (1997) su segunda serie de antologías de relato negro erótico, cuyo común denominador es “the erotic fascination with crime and the thrill of danger” (1997: 3). En su descripción del género Roche no lo presenta como rupturista sino más bien como una fórmula literaria apropiada para la descripción de una vida igualmente formularia y legible en términos de *hard-boiled*, *spider women*, etcétera. En esta concepción la fricción no es tanto una interferencia impensada o *crossover* entre formas textuales distintas -del tipo “Jorge Luis Borges writes the X-Files” (Glenn)-, sino más bien el *efecto de realidad* producido por la comprobación de la autenticidad de un clisé –con el relato criminal y el erotismo como géneros más bien complementarios.

De entre los otros términos propuestos más arriba por Amerika, el único que parece haber logrado un discreto predicamento es *faction*, que se usa ocasionalmente para designar un modelo textual, éste sí más teórico que narrativo, que reúne los rasgos del panfleto vanguardista, vehiculando un discurso sobre la actualidad política (Ver Sampler*).

Ejemplos (antecedentes de la fricción): Donald Barthelme, “Brain Damage”; Ronald Sukenick, “Momentum”; George Chambers, “TH/ING”; David Porush, “King Kong Dismembered”.

Ejemplos (fricciones de los años noventa): Harold Jaffe, “Straight Razor”; Lance Olsen, “Digital Matrix: Baby: Lust”; Jacques Servin, “Still Life With Horoscope”; Carole Maso, “The Women Wash Lentils”.

GRAFFITI. La revalorización del *graffiti* o mensaje escrito en el muro como muestra de subversión social y espontaneidad artística es una constante en el arte posmoderno. Sandler señala como momento relevante en la difusión y aceptación crítica del *graffiti* como forma artística la exposición de grupo Collaborative Projects, Inc. que tiene lugar en 1980 bajo el título de *The Times Square Show* (1996: 464-470). Tomando la escena artística del East Village de Nueva York como punto central para la difusión del *graffiti*, Sandler distingue entre la tendencia *salvaje* representada por los *graffiteros* independientes que trabajan en el metro neoyorquino y una versión más moderada, encarnada, entre otros, por la obra de Jean-Michel Basquiat. Predomina en los primeros el interés por el efecto visual (visibilidad) en detrimento de la legibilidad, así como el trabajo en grandes formatos; en la obra de Basquiat, que Sandler relaciona con el expresionismo, el componente automatista estaría filtrado por una idea de la improvisación fundada en el jazz. Una primera vinculación entre arte de los muros y relato experimental puede derivarse de la lectura de Gillo Dorfles, quien caracteriza el sistema de los *graffitis* como un “lenguaje urbano menor” o dialecto privado que se contrapone al sistema de señales ciudadano como *voz de la autoridad*, empleando su espacio para una operación de terrorismo semiótico (Dorfles 1988: 166).

Sobre el carácter esencialmente autobiográfico del arte pintado sobre pared discurre Antoni Tàpies en su artículo “Comunicació sobre el mur”. Tàpies relaciona su propia decisión de *pintar el muro* con dos sucesos: su vivencia de la adolescencia y la juventud detrás de las paredes del cuarto, con cierta conciencia de las guerras sucediendo al otro lado, y su descubrimiento del texto *Contemplación del muro al Mahayana* del maestro zen Bodidarma. En la lectura de Tàpies, el carácter autoensalzador que suele asociarse con el arte del graffiti como autobiografía es rechazado, destacándose cómo en la pared blanca puede encontrarse “un nucli de pensament més anònim, col·lectiu, del qual [l'autor] només és un modest servidor” (1970: 129). En este contexto, la pintada sobre el muro es entendida como un instante de producción artística en que son suspendidas las escuelas, las tendencias y los ismos para que pueda reflejarse un poco menos que romántico “patrimoni comú” (1970: 130) de experiencia cultural.

La visión de Tàpies es plasmada en el relato que Julio Cortázar le dedica, y que es uno de los ejemplos más ilustrativos del *giro político* de la parte final de su obra: “Graffiti”. Ambientado en una Argentina presidida por la represión de los Generales -dato que aparece de manera elíptica-, el texto refiere un proceso de seducción entre el narrador y una mujer que se comunican por medio de inscripciones en el muro -hasta que ella es secuestrada por la policía secreta. La frase “A mí también me duele” (1998b: 397), escrita en tiza negra por la mujer, da pie al azaroso desarrollo del relato, que subraya la importancia del graffiti como arte subversivo a la vez que su posibilidad de significación alegórica e indescifrable para el poder. Con la desaparición del personaje femenino, el trazo en la pared adquiere el carácter de huella o Traza* de toda una existencia: “era más que nunca ella, el trazo, los colores, pero además sentiste que ese dibujo valía como un pedido o una interrogación, una manera de llamarte” (1998b: 398). De la misma manera que Klinkowitz veía en la pintura hiperrealista de Richard Estes una imagen de lo inmediato multiplicándose en reflejos y alusiones, la percepción cortazariana de lo cifrado y lo alegórico en un espacio urbano históricamente enmarcado se relaciona con las revisiones de la estética de la mimesis que se inscriben en la categoría de Realismo Experimental*.

Más explícita en su integración entre texto e imagen es la propuesta de Juan Goytisolo, cuya obra novelística anunciaba ya un uso visceral de este medio: la aparición de un escrito en árabe, en la última página de *Juan sin Tierra*, culmina el proceso de degeneración de la lengua española realizado en las últimas páginas, a la vez que vuelve visible la *traición* goytisoliana a la versión oficial de la cultura hispánica. Que la escritura en árabe es entendida como un graffiti sobre el muro de la página en blanco lo ejemplifican la temática y composición formal de *Paisajes después de la batalla*. A lo largo del libro las ilustraciones* de Eduardo Arroyo vienen a prolongar la idea de una *invasión gráfica* del espacio textual que Goytisolo anuncia en el primer relato, “La hecatombe”, que narra la aparición de *graffitis* terroristas en árabe en las paredes del barrio (y la reproduce, como hiciera en *Juan sin Tierra*, con la inclusión de caracteres arábigos en el texto en castellano). Las ilustraciones de Arroyo integran los graffitis en un espacio urbano naïf en que los mensajes visuales adquieren vínculos impensados, conformando un palimpsesto. En el graffiti que ilustra el relato “Desdoblamiento”, aquel figura al lado de un anuncio de videoclub; en el que ilustra “Nuevas aventuras” (1985: 138), el trazo en la pared es cómicamente puntuado por el dibujo de un ratoncito que otorga a la imagen una combinación de efecto subversivo y referencia pop. La aparición del graffiti como final o extremo de la experiencia de escritura es asimismo considerada por Javier Pastor, cuyo primer libro de relatos, *Fragmenta* -donde no faltan las relaciones intertextuales con la obra de Goytisolo, autor de la primera crítica del libro-, muestra en su última página “un grafito que los servicios urbanos de limpieza

ideológica, inexplicablemente, no habían eliminado: ELECCIONES FRAUDULENTAS NUMÉRICAMENTE CONTRADICTO” (1999: 177). Redactado a mano en cuatro líneas, el texto, situado al final del relato “Agua cansada”, es la conclusión en falsete de un Ciclo* de formación en que la subversión discreta se ha convertido en la única forma de resistencia.

A la visión del graffiti como escritura del otro le da Enrique Vila-Matas un giro no tan subversivo como psicológico en *Suicidios ejemplares*. El breve texto pessoano “Viajar, perder países”, que abre el libro y sirve como prólogo o guía hasta cierto punto unificadora, menciona e identifica a dos personajes que son viajeros en el mar de los signos: por una parte, un vagabundo, autor de “unos graffiti misteriosos en los muros de la ciudad nueva de Fez” con los que se propone “marcar itinerarios de su propio mapa secreto, superponiéndolos a la topografía de la ciudad moderna que le era extraña y hostil” (1995: 7); por otra, el sacerdote italiano Opicinus, empezado en “cierta locura cartográfica” (1995: 8) que le lleva a pintar y repintar los mapas introduciendo en ellos personajes y escenas de su vida -una práctica artística que recuerda a las obras de *tema continental* de Robert Motherwell. La concepción del graffiti como signo de un mapa enlaza así con una concepción situacionista de la escritura como gesto inmediato y radical, que se despliega hasta el último texto, “Pero no hagamos ya más literatura”, breve extracto de la carta póstuma de Sà-Carneiro que funciona como certificado de *suicidio* de la obra: Relato Epistolar* reenviado que no es ya una cita como signo de autoridad sino un último garabato de vida en la página. Esta idea la retomará Vila-Matas en el más situacionista de sus relatos, “Recuerdos inventados”, donde propone como espacio de la escritura colectiva un tablón de madera ubicado en el mítico Peter's Bar de la ciudad de Horta, en las Islas Azores. Las notas y noticias depositadas en él por los marinos configuran un magma primordial de relatos posibles cuya condición es rse en la pura posibilidad, y ante las cuales, como Tàpies quería, la identidad artística, se ve difuminada en otros trazos vitales y textuales: "yo fui la sombra de Tabucchi [...] que fue la sombra de Pessoa" (1994: 10).

La exploración de los vínculos entre escritura improvisatoria y gesto puro sobre el espacio en blanco preside la obra breve de Ronald Sukenick durante los noventa. La secuencia de *Doggy Bag* arranca con el abandono de la cola del Museo* de los Uffizi para proseguir con una investigación antropológica* del lenguaje secreto que recorre las calles, a la vez que el libro, presentándose en forma de mensaje que el narrador debe descodificar (1994: 91):

/*). &/%/ . -oOO0--o.

y, en la Interzona* entre los relatos, como magma de transición entre un discurso y el siguiente. En el relato “50, 010, 008” el antropólogo señala la presencia de graffitis en la pintura de una iglesia de Houhgiest, en los mensajes de las camisetas considerados como lenguaje fuera del sistema del lenguaje, y, en el marco de una teoría conspiratoria, como virus lanzados por el Departamento de Defensa de los Estados Unidos para comprobar los efectos de la desestabilización del índice de credulidad del ciudadano. Las raíces del graffiti son identificadas en una inscripción no jeroglífica del Templo de Osiris, escenario de “A Mummy’s Curse”, donde el discurso sobre los extremos de la comprensión y la monstruosidad textual viene a encarnar la renovación avant-pop de la narrativa gótica*. Este discurso tiene su imagen inicial en el abandono de la cola del museo, que tiene que ver con una percepción muy significativa: la de la cola misma como el dibujo de una serpiente en movimiento. Una metáfora que, si es apta para describir el *continuum* narrativo de sus Hiperficciones*, resulta a su vez inspiradora de

los experimentos con el graffiti que Sukenick empieza a partir de 1995. Una de sus primeras muestras es el relato “Hand Writing on Wall”, en que la metáfora del dibujo en el muro es identificada con la visión de las lenguas extranjeras (el español, el italiano) como instancia dialógica en la suya propia, y, más allá, con la palabra secreta (AMETH, “Verdad”) que permite a un rabino la creación de un golem. En su posterior Fricción* titulada “Sublet” Sukenick combina el uso de un registro literario hiperrealista con un uso improvisatorio de diversas tipografías que vienen a reproducir el espacio pintado de la ciudad, disponiendo el texto en líneas curvas y pequeños recuadros cuya metamorfosis es encarnada la imagen de la serpiente textual. En estas adaptaciones de la estética del graffiti recupera Sukenick la concepción del *underground* como gran espacio creativo desarrollada en su libro *Down & In*, formulando una visión del artista como médium y de la creación como acto –y no ya como *resultado*- muy cercana a las versiones más radicales del graffitismo que Sandler señalaba como inspiradoras del movimiento.

El uso del graffiti se relaciona a veces -como lo muestra el caso de las ilustraciones de Arroyo- con el del rótulo perteneciente a una tienda o marca publicitaria que es reproducido en el texto, creando una distorsión tipográfica. Este último es el caso de la *road story* de Cris Mazza “Between Signs”, que da cuenta de la experiencia del viaje* como acumulación ilimitada de llamadas, mensajes y signos. En este caso el carácter oficial de la semiótica de la carretera es distorsionado por la velocidad del movimiento, que se convierte así en el acto mismo de configuración de sentido por medio de asociación de imágenes (Virilio).

En buena parte parte los casos el relato concebido como graffiti, o creación de un *muro literario* que lo inscribe, puede considerarse como una modalidad extendida de la Single-Sentence Story*.

Otros ejemplos (sobre el tema del graffiti, sea reproducido en página o no): Guillermo Cabrera Infante, “Graffiti”; Juan Rodolfo Wilcock, “Cardinale Mondo Tuto”; Alvin Greenberg, “‘Franz Kafka’ by Jorge Luis Borges”; Rosa Beltrán, “Graffiti (Amor)”.

HIPERFICCION(ES). Conjunto no cíclico de narraciones conectadas entre sí por medio de recursos tipográficos o de otro tipo que proponen una extensión de la brevedad más allá de la restricción de la página. La idea de un magma textual o forma textual entendido como narración elevada a la *n* potencia está presente en distintas teorías de la narración que abarcan desde el hipertropo (Braffort) hasta la hiperretórica (Amerika), pasando por la idea de hiperficción que Brown University pone en práctica desde principios de los años ochenta en su programa de escritura creativa, bajo la dirección de Robert Coover. En términos de teoría del relato el traslado de la narración desde el espacio de la página hasta el de la pantalla puede considerarse la resolución de un proceso que recorre la época posmoderna desde sus inicios, y que implica la generalización de una serie de recursos característicos: la deconstrucción de las estructuras cíclicas*, la Diseminación, la Variación*, la sofisticación de la Puesta en Página* y, sobre todo, las formas más elaboradas del Agenciamiento* textual.

Los antecedentes inmediatos de la hiperficción pueden consignarse a finales de los años sesenta, en tres textos que representan sendas tendencias complementarias del experimentalismo. En primer lugar, entre las investigaciones oulipistas sobre la proyección de la narración al infinito tiene importancia seminal el relato breve de Raymond Queneau “Un conte à votre façon” (1967). Queneau propone tres (esquemas de) fábulas tradicionales y los desarrolla en alternancia, a lo largo de veintiún secciones,

cada una de las cuales permite y demanda un vínculo textual, construyendo así el significado del relato en el vaivén de esa serie de saltos. En esta estructura, que puede considerarse una reducción domesticada del modelo textual de *Rayuela*, el cuento está formado en una tercera parte por *frases de elección*, que interpelan al lector ofreciéndole dos, o, como máximo, tres posibilidades de navegación narrativa, de forma que la narración como tal queda subsumida en la autoconciencia del lector como constructor de la misma. “Un conte à votre façon” no es, sin embargo, una (serie) de narración(es) proyectada al infinito, sino que tiene, de hecho, dos finales consecutivos, en las secciones veintiuna y veintidós (la última elección del lector rompe con la dinámica disyuntiva, porque las dos respuestas posibles llevan igualmente a la conclusión). El/los relato(s) de Queneau, uno de los primeros en tener ventana propia en la red electrónica, se encuentra(n) un paso atrás respecto de los experimentos del autor con la proliferación combinatoria sin límites (por ejemplo, en su proverbial *Cent mille milliards de poèmes*), y su planteamiento es más fácilmente reapropiable en el marco de una concepción moderada de la diseminación textual como la de Julián Ríos, quien, en alusión directa a Coover, sostendrá que “el ‘hipertexto’ está en el texto. En los suyos, por ejemplo, que son excelentes” (Paz/Ríos 1999: 180), esto es, que la extensión de la página a la pantalla es un recurso puramente formal que no altera la naturaleza de la narración.

Un segundo antecedente de relieve se da, en el marco del fabulismo, en la Play Story* de Primo Levi “Il Versificatore” (1967), que presenta temáticamente la aparición de una máquina fabricante de versos. Levi personifica el problema del escritor en la sociedad de consumo en la figura de un poeta dedicado a la producción casi industrial de textos de ocasión, y que ve en el invento la extensión lógica de su propia labor. El relato se desarrolla, en relación con la revisión leviana de la Historia Natural*, como un intento de dotar de humanidad, o cuanto menos de *organicidad*, al Versificatore, que/quien en su furor combinatorio deja traslucir indicios de sensibilidad (por su soledad sexual) y, en la escena culminante, de capacidad analógica. El elemento que permite postular el carácter humano de la máquina es de carácter retórico: en el proceso de elaboración de un poema se ve obligado a superar las posibilidades de su programación realizando un juego etimológico con el nombre de su programador, y estableciendo así “un legame fra il soccorritore antico e il moderno” que hace exclamar a aquél: “Se non è poesia questa, che cos’altro lo è?” (1996: 40). En el momento de su publicación, sobre el trasfondo de la neovanguardia italiana, la propuesta de Levi es considerada demasiado positiva y “poco apocalíptica*”; aparentemente su aportación al problema es más temática que formal, y su texto puede ser caracterizado como una obra en un acto, representable y no muy experimental. Sin embargo, una revisión posterior como la de Braffort (2000: 5) viene a señalar el relato como antecedente de la escritura novelística cibernética; por otra parte, el uso de la forma teatral en un libro de relatos, aun en una forma tradicional, introduce la idea de una virtualidad del texto aplanado, que debe proyectarse y cobrar forma en una dimensión distinta.

El tercer caso representativo, en la línea de la deconstrucción del relato Familiar*, es el relato de Coover “The Babysitter” (1969), entre cuyas interpretaciones es importante la que lo plantea como una alegoría espectacular* y diseminada* (Cohen). La línea de Coover es en cierto modo la vía más directa hacia el hipertexto, pues presenta ya, en forma más factual que especulativa, un modelo textual que a todas luces pide un formato distinto a la página. A este respecto Lapidot denomina textos “aplastados” (De Toro/De Toro 1999) a aquellos cuya representación en papel es postulada o percibida como un estadio previo o preparatorio para su formato apropiado, que es electrónico. Las metáforas del aplastamiento se encuentran con frecuencia en los textos concebidos por Agenciamiento*, que suelen incorporar un discurso sobre el carácter insuficiente de las

dos dimensiones. En este proceso cabe hablar del momento de principios de los años noventa como *el período del aplastamiento*, en que los primeros balbuceos de la red electrónica inspiran un tipo de relato que especula con las posibilidades aún difusas de la innovación, tratando de proyectarse hacia un futuro inmediato a la vez que a una dimensión (aún) desconocida. Los primeros relatos de Lance Olsen están escritos bajo esta tensión genérica, que en su “Egyptian Hyperspace, Although” es tematizada con un intento de elevar a una dimensión mítica el hiperespacio. Olsen propone una serie de trece secciones en Fricción* narrativa cuyos motivos recurrentes son el recorrido libre a lo largo del espacio –“an attribute of gods” (1994: 35)-, la multiplicidad de elecciones – en el microrrelato sobre una mujer embarazada-, una refutación irónica de la ley de la gravedad –en la reescritura de la escena de Newton *lanzando la manzana al cielo-* y, como figura central, el elogio del jeroglífico como modalidad de la interconexión que “scrabble vertically, signalling the connectedness of lizard and swan, tiger and quartz” (1994: 39).

En este contexto el término *hyperfictions* es empleado por vez primera como subtítulo de un libro por Ronald Sukenick en referencia a *Doggy Bag*, cuya puesta en página*, en la tradición de Fiction Collective, imita las posibilidades de alternancia lectora y *skimming* que son propias de internet. En la concepción de Sukenick, que preside el gran momento de eclosión de la práctica hiperficcional en la segunda mitad de los años noventa, la idea más lúdica de la hiperficción de los años setenta es sustituida por una noción política de la colaboración del lector en la construcción del sentido: “where surfiction* was inventive, hyperfiction is interventive - hyperfiction projects itself into the work by [...] making something happen, making somebody react and act on others, not simply adding to reality as with surfiction, but changing reality” (Amerika & Olsen 1996: 50).

En los libros escritos en los primeros tiempos de internet pueden consignarse varias estrategias de remisión o *envío* narrativo a una dimensión exterior que con frecuencia adquiere el carácter de una realidad ideal respecto a la cual el libro es la forma pragmática. Así, la repetición de fragmentos textuales en distintos textos de un mismo volumen (Harold Jaffe, *Sex for the Millenium*), recurso que ocasionalmente se relaciona con la elección de un modelo de libro monumental, colección de colecciones de relatos (Rodrigo Fresán, *La velocidad de las cosas*) y que es complementario del uso de enlaces electrónicos aplastados que indican la prolongación del libro en una ventana de la red (Mariano Gistaín, *La vida 2.0*).

Ejemplos (antologías): Eugene Thacker, *Hard_Cade. Narrating the Network Society*.

Ejemplos (hiperficciones): Michael Joyce, *Afternoon, A Story*; Mark Amerika, *The Kafka Chronicles*.

HIPÓTESIS. Relato que dramatiza el intento de describir y explicar una realidad inaprehensible. El carácter de *imposibilidad ontológica* que caracteriza la narrativa posmoderna ha sido destacado con frecuencia (McHale), enfatizando, entre otros aspectos, la recuperación beckettiana de la obra de Berkeley como reducción última de todo lo comprensible a “discursos” o “especulaciones”. En este contexto, debe destacarse la importancia del texto breve como formulación súbita de hipótesis ficcionales, por oposición al texto extenso -por ejemplo, las hipótesis científicas de Thomas Pynchon en *Gravity's Rainbow-*, en que la perplejidad ontológica es de alguna forma atenuada por la extensión, la demora y el carácter *fundamentado* inherente al formato de la Gran Obra. El caso de Pynchon es también ilustrativo de la elaboración de una historia como búsqueda

permanentemente diferida de la verdad, en *The Crying of Lot 49*, que se propone, desde principios de la época posmoderna, como la novela de la teoría conspiratoria –el marco sociológico sobre el que cobra relevancia el tema de la investigación fallida.

En términos de teoría del relato el problema de la hipótesis se inscribe en el marco de la distinción establecida por Henry James entre *showing* como acto de mostrar a los personajes en acción y *telling* como explicación medida de sus características. En este contexto el interés posmoderno por la parte final de la obra de James se explica por la presencia en sus últimos relatos de una *hipertrofia del showing* en que la máxima precisión en el retrato de la trama redundante no ya en una “explicación” sino en una serie de circunloquios alrededor de un misterio nunca aclarado, en una forma que prelude tanto el *narrador no fiable* de las vanguardias como su deconstrucción en la época contemporánea. Un ejemplo ilustrativo de la revisión jamesiana que inspira esta forma se encuentra en el *tale of terror and self-exploration* de Alvin Greenberg “The Beast in the Jungle vs. A Sense of the Comic”. El *encuentro imprevisto* declarado en el título se formaliza en una parodia del relato jamesiano (entendido como narrativa de indagación sin clausura) a la luz de una premisa satírica: un narrador erudito y estudioso de la Historia trata de averiguar la procedencia del mal olor que le persigue –y que él es el único en percibir. La indagación infructuosa cobra así la forma de una serie de meditaciones en que el problema del mal olor se remite a escenas y circunstancias del pasado histórico, que persiguen al narrador mientras su esposa lee “the latest of those books which attempt to explain the human phenomenon in terms of some central metaphor: game, structure, language, organism. *Homo incipiens*: man always about to be” (1980: 46). Así, en la tradición de “The Figure in the Carpet”, la metáfora central del relato se revela como un objeto cuyo referente real es inefable, moneda falsa alrededor de la cual se proyecta una narración cuyo recurso principal es la representación de la secuencia mental como tema cómico.

Las representaciones más acabadas de este tema están sin duda en la obra de Samuel Beckett, quien ya en *En attendant Godot* pone en escena, al grito de “Là! Hue! Pense!”, el acto de pensar como obscenidad última. Algo menos recargados en las tintas cómicas son los relatos de voz* que escribe Beckett en la línea de “Imagination Dead Imagine”, en los que lleva al extremo las posibilidades del monólogo interior presentando una conciencia que se encuentra en el estado terminal de la fabricación y excrecencia de hipótesis. En el que posiblemente es el texto central de esta forma, “Le dépeupleur”, la voz hipotética ha adquirido un grado del *showing* cuya resonancia mística eleva la descripción de un espacio abstracto e innominable al estatus de interrogación sin fin.

Sobre esta base general de James como referente remoto y Beckett como actualizador más radical, la forma de la hipótesis adquiere varias inflexiones. En el grado más alto de abstracción de los referentes reales se encuentran las hipótesis articuladas por un sujeto de carácter mítico y en un espacio que se propone como intemporal. Uno de los casos más ilustrativos es el monólogo interior del minotauro en “La casa de Asterión” de Jorge Luis Borges, donde el acercamiento laberíntico al enigma de la identidad desemboca no en la exégesis sino en la configuración del mito como tal, presentado así como *última cláusula de la especulación del monstruo**, en una característica forma de Mitología clásica*. En esta categoría tienen especial relevancia los relatos de Giorgio Manganelli, y muy especialmente los de su volumen *La Notte*, en los que la figura del emisor de hipótesis es una entidad de carácter estrictamente *escatológico*, divino y residual a la vez, cuyo mejor ejemplo es el relato “Alcune ipotesi sulle mie precedenti reincarnazioni”. La actitud del autor de hipótesis como voz que clama en el universo sin respuesta es ejemplificada por en su texto “Hiperhipótesis. Prefacio”:

Señoras y Señores, lo importante es proponer hipótesis. Ninguna actividad más noble que ésta, más digna del hombre. En primer lugar, en cualquier condición, elaborar hipótesis sin pausa; en segundo lugar, apoyarlas con documentos, indicios, argumentos, fenómenos, epifenómenos... Suponer es sano, *relaxing*... Es una actividad eufórica y euforizante, de *week-end*, como fundar religiones, concebir generales, merendar con consanguíneos... (1986: 9).

En un grado menos elevado de abstracción, Manganelli propone algunos de sus relatos como investigación acerca de un yo narrativo que se caracteriza como escritor y cuya identidad se extiende –hipotéticamente– a la del autor del libro. Esta segunda modalidad puede caracterizarse como *hipótesis autobiográfica*, y es una de las formas que adopta el discurso posmoderno sobre la retirada del sujeto y su sustitución por identidades ficcionales y fluctuantes –o *Homo incipiens*, como lo caracterizaba Greenberg. Esta forma sirve a Manganelli como abertura o *incipit* de su libro póstumo, en que el relato “(Pseudonimia)²” abre el espacio para “una dialettica capace di proporre a me stesso delle immagini di io discontinue, e dunque favolose, nel senso proprio che il loro esserci presuppone uno spazio che noi attribuiamo alla favola” (Manganelli 1996: 94). Algo más cercana a la concepción borgiana se encuentra la hipótesis autobiográfica de John Barth, “Life-Story”, que significativamente abre también la secuencia de su primer volumen (Ver Relato Infinito*). El “sujeto tachado” de Barth es una criatura que nada en un mar amniótico, rodeada de semejantes y entregada a una especulación sin fin sobre su propia naturaleza y el destino y la finalidad de su viaje. El movimiento hipotético se extiende en este proceso al lector mismo, al que Barth ofrece una pista en el prefacio a la edición de 1988 de su volumen, señalando que el personaje en cuestión “is not a fish” (1988: 8)– sino, como lecturas posteriores han señalado (Ziegler), el espermatozoide que dará lugar a un escritor con graves preocupaciones metanarrativas.

La tercera modalidad de la hipótesis es su uso como registro superior del relato policial. En este contexto la *hipertrofia de la hipótesis* en un modelo de relato fundado sobre una base de acción y movimiento sirve como instancia paródica que aleja el modelo de la crítica social del género *noir* y lo acerca a los placeres apacibles del problema lógico. Esta modalidad tiene dos casos principales, representativos de un doble movimiento en la involución del relato policial. El primero es el relato de Borges “La muerte y la brújula”, donde la investigación de un crimen se eleva hasta la especulación cabalística, y de ahí a la parábola, en un proceso en que el referente real de la narración (la muerte final del investigador, entendida como *una muerte entre muchas* en el tiempo infinito) es desactivado y las hipótesis sobre el culpable del crimen acaban por conformar la parte sustancial de la trama. Si este texto es el antecedente principal de las revisiones del género en el posmodernismo, el relato de Italo Calvino “L’incendio della casa abominevole” preside su segunda fase, adelantando la remisión de las hipótesis a la inteligencia artificial –que no es sino la creadora de “Hiperhipótesis” manganellianas. Partiendo de la metáfora ya tradicional de la Casa* como magma de relatos intercomunicados, Calvino presenta esta versión narrativizada de la Alfabeta* en que un investigador debe elucidar el origen de un múltiple crimen aplicando la lógica combinatoria a una lista de términos incluidos en el cuaderno de *Relazioni sugli atti abominevoli compiuti in questa casa*. Elaborado en 1973 por encargo de IBM, el texto es él mismo, según testimonio de Esther Calvino (1993: 8), una hipótesis de trabajo sobre las posibilidades de la construcción de textos por ordenador, en que autor viene preluir en forma manual la lógica de las Hiperficciones*.

Una cuarta modalidad, más propia de la fase avanzada del posmodernismo –más alejada ya de los iniciales *aullidos hipotéticos en el vacío de la Historia* – es el uso de la hipótesis en un registro de realismo experimental*, esto es, articulando una crítica a un *espacio de invisibilidad* abierto en la sociedad contemporánea y proponiendo, de manera especulativa, una explicación. Muy representativo de la elaboración compulsiva de hipótesis en la era de las teorías conspiratorias es el relato de Jerry Bumpus “K”, una extensa Vida Imaginaria* del escritor que mejor representa el enigma histórico y la leyenda urbana: Jerzy Kosinski. La figura del escritor polaco es descrita con una combinación de datos biográficos –extraídos de su (hipotético) libro de memorias *Cockpit-*, rumores y escenas inventadas pero plausibles, desde un punto de vista de admirador obsesionado por el misterio que se corresponde con la estrategia narrativa de la novela póstuma de Kosinski, *Pinball* –con su representación de la enigmática estrella del pop Goddard, leyenda urbana a su vez. Aportación singular a las interminables hipótesis sobre la identidad de Kosinski (la última de las cuales, en la biografía de Penn Warren, la de agente de la CIA), el relato de Bumpus es una de las más completas Mitologías Contemporáneas*, en la medida en que da cuenta del componente de confusión y traslación histórica que configura esta forma.

Más allá de los casos singulares de relatos concebidos como hipótesis, debe consignarse la práctica de la *remisión a la hipótesis* de un libro entero, que tiene ejemplos tales como la obra de Luis Goytisolo *Investigaciones y conjeturas de Claudio Mendoza*. En el caso de Goytisolo la lógica hipotética se aplica tanto a Desencuentros* históricos, Trazas* de la Historia literaria y bochornosas escenas Camp* -en las que el registro hipotético sería una forma de piedad para con el protagonista- como una a versión curiosamente realista de la hipótesis autobiográfica, en el relato que contiene las correcciones y disidencias a la narración de su propia infancia propuesta por su hermano Juan en el volumen de memorias *Coto Vedado*.

Ejemplos: Manganelli, “Centuria Diciannove”; Gabriel Josipovici, “He”; Julio Cortázar, “El copiloto silencioso”; T. Coraghessan Boyle, “A Women’s Restaurant”; Juan Goytisolo, “Hipótesis sobre un avernícola”; Alasdair Gray, “Time Travel”; Isabel del Río, “La duda”.

HISTORIA NATURAL. La percepción posmoderna de la Naturaleza como “error histórico” (Moles), de la Enciclopedia como forma ficcional (Queneau) y de la lectura retrospectiva como re-creación (Borges) son la base de las ocasionales revisiones de un género en principio científico y que, precisamente por su carácter arqueológico, invita a una reconsideración en términos de fabulismo o de literatura fantástica. El uso de este mismo género se encuentra en otras modalidades del arte posmoderno, como en el Peter Greenaway de *Drowning by Numbers*, donde el espíritu de clasificación de los animales, vegetales y otras formas orgánicas se relaciona con un afán enciclopédico. Esta reconsideración oscila entre las ocasionales propuestas *positivas* y una más frecuente visión sarcástica de la forma, que tiene su expresión en breves divertimentos* tales como la parodia ilustrada* de una visita al Museo* Natural (Donald Barthelme, “Natural History”), la descripción de una *naturaleza arcaica y malévol*a en un profesor de esa materia (Thomas Bernhard, “Naturgeschichte”) o la articulación de microrrelatos* concebidos como sátira del fabulismo (Julio Cortázar, “Sus historias naturales”). Cortázar, quien emplea este último texto como final en falso de *Historias de cronopios y de famas*, ofrecerá en “Lucas, sus meditaciones ecológicas” una visión muy característica de la Naturaleza como erial simbólico y espacio de Kitsch* dominical que

entronca con la retirada vanguardista a la ciudad como espacio ficcional por excelencia. Más ambivalente es la visión de Borges, quien, si por una parte suele mencionar los proyectos de reescritura de la Historia Natural como parte de un impulso barroquista que da indefectiblemente en la impericia y el kitsch (por ejemplo, en “El congreso”), por otra parte remite al modelo textual de Plinio el Viejo sus ideas sobre la Lectura Caleidoscópica* como *forma de atención* propia del volumen de relatos y de la Miscelánea* como antimodelo de disposición de las partes del volumen.

Tales *alienaciones de lo natural* son abordadas, junto con sus posibles respuestas, en la no-tan-imposible Entrevista* “Luigi Malerba – Plinio il Vecchio”, donde Malerba lleva al extremo las tensiones ontológicas propias de esa forma. El diálogo con el autor de la *Historia Naturalis* está, en principio, dominado por una *diferencia radical* que abarca desde la distinta concepción del latín hasta la diversa comparación del autor con sus coetáneos. Sin embargo, y a pesar de la violencia verbal de la conversación, tal diferencia no deja de abrirse a una serie de identidades, reconocidas desde ambas orillas de la Historia, que configuran el esquema de un ideario posmoderno de lectura e interpretación. Así, al admitir que su lectura de la obra se reduce a “sfogliare” sus volúmenes con espíritu “divertente”, Malerba no sólo coincide con la visión borgiana, sino que se abre a las teorías del *skimming* y la lectura electrónica que son contemporáneas a su texto; su propuesta de reeler a aquél como fabulista, aun recusada por el interesado, es una salvación y no una arqueologización de la forma. De forma complementaria, la respuesta de Plinio a las acusaciones de “mancanza de spirito critico” y espíritu “poco ‘scientifico’” toma la forma de una *abdicación de la autoridad ontológica* rigurosamente contemporánea: la defensa del estilo ligero por oposición a la “prolissità asfissiante” de Tito Livio; la consideración de su texto como “compilazione” pseudoenciclopédica que reconoce de entrada sus errores e inexactitudes; la defensa del préstamo textual, e incluso del plagio (naturales), contra la cita y la atribución de fuentes (artificiales); la consideración de “il meraviglioso e il fantastico” como motores de la ciencia. En este contexto, al declarar su preferencia por el Libro Segundo, dedicado a las anomalías biológicas, Malerba viene a considerar la *Historia Naturalis* no sólo bajo el signo del Monstruario* sino como texto abocado a la anamorfosis y la ambigüedad interpretativa permanentes.

A la luz de estas consideraciones cobra su verdadera dimensión el primer volumen publicado por Primo Levi, *Storie naturali*. A lo largo de quince autodenominados “racconti-scherzo” Levi da la espalda a la visión *modernist* de la Naturaleza como entidad que “nos ha abandonado” (Beckett), a la vez que al argumento posmoderno-trágico sobre la técnica como fuente de destrucción y retorno a la barbarie: en su lugar, propone una descripción fabular y vitalista de los nuevos organismos y especímenes engendrados por la técnica. Empleando la ficción del origen o Traza* como motivo principal, el libro expone en forma de Ciclo* una serie de invenciones y recreaciones de la naturaleza que incluyen los insólitos procedimientos de la censura animal (“Censura in Bitinia”), los orígenes y actualidad de los centauros (“Quaestio de Centauris”) o la fabricación de un “Calogoniometro” que ofrece cuantificaciones objetivas e irrefutables de “La misura della bellezza”- a cargo del ingeniero Simpson, personaje central del ciclo a la vez que representación de un insospechado humanismo futurista. Si bien la forma más concurrida a lo largo de *Storie naturali* es la del Bestiario*, el libro excede esa categoría no sólo por su tematización de los microorganismos, los ángeles y otras formas no animales sino, ante todo, por su focalización en el tema más general de lo orgánico, que suele evitar la remisión a lo monsturoso* a favor de una comprensión piadosa y apasionada de las formas de vida insospechadas. De ahí la concepción que Levi propone de unas *storie* narradas en la post-Historia: boca de un superviviente del Lager la idea de

“tormentare la materia inanimata” (1996: 70), referida a un personaje prometeico y a su pasión por insuflar vida a lo inmóvil, se nos presenta como una respuesta al trauma o tormento del nazismo por la vía de una afirmación de la técnica como nueva vida.

La revisión más fundamentada del género se da en la obra de Joan Perucho, quien construye, con posterioridad a su obra novelística homónima, una *Historia Natural* completa a lo largo de una trilogía que comprende el mundo vegetal (*Botànica Oculta o el fals Paracels*), el acuático (*Els balnearis*) y el animal-teratológico (*Monstruari fantàstic*) -sección ésta a la que se añade, a modo de coda, el bestiario doméstico *Gàbia per a petits animals felïços-*, y que se concreta en sus tres respectivos ficcionarios*, “Petit Diccionari de Plantes Màgiques”, “Lapidari portàtil” y *Diccionari portàtil de presències no descrites*. La dedicación al género de Perucho, personificada en la figura del naturalista Antoni de Montpalau, se inscribe en su proyecto de recuperación de una erudición heterodoxa y mágica, esto es, de la tradición de conocimiento iluminado soterrada por la Ilustración. El común denominador de los tres volúmenes es la voluntad de mostrar la secreta integración entre Naturaleza y Cultura, representada por maravillas tales como una planta capaz de redactar tratados de retórica y de destruir ciudades enteras (“La Sapadora”), un pequeño animal cornudo, poeta y vidente (“El Canut o la futurologia en vers”) o, en el tratado sobre aguas termales, la representación de los balnearios como espacio germinal de las grandes producciones literarias (“El comte Dràcula i Bram Stoker a Luhaschowitz”). La lengua literaria misma se remite aquí a una fuente primordial que duerme en la noche de los tiempos, como se nos recuerda con la mención de Joan Maragall elaborando la teoría de la *paraula viva* en un balneario de los Pirineos, en “Les aigües d’Aix-les-bains i la Teoria dels Àngels de la Guarda”. Esta nueva narrativización del género, formulada en narraciones breves y por lo general desdramatizadas, está presidida por principios formales muy caros al primer momento del posmodernismo, y sustancialmente al *fabulism* enunciado por Scholes (1979), entendido aquí como una recuperación, más festiva y juguetona que rupturista, de la ciencia tradicional como ficción.

Si en su revisión del tratado de botánica Perucho se apoya en las *Plantas y Remedios Medicinales* de Pedacio Dioscórides (además de Agripa y “el diví Paracels”), Antonio Gamoneda lleva más lejos la vinculación con el autor latino en su *Libro de los venenos*. Concebido como “Corrupción y fábula” del Libro Sexto de Dioscórides (con comentarios de Andrés Laguna), el texto yuxtapone las tres voces narrativas, dando lugar a un palimpsesto o bosque textual, frecuentemente leído como “pura poesía fantástica” (Villena). El tema de la planta venenosa es reflejado narrativamente por medio de las interpolaciones, adiciones y entradas propias con que Gamoneda *corrompe* el original y su comentario, haciendo oscilar la visión de la planta desde lo científico hasta lo lírico. Este sistema se extiende a las referencias a los animales, que configuran un pequeño Bestiario*. El tema de la botánica lo retoma Gamoneda en su plaquette* *Relación y fábula*, cuyo relato principal, “Relación de Don Sotero”, ensaya la caracterización de un personaje -un parricida- a partir de la teoría de los humores y en relación directa con los vegetales y otros comestibles: “Yo encendía lámparas, maceraba el hinojo en vinagre de Burdeos para teñir la carne cegadora de las lubinas, hervía arándanos para licuar el perfume rojo del bosque en el interior de ocas martirizadas, me reía de Dios y sus párrocos hasta que estallaban las cirstalerías” (1997: 19). Las tradicionales explicaciones de los usos y virtudes de los vegetales cobran aquí la forma de una ceremonia anticristiana, una suerte de misa negra.

Otros ejemplos: El tema gastronómico inspira también a Isabel Allende una recuperación de los tratados de botánica en algunos pasajes de *Afrodita: Cuentos*,

Recetas y Otros Afrodisíacos. Allende da cuenta de las propiedades venusianas de diversos vegetales, vinculando una lista alfabética de “Hierbas Prohibidas” con la criticación* “Hierbas y Especies”, a la vez que la relación de “Vegetales Afrodisíacos” con el relato erótico “Colomba en la Naturaleza”.

IDEA, CAMBIAR DE. En su relato largo “El llanto” César Aira pone en boca de un director de cine el problema de “¿Qué arte puede representar un cambio de idea?” (1998b: 183), más concretamente, “la torsión imperceptible de ‘un cambio de idea’ en cierto punto de su desarrollo fulgurante” (184), considerando que “hay objetos que parecen hechos para un arte determinado, por ejemplo un paisaje para el pintor, un tacho de basura para el fotógrafo, una historia de amor para un novelista, una exaltación para el músico...” (183). En la conversación con su guionista llega a la conclusión de que tal arte no puede ser el cine, y que más bien debería tratarse de “el arte de la narración” - excluyendo a la novela- y el hallazgo de “una historia”, redactada siempre “en el constante ‘cambio de ideas’ que eran sus ideas. Seguir escribiendo o seguir pensando, que era lo mismo, equivalía a seguir transformando sus ideas” (1998a: 39). El cambio de tema implica así un deslizamiento, un giro de una instancia del discurso a otra: “El paisaje nocturno, urbano y abigarrado, por el que nos deslizábamos lo tenía todo del cambio de tema” (1997: 88)

La noción del cambio de idea tiene toda una tradición en el marco del experimentalismo norteamericano, que tiene su origen en la declaración de Raymond Federman “I want to write a novel that cancels as it goes along”, y que prosigue con Ronald Sukenick (“his only model was clouds”), Larry McCaffery -“I want to write a foreword that cancels itself as it goes” (On the Road (Not Taken) with *Federman’s Take it or Leave it*)- o Don Webb en su “Metamorphosis n° 67”: “Stories run together. Change like a cloud. Cancel themselves as they go along” (1988: 103) Esta concepción del relato enlaza con las ideas expuestas en la Distracción*.

ILUSTRACIONES. En el marco del diálogo e interpenetración de lenguajes posmoderno el uso de ilustraciones como elemento formal de un volumen narrativo es menos usual de lo que cabría suponer, y no es frecuente que las mismas se integren en una relación de interpenetración semiótica con el texto, más allá de la mera *ilustración* entendida como ornato u adorno, postulada en una posición de clara inferioridad jerárquica respecto a la escritura y propuesta sin confusión posible como parte de un orden simbólico diferenciado. Así como el relato de tradición realista encuentra, a lo largo de los años ochenta y noventa, su equivalente o acompañamiento icónico en la obra plástica de los maestros de la nueva figuración, y sobre todo en la pintura de Balthus y Edward Hopper (tan recurrente en las cubiertas, portadas e ilustraciones de revista), en cambio el relato posmoderno tiende a *visualizarse* en dos formas estrechamente relacionadas entre sí: el *collage* (de dibujos o fotografías*) y la reapropiación deconstructiva de ilustraciones (principalmente decimonónicas, y secundariamente medievales).

En la primera fase de la época posmoderna, a lo largo de los años setenta y principios de los ochenta, el ilustrador por excelencia es el diseñador, dibujante y ensayista Roy H. Behrens. Behrens es autor de un conjunto de *collages* y manipulaciones de grabados periodísticos y enciclopédicos del Siglo XIX -a la manera de Max Ernst- que, si no constituyen una forma representativa de las artes plásticas del momento, sí configuran una representación apropiada de la temática del posmodernismo como juego

en las ruinas de la Historia del conocimiento y reapropiación ficcionarial de saberes periclitados. Los grabados de Behrens están especialmente presentes en los dos volúmenes de *Miscelánea** de Donald Barthelme, así como en algunos de sus relatos más relevantes, sobre todo los que hacen más explícita la cuestión de la gestión del saber tradicional (“At the Tolstoy Museum”) y la información flotante (“Brain Damage”). Behrens ha colaborado también con Jerome Klinkowitz y Larry McCaffery en la ilustración de textos críticos sobre la primera generación posmoderna, destacando su trabajo en el libro *The Life of Fiction* (1977), en el que es acreditado como coautor. Varios *collages* de Behrens figuran asimismo en *Eclogues* de Guy Davenport, quien a su vez es el autor que con más frecuencia y decisión ha ilustrado sus propias obras. En sus libros *Tatlin!* y *Da Vinci's Bicycle* Davenport acompaña los relatos con ilustraciones puntillistas a plumilla, a toda página, en las que ofrece montajes visuales de los personajes históricos que los textos mencionan y de objetos artísticos relacionados con ellos –en una ilustración, esta sí bastante literal, del método compositivo de la *Imaginative Structure**. Algunos de estos dibujos reaparecen, junto con otros nuevos, en su antología *Twelve Stories*. La influencia del modelo de Behrens puede reseguirse en el uso de grabados deconstruidos que ilustran –sin acreditar– *La Oveja negra y demás fábulas* de Augusto Monterroso, y llega hasta las ilustraciones que realiza Derek Pell para su volumen de *Miscelánea pornográfica* X-Texts*, y que son, en su mayor parte, dibujos *galantes*, extraídos de novelas decimonónicas, cuyo presencia *nostálgica* viene a subrayar la idea, propuesta por Pell, de la pornografía como construcción retórica. Pell adopta soluciones algo más sofisticadas en sus fotomontajes*.

Menos ostentosa que la manipulación de Behrens es la recontextualización de motivos icónicos tradicionales, realizada, en buena parte de los casos, con una mera intención homenajeadora o mimética. El autor que más notoriamente ha trabajado en la presentación de sus obras como libros-objeto, en que las ilustraciones son parte de una puesta en página* singular, es Alasdair Gray. Los dibujos para su primer volumen, *Unlikely Stories, Mostly*, participan de la estética de monstruoso* y lo fantástico que recorre el libro, así como de su levedad fabular, a veces naïf. Más icónicas y menos narrativas son sus creaciones para el segundo y por ahora último de sus volúmenes, *TEN Tales Tall & True*, que consisten principalmente en dibujos de animales, y que son un ejemplo muy clásico del género breve que más ha desarrollado el diálogo entre narración e imagen: *Bestiario**. Hemos mencionado ya los grabados deconstruidos del bestiario de Monterroso, sin duda menos elaborados que los collages realizados por Behrens para el relato de Barthelme “Natural History”, en que contrapone y confronta efigies de personajes y cuadros históricos con imágenes de bestias –con notable efecto cómico. Las ilustraciones realizadas por Francisco Toledo para el *Manual de Zoología Fantástica* de Borges y Guerrero (sólo incluidas en la edición de FCE, 1983) configuran un conjunto de esbozos en tinta y acuarela sobre papel, cuya aportación principal es la reacentuación de los elementos sexuales de los personajes, considerados, en la lectura de Monsiváis, como “encarnaciones laicas de la religiosidad popular, parábolas de la sexualidad frenética, los animales tutelares que emblematizan con sorna y cordialidad el instinto y la sabiduría” (2001: 4). Las ilustraciones de Sofia Perucho para la *Gàbia per a petits animals felïços* de Joan Perucho combinan el aspecto naïf y la elusión de la perspectiva con un estilo análogo al de Zush. Javier Tomeo opta para la edición revisada de su *Bestiario* por un esbozo a plumilla, con inclusión de varios autorretratos. En esta línea de dibujos naïf habría que situar también los sencillos iconos que Arreola interpola entre los párrafos de su novela *La feria*.

En el marco del relato español destacan las ilustraciones realizadas por Joan Ponç para el ciclo de *Fábulas* de Luis Goytisolo, las cuales se integran en la tradición de la

ilustración de las fábulas añadiéndole un componente esotérico (Perucho 1995: 47) que se adecúa a la singular visión goytisoliana del género como construcción monstruosa (Turpin 1999). No menos relevante es el trabajo realizado por Eduardo Arroyo, autor de las ilustraciones de *Paisajes después de la batalla* de Juan Goytisolo y *Sombreros para Alicia* de Julián Ríos. Para la edición original del libro de Goytisolo realiza Arroyo una serie alterna de esbozos en blanco y negro que reproducen algunos de los espacios periféricos del barrio parisiense del Sentier tal como el autor lo describe, a la vez que iconos pop (Mickey Mouse) y algunas ilustraciones en color (Ver Graffiti*). En su trabajo con Ríos, los 23 textos de *Sombreros para Alicia* vienen precedidos y culminados por sendos dibujos de sombreros -con la excepción de “El sombrero de Praga”, un cuadro en blanco- realizados en recuadros, en un estilo de contornos naïf que se corresponde con el carácter post-infantil* de los textos de Ríos. Ambos autores dedican a Arroyo sendos textos Critifccionales*.

En la fase avant-pop del posmodernismo, a lo largo de los años noventa, puede consignarse una tendencia general a dar primacía a la foto frente a la ilustración como elemento central del collage, así como la emergencia de una línea de ilustración neoexpresionista, no icónica y cuya complejidad formal y lentitud de lectura viene a discutir el rol del dibujo como mero adorno. En esta línea tiene especial importancia la colaboración entre la artista plástica Andi Olsen y su marido Lance Olsen, que firman al alimón dos volúmenes (así como la página electrónica www.cafezeitgeist.com). El trabajo de Andi Olsen en *Scherzi, I Believe* puede describirse como un extremo en la tendencia a la deconstrucción del acervo adquirido de ilustraciones extraídas de la enciclopedia y -en este caso- de los cuentos populares. Notoriamente saturados y dramáticos, los cuatro *collages* aquí incluidos son figuras imposibles que parecen destruirse en su propio proceso de composición, creando un interesante paralelo con las narraciones diseminadas*. En *Sewing Shut My Eyes* la temática televisiva* motiva el uso prioritario de la fotografía alterada, con deformación de iconos sociales (modelos, tecnología) e hipertrofia de figuras feístas (fetos, niños hambrientos). El uso de iconos publicitarios y la sexualización de todos los elementos del dibujo está también muy presente en los “gráficos” que Norman Conquest realiza para los relatos de Harold Jaffe, y en concreto para su *Straight Razor*. En esta vertiente entran también las notables ilustraciones -doce en total- realizadas por Michael Bracewell para *Cobralingus* de Jeff Noon. Dispuestos como portadilla de cada una de las secciones, los dibujos combinan elementos de iconografía bíblica medieval con otros de anatomía, tecnología y virología, dando lugar a diversas construcciones espontáneas de la máquina-monstruo o el hombre-máquina que inciden, de manera similar a las de Andi Olsen, en la idea de la creación (textual, gráfica, biológica) como agregación* indiferenciada y teratológica. Por su estrecha relación con las modalidades de generación de sentido propias del Sampler*, tal como Noon las plantea a lo largo de la obra, *Cobralingus* constituye, junto con *The Teachings of Don B.* de Barthelme y *Unlikely Stories, Mostly* de Gray, una de las formas más acabadas del libro-objeto de la época.

Una vía menos concurrida es la ilustración feísta y el uso de esbozos y proyectos de dibujo. Stephen Dixon decora su volumen de play stories* *Man on Stage* con dibujos autógrafos reproducidos en un doble margen, de tal suerte que el texto queda como un sándwich entre las dos series de caricaturas, que se repiten en ambos lados. Suele tratarse de esbozos de retrato, en algún caso de autorretrato (1996: 27), cuya agitación de líneas y carácter inacabado viene a reproducir el realismo feísta de los personajes mismos.

Ejemplos (libros): Raúl Herrero, *Así se cuece a un hombre* (ilustrado por Fernando S.M. Félez); Vicente Muñoz Álvarez, *Los que vienen detrás* (ilustrado por Miguel Ángel Martín).

Ejemplos (relatos de autores de cómic, ilustrados por los mismos): Javier Olivares, *Cuentos de la estrella legumbre*; Pere Joan, *16 novelas con hombres azules*.

IMAGINATIVE STRUCTURE. Guy Davenport emplea este término para caracterizar sus relatos en el epílogo a su antología *Twelve Stories* (1997: 233), donde menciona asimismo, sin acreditación de fuente, una tesis francesa que los llama *Fractal assemblages*. La peculiaridad de los relatos de Davenport es más fácil de explicar si nos atenemos a su posición singular en la cronología del posmodernismo. Davenport se refiere a sí mismo, en el epílogo antes citado, como un escritor que llega “too late as a Modernist and too early for the dissonances that go by the name of 'Postmodernism'” (1997: 236). Esta caracterización explica quizá que su forma de organizar los relatos y relatos largos haya quedado, a lo largo de la época posmoderna, como una suerte de excepción que no es legible ni como *paranoica* ni como *diseminadora* (por emplear la distinción de Hassan entre las dos épocas estéticas). En términos de historia del relato, y siguiendo la sugerencia de Davenport, sus textos son lo que podría haber sido un cierto relato *high-modernist* en que se aplicara a esta forma la erudición y las preocupaciones formales de la poesía.

Un uso algo más centralizador de la metáfora del museo aparece en el relato largo que da título al primer libro de Guy Davenport, “Tatlin!”. El texto arranca con la descripción de una exposición del pintor constructivista Vladimir I. Tatlin en el Museo Popular de Artes Decorativas de Moscú, en 1932; en este tramo, la narración es una crítica de arte narrativizada. La siguiente sección se sitúa en San Petersburgo, en 1905, y narra la marcha bolchevique desde el punto de vista de Gorki. A lo largo de las secciones siguientes, se va desarrollando una cierta Historia de la Unión Soviética a partir de las obras del artista en cuestión, que se combinan con otras muchas a través de la vanguardia internacional. En relación con la reescritura de la Historia de la URSS, el uso de la metáfora del museo da lugar a una suerte de *arqueologización en vida* en proyecto soviético, o al menos de la primera estación de desarrollo del mismo. Por su extensión y por la organización del volumen en forma de Archipiélago*, el relato tiene el efecto de *volcar hacia el museo** la serie narrativa que inicia.

En esta organización formal puede verse un intento de adaptar a la literatura los principios del constructivismo; buena parte de los relatos del autor proponen diálogos o trasposiciones de este tipo (Ver *Critificación**). Davenport toma casi siempre como referente real de sus narraciones textos del archivo: biografías, catálogos de arte, obras literarias y especialmente textos de Historia, que reescribe de tal forma que el papel del archivo artístico resulta siempre central. Cada uno de sus relatos participa de una composición arquitectónica que, en palabras de Schöpp, “resembles a pictorial collage, a juxtaposition of seemingly meaningless objets d’art and trivial objets trouvés which the cunning craftsman assembles, thoroughly convinced that ‘the most beautiful order of the world is still a random gathering of things insignificant in themselves.’” (Ziegler 1988: 129)

INFICCIÓ. Vicenç Pagès titula “Primera inficció” y “Segona inficció” dos textos incluidos en su primer libro de relatos, *Cercles d’infinites combinacions*, y que se caracterizan por el recorrido leve* a través de sendos géneros. En el primer caso se trata

de un pastiche del género negro con inflexiones metanarrativas, como la frase final en que “La joveneta, terriblement semblant a la Faye Dunaway [protagonista de *Chinatown* de Roman Polanski], desperta d’un somni de color salmó i descobreix, ara sí, que això no és un conte amb rerefons social” (1990: 51). El segundo es un *western* narrado desde un punto de vista distanciado y casi *nouveau roman*, en la línea de la deconstrucción del género y su cruce sistemático con el imaginario gótico* y el relato de fantasmas*. En ambos casos el referente formal es el cine más que la literatura; la concisión de la escena escogida y el efecto de descontextualización de la misma hace pensar en las inficciones como modalidades del Trailer*.

INFINITO, Relato. *La tentación del infinito* toma varias formas en su relación con el artista posmoderno. Los experimentos cinematográficos de Andy Warhol y la Factory atentaron con frecuencia contra la duración convencional de la cinta, enfrentando al espectador con el temor de una prolongación interminable de la expectación. La novela-dinosaurio posmoderna tematiza con frecuencia la creación de un tiempo eterno de la atención, desde el Pynchon de *Gravity’s Rainbow* hasta *Infinite Jest* de David Foster Wallace. En el campo de la música pop Brian Eno pone en funcionamiento, con su concepto de *música para aeropuertos*, una idea de expectación leve, desatenta y sin fronteras cronológicas, actitud determinada por un modelo de obra en que, como comenta Rushkoff, “no hay canciones con principio y final, sino momentos que se extienden, casi como experiencias estáticas”: es la versión para todos los públicos del *work in progress* (2000: 218), que adquiere su versión más significativa en el disco *My Life in the Bush of Ghosts*, compuesto al alimón entre Eno y David Byrne. A lo largo de los años noventa la noción de obra infinita se vincula con las de creación colectiva y reformulación del montaje artístico; en este contexto se produce, entre otros fenómenos notorios, la recuperación de la forma del *cadáver exquisito* en el marco del cómic experimental, que da lugar a varias obras catalógicas, concebidas como colaboración sin límites de artistas de todo el mundo: *The Narrative Corpse*, editada por Art Spiegelman, y *Bardín baila con la más fea*, editada por Max -ambas comparten numerosos autores (Ver Hiperficciones*).

En la idea antes mencionada de música ambiental se entreveran lo vanguardista y lo consumista: el crítico cultural Chirs Fujiwara, en su artículo especulativo “The Ten Best Jazz Records for Driving”, menciona como primera entrada el disco de Cecil Taylor *Looking Ahead*, argumentando que en el estado de expectación demorado -*to look ahead*- coinciden los intereses del espectador cultivado y del conductor (2000: 2). Una intuición parecida parece haber guiado a César Aira en la redacción de su relato más antologado, “Cecil Taylor”, donde toma la obra del jazzman experimental como ejemplo de la noción deleuziana de las series infinitas, que trata de aplicar a la narrativa: “De todos modos, la Historia tiene su importancia, porque nos permite interrumpir el tiempo. En realidad, lo que se interrumpe con el procedimiento son las series; más precisamente, la serie infinita; cualidad esta última que anula toda importancia que pudiera tener la interrupción” (1999: 134). Asimismo en su novela corta *La abeja* Aira personifica esta cuestión en el personaje de la madre contadora de cuentos infinitos que protagoniza un relato interpolado -una versión más de Sherazade. En este contexto, el relato infinito, sea planteado como unidad independiente o en un conjunto que se postula asimismo como interminable, debe considerarse como la modalidad extrema de la estrategia Extensil*.

En uno de los primeros artículos sobre el momento experimental de los sesenta en narrativa norteamericana Richard Kostelanetz había señalado, como rasgo común de varios relatos antologados por él, el que “The story sometimes gives the impression that

it could go on forever - its ending seems less an integral conclusion than a reflection of the author's artistic decision to stop" (1987: 81). Unos años más tarde Stevick señalaría la categoría "against scale" como uno de los rasgos distintivos del Anti-Relato*, apuntando a una apertura de límites narrativos que implica tanto la extensión del texto mismo como la de su soporte. Estas respuestas vanguardistas a la *constricción espacial* pueden entenderse, en el marco de la teoría del relato, como la realización de una posibilidad o intuición que estaba en la tratadística del relato moderno, y en particular en las discusiones sobre la textura y la apertura de expectativas formales. Este aspecto queda recogido en una teoría conservadora como la que propone Ricardo Piglia en la discusión sobre finales narrativos de sus "Nuevas tesis sobre el cuento": "La experiencia de errar y desviarse en un relato se basa en la secreta aspiración de una historia que no tenga fin; la utopía de un orden fuera del tiempo donde los hechos se suceden, previsibles, interminables y siempre renovados" (1999: 116).

La dinámica entre pequeñez e infinitud es desarrollada a lo largo de la obra de Jorge Luis Borges, desde el intento de historiar lo incalculable en *Historia universal de la infamia* hasta las breves notas de viaje que configuran su *Atlas*, pasando por la discusión sobre el tiempo cíclico que preside la *Historia de la Eternidad*. La presencia de lo infinito en una forma aparentemente delimitada adquiere así distintas metáforas, desde la observación calidoscópica* del universo en "El Aleph" hasta la legión de objetos imposibles que puebla *El libro de arena*. En el relato que da título a esta última obra, el "libro diabólico" que cambia cada vez que se vuelve a abrir procede de Bikanir o Bombay; en esta agregación de referencias subyace una idea de lo infinito como temor a lo incalculable del *otro* cultural. Este temor se vuelve aceptación gozosa de la alteridad en la descripción que propone Giorgio Manganelli del Corán como libro sinfín situado en los límites de la cultura europea -en su artículo "Corano" (1991: 105-108). La descripción manganelliana del libro dispar y sin final tiene muchos puntos de coincidencia con su teoría del relato como forma babélica y no reducible a taxonomía.

Tomando como inspiración la idea borgiana de la Noche 667 de *Las 1001 Noches* en que Sherazade vuelve a narrar la situación inicial, corriendo así el peligro de proyectar su historia sobre un bucle de tiempo sin salida, John Barth encabeza su libro *Lost in the Funhouse* con una cinta de Moebius en la que gira sobre sí mismo el mensaje ONCE UPON A TIME WAS A STORY THAT BEGAN (1988: 1-2). Describe Barth su relato, ejemplo mayor de la Single-Sentence Story*, en estos términos: "I decided to pay my initiation fee [en el arte del relato] by writing the shortest story in the whole corpus of literature, which however would at the same time be literally endless and a paradigm for the book to boot" (Barth 1994: 101). La cinta, representación del tiempo circular, reiterativo y eterno, define un modelo que se proyecta sobre la organización de todo el ciclo de relatos, que empieza con un espermatozoide rumiando diversas Hipótesis* sobre su condición y termina con un Homero que lanza al mar las ánforas que contienen su obra. Esta noción de continuidad es proseguida en *On With the Story*, donde el tema literario del fin es introducido en una criticción* inicial-final bajo la forma de un prólogo inerminable, dando paso al relato "Ad Infinitum: A Short Story". Barh reescribe aquí el motivo esópico de Aquiles y la tortuga a la luz de la noción deleuziana de *rizoma* o expansión proliferante, convirtiendo la plácida escena doméstica de un matrimonio en el jardín en una situación interminable: "This story will never end. This story ends" (1996: 30) -en un final prolongado por la sección siguiente.

Si John Barth dialoga a dos voces con las intuiciones borgianas sobre la eternidad y con la metáfora cortazariana de la continuidad de los parques, Cortázar extiende explícitamente este diálogo en la parte final de su obra. Su penúltimo libro, *Queremos tanto a Glenda*, se abre al infinito por medio de un último relato, "Anillo de Moebius",

en que la historia de una violación es referida subvirtiendo el mecanismo del contrapunto*, de tal manera que los puntos de vista del agresor y de la víctima, así como sus emociones, van extendiéndose como líneas paralelas que *se encuentran en el infinito*, por medio de una estrategia narrativa concebida como cinta o “reptación hasta el borde de una cara para ingresar o estar ya en la opuesta y volver sin cesación de cara a cara” (1998a: 414). Cortázar propone aquí la metáfora del cubo (ver Traza*) como espacio delimitado de la narración breve, abriendo sus límites hasta las formas eternas de las olas y el bosque. En su posterior y último libro, *Deshoras*, Cortázar opta por una proyección al infinito que complementa la de *Lost in the Funhouse*: empieza con un epílogo, titulado “Botella al mar” (Ver Mitologías*), y cierra con la narración en forma de Making Of* titulada “Diario para un cuento” en que el tiempo del diario se abre a la eternidad de un relato imposible de escribir y proyectado por ello sobre la eternidad de la propia vida.

El motivo visual de la cinta de Moebius es empleado asimismo por Gabriel Josipovici en el texto que da título a su primera colección de relatos, “Mobius The Stripper. A Topological Exercise” Josipovici articula por medio de una puesta en página* en horizontal dos relatos que discurren en paralelo: el primero, sobre un enigmático artista de streap-tease cuya concepción metafísica de su trabajo termina llevándolo a suicidio; el segundo (al otro extremo de la cinta y recomenzándola), la historia metanarrativa de un escritor joven atrapado en un bloqueo creativo por el *peso de la tradición literaria*, y que encuentra en el relato de Moebius una inspiración definitiva: “Mobius waited for them to finish” y “Then I sat down and began to write” (1974: 85) son, respectivamente, el final de la cinta y su nuevo inicio. Publicado en 1972, el relato de Josipovici constituye un ejemplo claro de la superación de la retórica *modernist*: la técnica del contrapunto* es, al igual que en “Anillo de Moebius”, superada por el uso de la cinta, a la vez que la sintomatología del *young artist* angustiado encuentra una salida en la fascinación por la alteridad, reflejada tanto en el carácter de Moebius como Buda de los suburbios como en la referencia inicial al fakir que juega con una serpiente, transformándola sucesivamente en cuerda, *foulard* y de nuevo serpiente enroscada –en una visualización de la forma del anillo.

Más representativo de la segunda fase del posmodernismo es el tratamiento de este tema que propone Ronald Sukenick. La idea de Sukenick del *relato breve sin fin* está ya apuntada en su novela* *Long Talking Bad Conditions Blues*, donde se describe la combinación de voces y órdenes que resuenan en la cultura de masas como “an interminable terminal babble” (1977: 90). De modo más sistemático, en su libro *The Endless Short Story* desarrolla una idea de la colección de relatos como dinámica interminable de degradación y reformación, exponiendo de forma tanto teórica como ficcional una idea del relato infinito como forma perceptiva característica de la redacción por medio del ordenador. Sukenick discute la noción de Kermode de *sentido del final*, a la que opone la de una continuidad sin interrupciones –en una crítica no parece tomar en consideración el artículo de Kermode “Endings, Continued”, donde él mismo especula con la posibilidad de una versión infinita de su *The Sense of an Ending*. Para Sukenick lo infinito está vinculado a la escritura en ordenador, que permite un despliegue ilimitado de recursos retóricos e hipervínculos con otras formas: “Electromeditative prose reinforces the sense that narrative no longer demands ‘the sense of an ending’. Anything other than contingent resolutions are felt as falsification. Since the novel can no longer come to conclusions, the novel in the traditional sense is no longer possible. We are all in the middle of something more like an endless short story” (1995: 3). El carácter inacabable de *The Endless Short story* es enfatizado por un texto posterior que se presenta como prolongación del conjunto: se trata de la criticación* “The Finnegans Digression”, una lectura transversal del *Finnegans Wake* planteada como claudicación de las categorías

modernas de narratividad y búsqueda de un “Wake language” infinito. En este sentido, la idea de lo *breve infinito* está asimismo presente en el origen de la Critificción*, cuyo primer ejemplo es caracterizado por Federman como “...an unfinished endless discourse...” (1993: 26) en que la infinitud del pensamiento busca recursos para rebasar las limitaciones físicas de la página.

Con frecuencia la idea del infinito aparece como corolario o extensión de una organización cíclica, como pone de manifiesto William Vollmann en la “Author’s Note” que encabeza *13 Stories & 13 Epitaps*: “Wouldn’t it be fine if if endings could be abolished in favor of translations to elsewhere, if the story, the life, were an isometric exercise whose purpose was directed only toward the final glorious release?” (1991: 3). En el caso de Vollmann, la tentación de lo infinito, aplicada a relatos extensos que con frecuencia cobran la forma de fragmentos de novelas o largas notas de viajes*, apunta hacia una renovación de la idea del libro total, cuyas partes estarían interconectadas y perderían, hasta cierto punto, su independencia formal.

Como apuntaba Barth en su brevísimo e incalculable “ONCE UPON A TIME”, la tendencia al infinito es asimismo una vía del Microrrelato*, que con cierta frecuencia es personificada en la descripción de los insectos que recorren los Bestiarios*. El tratamiento más completo de las relaciones entre pequeñez e infinitud se encuentra en el *Confabulario* de Arreola, desde “El prodigioso miligramo”, donde “Las hormigas afrontaban una crisis de dimensión universal” (1997: 223), hasta la mínima parábola de “En verdad os digo”, donde se explica cómo “su obra humanitaria no hará sino aumentar en grandeza, como una progresión geométrica, o como el tejido de pollo cultivado por Carrel” (1997: 195). Esa misma intuición se encuentra en los relatos sobre insectos de Javier Tomeo, como “El rotífero”: “Me siento, pues, feliz en mi insignificancia. Sepan, además, que en nuestra pequeñez, nosotros somos criaturas unisexuales que cada año - cuando llega el momento de fecundar a nuestras hembras- tenemos la oportunidad de descubrimos infinitos” (2000: 47).

Un recurso de distanciamiento del registro realista es la *proyección al infinito* de una narración que en principio se presentaba como realista y que no contiene recursos significativos de puesta en página, como sucede en el texto de T. Coraghessan Boyle “The Hector Quesadilla Story”, donde lo que empieza pesentándose como una alegoría de la vejez –un veterano jugador de béisbol mexicano que apura su última temporada- se convierte en un partido interminable: “and then the stick flashes in your hands like and archangel’s sword, and the game goes on forever” (1985: 95).

Otros ejemplos: Juan José Arreola, “Botella de Klein”; Daniel Perelman, “A Moebius Trip”; Julián Ríos, “Emile et une nuit o la noche mil y dos de Shahrazad”; “Pierrot, o El último cuento de nunca acabar”.

INSTRUCCIÓN. El lenguaje de la orden vital o literaria, así como la relación entre teoría y práctica, indicación y realización, son problematizados en la forma de la instrucción, la modalidad de la ficción breve que tematiza “l’atto folle della creazione delle regole” (Manganelli 1991: 55). Suele adoptar una extensión propia de microrrelato* (una o dos páginas), aunque también aparece con frecuencia como parte de un texto mayor que trata de una u otra manera cuestiones vinculadas a la Ley, sea ésta literaria o civil. Desde el punto de vista de la teoría del relato puede considerarse la Instrucción como la forma que tematiza de manera más explícita el problema de la tratadística del relato moderno concebido como sistema de restricciones y cortapisas creativas. Demasiado frecuentemente leída como una simple modalidad del Divertimento*, la

instrucción es de hecho la mismísima voz de lo contracultural adoptando la forma de la orden; abundan, en este sentido, las lecturas de esta forma como puesta en escena del absoluto surrealista (McMurray 1983: 113). De sus vinculaciones con la Constricción* surgen las formas que más claramente tematizan el problema de la libertad creativa en el formato breve.

Las vacilaciones y contigüidades formales entre los modos de la *orden*, la *sugerencia* y la *proposición* determinan la vecindad de este género con el Anuncio*, la Propuesta* y, de manera secundaria, con el Artículo*. La deconstrucción del lenguaje de la orden adquiere una forma específica en el procedimiento formal de la Treta Maya* propuesto por William Burroughs. Aunque no ofrece ningún ejemplo que se atenga estrictamente al género, la obra de Burroughs puede ser considerada precursora en la conformación de esta modalidad. Si su antinovela *Nova Express* presenta ya diversos usos narrativos del lenguaje de la orden y de su refutación, su relato de “The Discipline of DE” es uno de los primeros casos de uso literario de la retórica de los manuales de autoayuda –en este caso, de la dianética de Ron Hubbard, que Burroughs pervierte, convirtiéndola en una serie de indicaciones para lograr un estado físico ideal a partir de la ley del mínimo esfuerzo.

Alazraki (1994: 188-189) ha señalado la importancia del artículo de Cortázar “Irracionalismo y eficacia” como inspirador del libro fundacional de la instrucción: las *Historias de Cronopios y de Famas*. La filiación surrealista de esta forma, que Cortázar comenta en el citado artículo, puede comprobarse ya en un primer tratamiento, previo a la invención del género propiamente dicho: el relato “Los venenos”, donde el manual para hacer funcionar una máquina exterminadora de hormigas es el símbolo de una orden inconsciente de restricción del comportamiento sexual –motivo desarrollado a la postre en “Instrucciones para matar hormigas en Roma”. A partir de su presentación en la sección *Manual de instrucciones* del citado libro, la obra cortazariana ofrece tres modalidades del género. La primera es el microrrelato, que obtiene su efecto de la enunciación pura de la regla imposible, sin desarrollo narrativo, como en “Instrucciones para cantar”. La segunda es el relato de entre dos y tres páginas, que implica una narrativización de la orden, y cuyo mejor ejemplo son las “Instrucciones para entender tres pinturas famosas”, que constituyen una decidida invitación a la sobrelectura poética (Eco), así como una crítica del lenguaje alegórico desde una perspectiva inmanentista. En el texto Cortázar toma como punto de partida la creación alegórica de significado para sustituirla por intuiciones y acotaciones digresivas; de esta manera el texto rechaza la imposición preconcebida de significado para invitar al libre juego de interpretaciones, sin finalidad didáctica ninguna. Hay que mencionar una tercera modalidad, la del relato breve, cuyo único aunque significativo ejemplo en la obra del autor argentino es la Play Story* “Instrucciones para John Howell”. Dedicado a Peter Brook, el relato puede leerse como una inflexión en la teoría del teatro de transvanguardia, y singularmente en el *Marat/Sade* de Weiss, cuyo principio de puesta en escena –la *imposición* ideológica de unos roles heroicos y de un discurso positivo sobre la Revolución Francesa a los internos de un sanatorio– es asimismo aplicado a un espectador que se ve obligado a improvisar un papel en la obra que ha ido a contemplar.

Aunque el género de la instrucción es uno de los más connotados del repertorio posmoderno –hasta el punto de que la elaboración de cada nuevo caso parece llevar implícito un homenaje al Gran Cronopio–, no faltan las versiones autónomas del tema. En la vertiente política que es la línea principal del género destaca el *paisaje* de Juan Goytisolo “Instrucciones elementales para la creación de un foco insurreccional”, que se presenta como un escueto y explícito llamamiento a la desobediencia civil, así como un pequeño manual de terrorismo urbano –contextualizado en un París aterrorizado por un

enigmático grupo de procedencia árabe. En la obra goytisoliana los ejemplos de instrucción son indisociables de su frecuente modulación de la voz narrativa en modo imperativo, impartiendo proclamas y llamamientos a la disensión e invitando al lector a un *desaprendizaje* de la experiencia cultural hispánica (Ríos 2000: 23-34), en un proceso que tiene su ápice en la parte final de *Juan sin Tierra*: “desoriéntese en Fez / ayune de sol a sol atento al clamor abrupto de la sirena / [...] despréndase del binomio opresor espacio-tiempo” (1994: 111). Estos usos de la contraorden política y de la literatura como práctica de guerrilla tienen una analogía relevante en la obra de Harold Jaffe, y significativamente en su relato “Sex Guerrillas”. Jaffe plantea su texto como una instancia de conrainformación por oposición a los medios de comunicación oficiales entendidos como focos de instrucción: “Why do they do this? / They were instructed to by the same TV news that presents the war” (1995: 113). En esta concepción, los media funcionan como difusores de lo que el autor denomina “a find of Xeroxed sensuality” (McCaffery 1996: 3), una vivencia codificada del sexo en que éste pierde su vertiente de goce para convertirse en mero entertainment en el sentido institucional. De ahí la necesidad de un discurso contra-narrativo que introduzca criterios y sugerencias extraoficiales en el discurso sobre la sexualidad.

En el relato de Jaffe el género de la instrucción se extiende y relaciona con una segunda modalidad de la refutación del lenguaje de la orden, más representativa de la segunda fase del posmodernismo: el estilo del *how to*, que es propio tanto de los libros de autoayuda como de los artículos o secciones de revistas prácticas –especialmente, las orientadas a un supuesto público femenino de clase media. El libro que integra y satiriza de manera más concienzuda el lenguaje del *how to* es el primer volumen de Lorrie Moore, *Self-Help*. Concebido como una sátira de la psicología social y el consejismo femenino tal como son presentados en publicaciones como *Cosmopolitan* y tratados de casamentera como *The Rules*, *Self-Help* adopta en seis de sus nueve relatos el modo imperativo, presentando, desde el punto de vista de la mujer, diversas situaciones, más arquetípicas que realistas, de la guerra de sexos, incluyendo la construcción de la identidad de la amante (“How to Be An Other Woman”), la infidelidad femenina (“How”) o masculina (“To Fill”) y, en una forma más cercana al humor negro, el suicidio (“Go Like This”). La idea de una *orden revertida* la pone en escena Moore adoptando procedimientos formales tales como el Listado* o el retrato vital de personaje en forma de Palíndromo*, y empleando con frecuencia la referencia al mundo infantil como víctima propiciatoria del proceso de instrucción familiar*. En el contexto de un libro de relatos muy unificado es relevante la presencia de un texto excepcional respecto al tema principal, el relato Otro*: “How to Become a Writer” deja muy en segundo plano la temática afectiva para proponer una sátira de los programas unversitarios de escritura creativa, en los que fracasa una escritora condenada por su “no sense of plot” (2001: 119). Moore tematiza así uno de los rasgos quintaesenciales de la escritura posmoderna definida por oposición a la realista: la postergación de la trama -en favor de los elementos formales-, que aparece en el relato como una solicitud imperativa de la tratadística literaria tradicional, en conflicto manifiesto con las solicitudes y exigencias sociales, que tienden a la pura enumeración no narrativa de normas y preceptos.

Un caso sofisticado de reversión del estilo *how to* dentro de la estética avant-pop es el relato de Mark Amerika “50 Ways To Market Your Lover”. Este relato informalista parte de la estructura del listado* (numerado del 1 al 50) para desarrollar, con frecuentes salidas narrativas del orden determinado por la lista, un método para des-entenderse de las imposiciones de la lógica del mercado: “14. deprive the glutinous mass of sexual fulfillment then rail them with totalitarian energy cleverly disguised in the rhetoric of a multi-national television broadcast coming into your home via superstate-implanted

speakers that blast the words YOU MUST OBEY” (1994: 1-2) La confusión de categorías (satisfacción sexual y emisión televisiva, energía libidinal y energía eléctrica), formulada como parte del lenguaje de la orden, es así elevada al rango de oficialidad creativa.

Ejemplos (instrucción): Juan José Arreola, “Para entrar al jardín”, “Receta casera”; Peri Rossi, “Instrucciones para bajar de la cama”; Óscar Collazos, “Instrucciones para morir con papá”; Óscar de la Borbolla, “El manual de los torturadores”; Harold Jaffe, “Things To Do During Time of War”; Don Webb, “Nine Games You Can Play”; Toni Sala, “L’amic tempteja”.

Ejemplos (usos satíricos del formato *how to*): Donald Barthelme, “That Cosmopolitan Girl”; Primo Levi, “Self-control”; Juan Goytisolo, “Cómo reducir sus tensiones”; Juan José Millás, “Cómo triunfar en la vida”; César Aira, *Cómo me hice monja* (Sección 8), “Cómo salir bien en las fotos” (en *La serpiente*); Ben Marcus, “The Method She Employs Against That Which Cannot Be Seen”.

INTERZONA. El término *interzona* es acuñado por William Burroughs, y en origen designa la *zona internacional* o tierra de nadie turística de Tánger donde transcurren sus primeros relatos, principalmente los que constituyen la sección *Lee’s Journals* de su colección *Interzone*. La interzona es parte del *vocabulario intersticial* que en el marco de la teoría posmoderna incide en las *diferencias* terminológicas, las identidades parciales y los estilos literarios fronterizos. El pensamiento de la interzona tiene una forma relevante, si bien crítica, en la obra de Gillo Dorfles. Bajo el título de *L’intervallo perduto* reúne Dorfles una serie de ensayos que exploran las distintas formas en que la cultura de mercado hace desaparecer la “conciencia diastemática” o presencia del vacío, del silencio o de la nada entre los objetos, privilegiando, en su lugar, una percepción continua, en forma de flujo, que impide la individuación de los objetos de percepción (1988: 79-83). En su lectura, la pérdida de lo diastemático es parte de una invitación general a la desatención y a la no especialización en la contemplación estética, y debe ser solventada por medio de una recuperación del silencio como valor cívico y de convivencia.

La visión de Burroughs, enraizada en la teoría del *cut-up*, es en cambio una vindicación de los espacios intersticiales como lugares para la creación de la identidad, a la vez que como creación de significado en momentos destinados en principio a acoger el vacío. El método creativo del *cut-up* como creación de una interzona formada por los repliegues del texto enlaza con la noción de pliegue (Deleuze 1989), con la escritura concebida “en el risgo del entre” (Derrida 1977); desde el punto de vista temático, el tratamiento que Burroughs da a la ruptura de la oposición entre hombre y máquina anticipa la figura del *cyborg* como identidad parcial (Haraway 1991).

Aplicada a la teoría del relato, la noción de interzona tiene una importancia decisiva en la reconsideración del Ciclo* de relatos en términos de flujo textual y no ya de secuencia intermitente, de forma tal que la inminencia del final como presupuesto narrativo es sustituida por una *presencia* continua del efecto de final como recurso estilístico. En el libro de Burroughs *Exterminator!* la temática apocalíptica (desde el exterminio de cucarachas hasta la propagación de virus letales en un marco de ciencia-ficción) es expresada en recursos tales como la reiteración constante del término “fin”, que en el relato “Wind Dead. You Dead. We Dead” establece un corte al principio mismo, reaparece al final (“It was the end of the line”) y *prosigue* en el relato siguiente - que tiene ese mismo título-, para refluir de nuevo en el penúltimo relato, cuyo título (“End”) es revertido por el último texto, una suerte de poema simbolista que a su vez

reordena los versos de un poema anterior. En este tiempo de la *interzona* el pasado narrativo se repite así en el presente, que a su vez revertirá en los montajes con que Burroughs prolonga sus textos de manera Extensil*.

La *ocupación de la interzona* como estrategia no novelística de transformación del libro de relatos es un proceso que se va gestando a lo largo de la época posmoderna y que no se consuma hasta su fase más avanzada. El paso anterior a la ocupación es la tematización del espacio en blanco en relatos organizados por medio de una serie diseminada* y libros estructurados bajo la forma de la capitulación*. En ambos casos puede comprobarse cómo la inflexión metanarrativa de los textos se extiende al problema del vacío que los separa y secuencia, y que pierde su carácter convencional para convertirse en una forma específica, en blanco, de lo no narrado. Entre los libros capitulados tiene especial importancia el experimento realizado por Giorgio Manganelli en *Nuovo commento*. La primera edición de la obra se abre con la ilustración de un cuadrado relleno de signos que ocupa la portada entera; tal como lo explica Manganelli, el gráfico contiene el significado de la obra, de tal forma que es el texto el que tiene un carácter decorativo respecto a la portada –y no al revés. En el marco de este libro decorativo el espacio en blanco que separa las diversas secciones y *pseudoracconti** presenta como la única forma pura e inviolada de narración. Con harta frecuencia es ocupada por una serie de números en desorden que representan el orden desarticulado de las partes.

La forma del relato Epistolar* es la que mejor se presta a esta indagación sobre el vacío, en que el espacio –físico, temporal- que separa una carta de la siguiente acoge el cambio de puntos de referencia y la transformación imprevista del orden las relaciones. Julio Cortázar ofrece varios ejemplos de esta práctica, tanto en relatos diseminados con alternancia de textos epistolares (“Sobremesa”) como en cartas únicas divididas en fragmentos, así la “Carta a una señorita en París”, donde un intervalo de un párrafo es seguido por una declaración que arroja el relato hasta su dramática conclusión:

Interrumpí esta carta porque debía asistir a una tarea de comisiones. La continúo aquí en su casa, Andrée, bajo una sorda grisalla de amanecer. ¿Es de veras el día siguiente, Andrée? Un trozo de blanco de la página será para usted el intervalo, apenas el punto que une mi letra de ayer a mi letra de hoy. Decirle que en ese intervalo todo se ha roto, donde mira usted el puente fácil oigo yo quebrarse la cintura furiosa del agua, para mí este lado del papel, este lado de mi carta no continúa con la calma con que venía yo escribiéndole (...) (1998a: 117).

Lo que aquí queda sugerido metafóricamente como la invasión del puente por “la cintura furiosa del agua” tiene su definitiva realización formal en varios textos de los años ochenta. Es Ronald Sukenick quien realiza el gesto más radical, invadiendo y emborronando el espacio de la interzona al vincular entre sí los textos de *The Endless Short Story* por medio de fragmentos en que la última parte de cada relato se degrada a un magma preverbal para luego reorganizarse en el principio del texto posterior, sustituyendo así al espacio en blanco. Por ejemplo, el intervalo entre los relatos “Duck Tape” y “Bush Fever” está ocupado por un rectángulo de texto que contiene fragmentos de monólogo interior, cuyas últimas palabras (“aristocrac / y or superficial mo / ther mother mother”) se prolongan en el inicio del texto posterior (“what is this all about”), dispuesto en párrafo regular (1985: 87-88). Esta estrategia será retomada en los primeros tiempos de Internet con su obra *Doggy Bag*, una de las primeras colecciones de relatos que tematizan las relaciones entre la página y la pantalla como espacio infinito. En este

caso el espacio intersticial está ocupado por las palabras finales de cada relato, que se disgregan y diseminan en lo que Sukenick denomina *word bombs*, esto es, implosiones internas del signo lingüístico hasta un magma no verbal. Un ejemplo muy ilustrativo de esta esética es la interzona que separa los relatos “Doggy Bag” y “A Mummy’s Curse”. El primer relato, concebido como una respuesta avant-pop al poema de T.S. Eliot *The Waste Land*, termina con la invocación última del citado poema (“shanty shanty shanty”), de forma tal que la palabra “SHANTY” se disemina, se convierte en líneas y claudátores, y se reforma en la M inicial de “MUMMY”, que acaba integrada, después de repetirse a lo largo de parte superior de la página, en el título del relato siguiente (1994: 70-71). En esta formulación está implícita una crítica a la noción eliotiana del tiempo redimido en el tiempo futuro, como se ha apuntado ya a propósito de Burroughs: la experiencia temporal no será ya la de un futuro sobre el que toda la experiencia se proyecta, sino la de un tiempo presente continuo y sin interrupción.

Asimismo, en las *nouvelles* y relatos largos de César Aira el método compositivo Extensil* incorpora un trabajo de borrado de la interzona a la vez que de discusión teórica sobre la misma, muy especialmente en la disertación sobre el jazz como arte de las series ininterrumpidas que preside su relato “Cecil Taylor”: “Después de un cuento viene otro. Vértigo. Vértigos retrospectivos. Se necesitaría un término cualquiera de la serie para que el siguiente la hiciera interminable. El vértigo produce angustia. La angustia paraliza... y nos evita el peligro que justificaría el vértigo; acercarse al borde, por ejemplo, a la falla profunda que separa un término de otro” (1999: 132). Esta *angustia ante la falla profunda* se traduce, en su novelato* *Cómo me hice monja*, en un uso de la parcelación en secciones convencional en que el vacío entre una y otra oculta una transformación radical de la identidad o del sexo. De manera análoga, el temor al término que podría convertir la serie en infinita aflora, en el volumen *La trompeta de mimbre*, en la disposición central del sexto relato, “Introducción y ensayo”, que introduce una idea del recomienzo y la recapitulación teórica en el *continuum*. En sus narraciones más extensas el recurso al Cambio de Idea* y la transformación general de las condiciones del relato sugiere la presencia de una interzona secreta, usurpada por el texto, que pide ser leído como un vacío interrumpido. Ver Relato Infinito* y Verso*.

KITSCH. El término “Kitsch” empieza a usarse en alemán a mediados del Siglo XIX; su campo semántico se despliega en *kitschen* (“hacer muebles nuevos con otros viejos”), *verkitschen* (“hacer pasar gato por liebre”) y otros términos relativos a la inautenticidad creativa, el error estético por exceso y la fabricación falaz de la genialidad o de lo *genialoide* -otro término asociado. En su acepción más general, la Historia del Arte suele ofrecernos caracterizaciones de una cierta época artística -en toda su extensión- considerada como *momento kitsch* de un estilo mayoritario que habría llegado a un extremo negativo de refinamiento, recargamiento y autoconciencia: es el caso del momento manierista respecto al arte del Renacimiento, del rococó respecto al Barroco, del decadentismo respecto al arte romántico.

En este contexto, sería razonable hablar de la cultura posmoderna, en un sentido general, como momento kitsch del *modernism* -y quizá incluso de la Modernidad por extensión. Esta última idea es la que parece apuntar Vattimo en su aproximación cultural al kitsch entendido no ya en términos estéticos sino más bien hermenéuticos. En la lectura de Vattimo, si el arte kitsch se caracteriza por la inadecuación entre un estilo trascendente y un *contenido* trivial, el pensamiento de la posmodernidad deberá asimismo asumir la pérdida de un fundamento o *grund* filosófico que lo deja en el ámbito de la pretensión, de la trascendencia perdida. De esta lectura surge la postulación de una

filosofía que escape a la pretensión de trascendencia (el pensamiento débil), y que vendría a ser el *fundamento* filosófico de las escrituras de lo Light* y la Levedad*.

Y en efecto, los estudios sobre el kitsch, que recorrían la tradidística sociológica -especialmente alemana- desde la década de los 50, adquieren en los 60 un impulso en el que cabe ver uno de los primeros síntomas de la época que entronizará este concepto y será caracterizada por él. El término merece así diversas aproximaciones desde puntos de vista de psicología popular, semiología, sociología o estética -en un sentido amplio. Desde un punto de vista semiótico Eco (1964) ensaya una descripción de la estilística del kitsch entendida como producción de *efectos* narrativos: el texto kitsch sería la versión literaria del *efecto sin causa*, forjado en el fingimiento circunstancial de la belleza y la imitación baldía de sus formas. En los ejemplos escogidos Eco presta especial atención al uso de recursos marcadamente poéticos en textos narrativos; toda textualidad kitsch sería así una suerte poema en prosa aberrante -de ahí un enlace con la *brevedad* como rasgo propio de la inmediatez kitsch-, y da la impresión de que buena parte de la poesía simbolista podría pasar por literatura kitsch. Desde un paradigma parecido, Moles (1971) propone una aproximación más específica a la retórica del kitsch, caracterizada a partir de cinco principios: *inadecuación* (entre función y resultado, o entre estilo referencial y estilo resultante), *acumulación* (de efectos, recursos, oroplos estilísticos), *sinestesia* (sobreevaluación de la parte, del detalle), *mediocridad* (del autor, de la obra, del espectador) y *confort* (que incluye el utilitarismo de los *gadgets* kitsch tanto como la aceptabilidad de un producto apto para todos los públicos). En la lectura de Moles estos principios son el camino para el verdadero *objetivo* de la creación o producto kitsch: la *felicidad*, así entendida como la erradicación de las connotaciones trágicas o ya meramente intelectuales de la contemplación artística, que puede así convertirse en un acto de consumo tan liviano y *commodified* como cualquier otra relación del consumidor con su entorno ciudadano.

Estas primeras caracterizaciones del kitsch son útiles para algunos casos tempranos de nuestro objeto de estudio, que pueden ser “denunciados” como usos involuntarios e inconscientes del kitsch. Eco encuentra un primer ejemplo sustancioso en el estilo de Hemingway; su lectura, si no precursora, sí es influyente en la crítica al modelo narrativo del iceberg -que sería así, en sus peores versiones, un efecto que no oculta ningún “hielo” psicológico, una estafa con poética del relato incorporada-, del que hay ejemplos involuntarios en los pastiches hemingwayanos de Pynchon (“The Small Rain”), Barth (en un relato inédito al que se refiere en “It’s a Short Story”) y Brautigan (en el estilo de *Revenge of the Lawn*), y que se expresa en la revalorización de la Levedad* narrativa como rasgo opuesto a la presunción de profundidad -es relevante que tanto Pynchon como Barth nos hayan ofrecido autocríticas severas de sendos textos entendidos como pastiche. Un segundo ejemplo lo encuentra Eco en los relatos Neogóticos* de Bradbury, quien continuaría el estilo hemingwayesco “rellenándolo” con un catálogo de símbolos *midcult*. Moles, quien menciona *Les Choses* de Perec como la novela que más sagazmente *explica* (y no *expresa*) esta problemática, emplea en cambio una noción restrictiva de literatura kitsch, que se limitaría a una falsaria -por burguesa- búsqueda del absoluto o *morceau de bravoure* cuya expresión sería la imitación de temas y registros que reproducen lo que el espectador iletrado supone cuando oye la palabra “clásico”. Este esquema sí puede incluir -sin salir del todo de la línea hemingwayesca- casos tales como el uso del estilo pseudobíblico en “Los funerales de la Mamá Grande” de Gabriel García Márquez, donde la grandilocuencia *pompier* del estilo y la figuración de una *cultura salvaje* para lectores del Primer Mundo se manifiesta en una retórica de tópicos inexactos (el célebre “olor de santidad” en vez de “loor de santidad”), anáforas muy reiteradas (“ahora que..”), efectos arcaístas (“Su hora era llegada”), enumeraciones

caóticas, citas tan reconocibles por el público *midcult* como improcedentes (“Horas interminables se llenaron de palabras, palabras, palabras”), hipérbolos de gusto pseudoclásico (“las ferias más prolongadas y tumultuosas de que se tenga memoria”, “un número nunca contado y menos atendido de animales”), etcétera etcétera. El caso de Isabel Allende, en cambio, entraría en una retórica kitsch del amor que en ocasiones llega al nivel del *cheesy*, como muestra el arranque de su relato “En la Variedad está El Sabor”:

Es necesario anunciar ahora, a pecho abierto y antes que el lector siga perdiendo su tiempo en estas páginas, que el único afrodisíaco verdaderamente infalible es el amor. Nadie logra detener la pasión encendida de dos personas enamoradas [...] Pero el amor, como la suerte, llega cuando no lo llaman, nos instala en la confusión y se esfuma como niebla cuando intentamos retenerlo (1997: 31).

Este primer sustrato teórico -al que pueden añadirse aportaciones tales como las de Baudrillard (1968), Dorfles (1969) o McLuhan (1969)- es el referente -y no necesariamente *la influencia*- de una toma de conciencia del artista para con las formas degeneradas que es uno de los signos de la época: la capacidad de reaprovechamiento de lo kitsch se va convirtiendo así en un valor casi supuesto que recorre diversas disciplinas, desde las artes plásticas (de Jeff Koons a Mike Kelley) y los cómics (de Charles Burns a Miguel Gallardo) hasta la música clásica (de Penderecki a Michael Nyman) y pop (de Prince a Pulp), pasando por el cine (de Brian de Palma a los Coen). Esta general inclusión de los usos *conscientes* y *virtuosos* del kitsch en la práctica y la crítica artísticas no tiene un equivalente inmediato en literatura: como sucede en el caso del Camp*, e incluso más claramente, la idea de kitsch apenas tiene presencia en el discurso crítico sobre “buena” literatura, donde se ha aplicado con timidez. Es notable que incluso autores como Cabrera Infante, quien ha desarrollado un uso críticamente aceptado de las “formas bajas” del lenguaje -oralidad, *slang*, bajo barroquismo- a la vez que un discurso tolerante para con géneros literarios kitsch -en sus artículos y conferencias sobre novela rosa-, se muestran mucho menos seguros a la hora de hablar de las translaciones de la literatura kitsch a la literatura culta, incidiendo en tópicos tales como el que dice que una película mala puede dar lugar a una lectura esteticista interesante pero un libro malo es simplemente un error y un peligro.

Una primera vía para el tratamiento del kitsch en el relato es la que propone -y no lleva a la práctica- Jorge Luis Borges, cuyo fecundo interés por las formas aberrantes de la literatura incluye una teoría del kitsch literario que sólo parcialmente ha sido reconocida como tal -por ejemplo, en las inflexiones sobre la obra borgiana como *literatura menor* y vocacionalmente extraoficial (Sarlo) o en los estudios acerca del humorismo borgiano (De Costa). La visión borgiana del kitsch arranca en el estudio de la retórica aberrante, definiendo un modelo de metáfora épica de mal gusto (en “Las Kenningar” y “La metáfora”) y resiguiéndolo en autores diversos (Gracián y sus “gallinas de los campos celestiales”), para pasar luego a desarrollar narrativamente formas aberrantes de alegoría (“La secta del Fénix”) o metonimia (“El Congreso”), entre otras. El tema se extiende a la descripción de lo aberrante como rasgo primordial de toda una tradición literaria (“Las Kenningar”), o de un momento histórico de la tradición (en la lectura que propone de Saer de “Pierre Menard, autor del Quijote” como sátira de las costumbres intelectuales de la Francia finisecular). En los relatos dedicados al tema de la recepción de la obra literaria, Borges esboza una tipología de la conciencia del espectador kitsch, cuyas tendencias principales serían la lectura literal de un texto

alegórico (“El evangelio según Marcos”), la imitación del modelo llevada a sus últimas consecuencias (“Pierre Menard”), la mitificación de la figura autorial (“El inmortal”, con su significativa mención de la *Batracomiomaquia* como vertiente kitsch-humorística de Homero) y la fascinación biografista-*midcult* por las Grandes Figuras históricas, presentada diversamente como Desencuentro* (“Guayaquil”), fabricación (“Tema del traidor y del héroe”) o producto de la mala literatura (policiaca en “El proveedor de iniquidades Monk Eastman”). Entre todos estos casos es central la figura de Carlos Argentino Daneri, representación arquetípica del escritor kitsch, que invita a diversas lecturas tanto en términos nacionales como de crítica de la vanguardia o previsión del posmodernismo.

Que el autor kitsch sea el propietario del Aleph -que éste se encuentre en la casa de Daneri, desaparezca con ella y sea inspirador de una obra reconocida y premiada- es una metáfora cuyas implicaciones y consecuencias acaso no hayan sido suficientemente atendidas. A grandes rasgos, puede aventurarse que Borges entiende lo aberrante literario como la única salida posible a la crisis de las vanguardias entendida como exceso autoparódico de las mismas: el caso de Joyce marcaría así el punto en que lo genial literario deja de ser formulable y percible como tal para dar paso al *efecto de genialidad* -lo genaloide, o, en palabras de Morin, *la gran victoria del talento frente al genio*. La obra borgiana, en este sentido, se mantiene siempre en estrecha vecindad con la escritura propiamente kitsch, bordeando los terrenos de la vulgarización abusiva -*El Libro de los Seres Imaginarios* como *La literatura fantástica en 45 minutos*- y la grandilocuencia didáctica -*Historia de la eternidad*- y creando un estilo de crítica literaria que entusiasma a los iletrados y a los universitarios de primer año por ofrecer una impresión de los archivos de la cultura como fácilmente resumibles. Cabría entender que, en el conjunto de su obra, el modelo de libro como catálogo es llevado a un cierto extremo kitsch en textos tardíos como *El hacedor* y, más significativamente, en *Atlas*, que admite una lectura -no la única, por supuesto- como guía turística simbólico-kitsch del mundo entero (Ver Relato de Viajes*).

De la comprensión de este aspecto de la literatura borgiana dan fe casos como el de John Barth (que sólo mediante el humor del absurdo es capaz de soslayar la tentación kitsch en los relatos neoclásico-posmodernos de *Lost in the Funhouse*), Luis Goytisolo (inventor a su vez de un importante autor kitsch de transvanguardia, el Hannahan de “Joyce al fin superado”) o José Antonio Millán, a quien debemos una originalísima aproximación a la literatura aberrante contemporánea (bajo el elocuente título de *Rosas y puerros*) así como una excelente criticación* sobre versiones aberrantes del Quijote, “Donde las dan las toman o El más famoso sintagma”, en que el autor se describe tratando infructuosamente de llegar al verdadero Quijote en un mar de versiones versificadas, estructuralistas, expurgadas. Asimismo, los primeros relatos de T. Coraghessan Boyle parten de la lección borgiana, como puede comprobarse en “We are Norsemen”, una parodia de relato épico narrada por un bardo que emplea las metáforas y el tono de los poetas descritos en el mencionado artículo “Las Kenningar”. En la misma línea cabe situar su representación de la comilona como forma épica (“The Champ”) y su retrato del anciano jugador de béisbol como antihéroe (“The Hector Quesadilla Story”), así como sus particulares revisiones de la experiencia de lo sublime (ver Epifanía*).

La aproximación de Julio Cortázar es más decidida que la de Borges en la medida en que presenta el arte kitsch -y en esto es precursora- no ya como una realidad exterior a una conciencia estética refinada sino como un sueño colectivo en el que está implicada su propia conciencia como sueño. Así el narrador de “Las Ménades” empieza contemplando desde una prudente y cultivada distancia la fascinación *midcult* de un público poco sofisticado ante un concierto de música clásica que es una versión vulgar de

grandes obras espectaculares; sin embargo, la Epifanía* colectiva, que cobra dimensiones de orgía, lo arrastra hasta verse confundido en “una materia insoportablemente grosera y rezumante pero llena a la vez de una cierta grandeza, como una manada de búfalos a la carrera o algo por el estilo” (1998a: 323) –frase que designa a la vez el kitsch y la respuesta irracional de los espectadores, y que se inscribe irónicamente en ambos por medio de una “concesiva” metáfora de mal gusto. Más explícito aún es su *experimento en mal gusto* “La barca o Nueva Visita a Venecia”, donde el autor recicla un relato propio, declaradamente malo, de los años cincuenta, proponiendo varios fragmentos como contrapunto* narrativo que ofrece la imagen del inconsciente de la protagonista. Es significativo que entre las frases en cursiva del “relato malo” no faltan tomas de distancia respecto a la literatura popular: “En todo caso los dos se hablan con sendos espejos por delante, un perfecto diálogo de *best-seller* para llenar dos páginas con nada en particular” (1998b:168).

Una vía del kitsch que Cortázar explora en varios relatos es la reversión de temas y motivos jamesianos considerados como paradigma de buen gusto literario, escribiendo, según consta en la nota de presentación de “Los pasos en las huellas”, a la manera “de un, digamos, Henry James que hubiera tomado mate en cualquier patio porteño o platense de los años veinte” (1998b: 50). Esta propuesta de lectura puede muy bien aplicarse a su posterior “Cambio de luces”, donde el tema jamesiano (la fascinación de una solitaria *alma cándida* por un actor de radioteatro especializado en papeles de malvado) parece derivar hacia una temática de la corrupción –del alma cándida-, hasta que el giro final revela a la “mujer ingenua” como adúltera y al actor como infatuado por las ficciones populares que portagoniza. El proceso se repite en “Historias que me cuento”, cuyo narrador reconstruye en su sueños su propia vida bajo un guión en que los roles sexuales se identifican con formas de la narrativa popular: “yo le di mi nombre de camionero (...) y ella dijo Dilia y agregó que era un nombre idiota por culpa de una tía lectora de novelas rosa” (1998b: 405). El giro final vuelve a ser aquí decepcionante para el hombre, quien se ve enfrentado lo real de esa ficción distanciada que es su sueño kitsch –la mujer de su mejor amigo se ha acostado *de veras* con el camionero: la situación de novela popular no es una abstracción tranquilizadora que se mantiene en el ámbito del sueño, sino que *sucede*. En todos estos casos lo kitsch como ruptura de la respetabilidad estética es indisociable de la representación de la mujer bajo el signo de lo imprevisible o de la histeria.

La reformulación del kitsch en el relato alcanza su apogeo con el giro avant-pop, en una forma que había sido preludiada, más que por lo bogiano, por la obra de Arreola, quien ya en los años cincuenta empleaba el estilo del Anuncio* como uno más de los registros de corte grandilocuente que recorren sus *Confabulario* y *Palindroma*, y quien también es uno de los primeros en reformular el Bestiario* a la luz del nuevo estatus del animal como *salvaje banalizado* y convertido en grotesco –ver Espectáculo*. Si en un primer momento del posmodernismo el kitsch se había formulado en términos de “psicopatología de la vida cotidiana”, postulando un modelo de novelista preocupado y amenazado por él –“¿será el kitsch el *diablo en el arte*?” (Moles 1971: 239)-, el movimiento avant-pop retirará las nociones de *mediocridad* (el kitsch puede ser, como diría Sontag, un estilo radical) y *felicidad* (el kitsch incluye la angustia, la incomprensión, la confusión) para proponer un kitsch históricamente complejo, psicológicamente sofisticado y en última instancia vanguardista en relación con la discreción formal del estilo-Hollywood. Desde el redescubrimiento de Las Vegas como ciudad depositaria del *simbolismo olvidado* de la arquitectura (Venturi) hasta la canonización en vida de Milan Kundera como filósofo *digest* que reformula el kitsch de las novelas de folletín y lo propugna en términos de *única vía posible para la hermandad*

humana (Kulka), pasando por la caracterización *no culpable* de la época posmoderna como *era neobarroca* (Calabrese), fluye una corriente no ya de mera tolerancia sino de abierta aceptación una nueva retórica provocativa, contestataria y humorística: la retórica por excelencia de la comedia contemporánea.

David Foster Wallace caracterizó como “the Devil” de la ficción americana a Mark Leyner. Lo diabólico en el relato tiene una expresión fundamental en el libro de Leyner *My Cousin, My Gastroenterologist*, que arranca con una descripción del narrador viajando en coche a Las Vegas y se despliega en un *cluster* de figuras retóricas hipertrofiadas que configuran el magma de la narración más allá de toda trama: comparaciones -“when clouds in the night sky resemble the x-ray of christ’s cheekbone shattered by the split-fingered fastball of the devil” (1993: 107)-, personificaciones *à la Disney* -“In my haunted closet, mothballs mysteriously assemble into a triangle like a rack of billiard balls, my pants wriggle from their hangers and dance the cancan” (1995: 50), neologismos -“I suffer from necropheliaphobia -a fear of having sex with dead people” (1995: 36)- y deconstrucciones de la retórica kitsch -“When Elvis Presley, in the song “Jailhouse Rock”, sang the lyrics 'If you can’t find a partner, grab a wooden chair', he freed a generation of young people to love furniture and, by extension, to love any inanimate object in a way that hertofore would have been strictly verboten” (1995: 17). En su relato “Colonoscope Nite” Leyner se retrata “forging my new epic style in this dingy oubliette which stinks I mean the oubliette stinks not the style it stinks of sulfur and bile and burnt rubber and putrescent flesh viz all the ingredient odors of an epic style” (1995: 40). El tema del estilo de la época como épica grotesca lo desarrolla Leyner en su artículo “Venus de Volleyball”, donde describe el estilo abarrocado, multirreferencial y oscurantista de Píndaro como el gran antecedente de la visión periodística de los eventos deportivos, políticos o sociales.

LEVEDAD. Designa la modalidad de parodia no enfática, superficial, intermitente y relacionada con la basura textual que es propia de las Novelínfimas* y que aparece a su vez en ciertos rasgos del Relato de Viajes* y de una cierta teoría del Microrrelato* como forma opuesta a la novela (Zavala).

El esfuerzo vanguardista por la consecución de un estilo *no literario* contrapuesto a los rigores formales del Gran Estilo y vinculado a la inmediatez del periodismo adquiere una forma significativa en la obra breve de Massimo Bontempelli. Bontempelli admite como cualidades propias del “estilo no literario” la inmediatez, la soltura, la levedad adjetival y la capacidad para operar grandes saltos de tema o de género sin inflexión narrativa. Es el estilo, al decir de Bontempelli, exigido por la aceleración de la vida contemporánea. El género del relato de aventuras es el que más claramente expresa tal visión de una escritura rápida para el lector, que no para el escritor. Bontempelli parte de una visión antidramática de la aventura como todo aquello que merezca notación periodística para llevar a cabo una revisión de varios géneros de la novela del XIX en los libros de novelínfimas* *La vita operosa (Avventure del '19 a Milano)* y *La vita intensa*, en que la categoría *romanzo d'avventure* se hace extensiva a casi cualquier género o situación. Otros relatos dan fe de su visión de la aventura como desplazamiento turístico (“Avventure de terra e de mare”) o como movimiento sin objeto (“Avventura deserta”, subtítulo “L’ultimo dei romantici”). Un ejemplo análogo puede encontrarse en el primer libro de relatos de Witold Gombrowicz, *Memorias de los tiempos de la inmadurez*, en que la revisión del género toma la forma de una parodia de Joseph Conrad en “Sobre las cosas ocurridas a bordo de la goleta *Banbury*” y “Aventuras”. Ambas

formas son precursoras de los modelos de descripción espacial y visión de la otredad propuestas en el ámbito del Relato de Viajes* posmoderno.

La idea bontempelliana de lo no literario tiene derivaciones en formas literarias cercanas al Realismo Experimental*, como la idea que preside la obra de Josep Palau i Fabre desde *El despullament*: "tot em duu, per una mena de pruija antiretòrica, a una economia molt estricta del temps i de les paraules, que es tradueix, les més de les vegades, en un estil una mica sobtat, sense ornamentació" (1995: 12). En el marco del posmodernismo, la aspiración a lo *no literario* o *literario leve* es teorizada, entre otros, por Italo Calvino bajo el término *leggerezza*. Para Calvino la ligereza es, más que una forma literaria, una actitud intelectual que acepta sin dramatismo la desaparición de los grandes sistemas filosóficos: la única actitud que puede permitir visiones extensas del mundo que superen las limitaciones descriptivas del realismo. En este sentido, las obras ligeras incorporarían la categoría de Diseminación* no necesariamente como recurso textual o tipográfico y no en su versión más radical -derridiana- sino más bien como un presupuesto de la forma narrativa. Calvino encuentra un modelo de la ligereza en la obra de Lucrecio *De rerum natura*, en que la "la conoscenza del mondo diventa dissoluzione della compatezza del mondo, percezione di ciò che è infinitamente minuto e mobile e leggero" (1993: 13).

Calvino señala ejemplos de ligereza en poesía (Cavalcanti) y teatro (el Shakespeare de *The Tempest*), señalando las dificultades de la forma novelística para adquirir la cualidad de ligereza. En su lectura el ejemplo contemporáneo es la novela de Milan Kundera *La insoportable levedad del ser* como demostración de que "tutto quello che scegiamo e apprezziamo come leggero non tarda a rivelare il proprio peso insostenibile" (*ibid.*). El caso de Kundera da fe de una vertiente relevante de lo ligero en la relación del relato posmoderno con el moderno. La única colección de relatos del autor, *El libro de los amores ridículos* -escrita en los albores del movimiento posmoderno, entre 1959 y 1968- está vinculada a las formas experimentales por dos rasgos: su uso precursor de la estética del mal gusto (Ver Kitsch*) y su visión de un tema *muy modernist* -la burocracia- a la luz del humor. La descripción de la Checoslovaquia ocupada por el régimen soviético está determinada por una lectura de Kafka como autor cómico, que adquiere su representación más clara en el relato "Nadie se va a reír". El esfuerzo kunderiano por retirar a Kafka de lo que él denomina "la gran trinidad" de la novela moderna (Proust, Joyce) adquiere su primera forma ensayística en los pasajes de *El arte de la novela* en que se defiende como rasgo decisivo del autor su visión del pensando enfocado a la situación (1987: 35-37), que Kundera considera distinta de la representación de la conciencia proustiana. Es en el artículo "La sombra castradora de San Garta" donde Kundera articula su crítica más decidida a la visión *modernist* de Kafka como mártir de la literatura, autor trágico y pensador existencialista.

La vinculación entre la crítica a la lectura *modernist* de Kafka y el planteamiento de una estética de la ligereza en el marco del relato adquiere otra representación clara en la obra de Giorgio Manganelli. En su libro de artículos *Il rumore sottile della prosa* el autor dispone, en significativa vecindad en una misma sección, los textos "La vulgarizzazione" y "Ma Kafka non esiste". En el primero Manganelli caracteriza la *vulgarización* como un género literario -y no una forma de la producción científica- emparentado con la oratoria y la pedagogía. Parte Manganelli de una noción del acto de vulgarizar como estrategia didáctica para extenderla al rango literario, en la idea de que "la scienza non è che un genere aggiornato della favolistica" (1994: 109). En este punto Manganelli coincide con la visión borgiana de la teología como literatura fantástica, como lo muestra, en otro artículo titulado "L'esami", su concepción de que el examen como forma expresiva de lo vulgarizado es una forma de volver laico a Dios,

convirtiéndolo en un dato de conocimiento. Esta concepción se prolonga en el texto sobre Kafka, donde se toma como punto de partida el ensayo de Piero Citati *Kafka* para defender una visión ‘impura’ del autor que lo simplifique, que lo haga leve -que banalice, cabría decir, a su Dios examinante-, invitando a un uso fabuloso de lo kafkiano: “Chi usa come personaggi le fosforescenze notturne che vanno sotto il nome di Kafka ha il compito de un incantatore: di quei misteriosi animali notturni fare disegni, esagoni, rombi, ruote di Santa Caterina” (1994: 120).

La visión posmoderna o *light* de Franz Kafka tiene un antecedente significativo en el relato de Vladimir Nabokov “The Enchanter”, cuyas últimas páginas ofrecen un inesperado recuento a toda velocidad de *El proceso*, novela a la que le es sustraída, de esta manera, la rotundidad del final. Tal visión puede contraponerse a la tendencia, parte ya del *mainstream* en la teoría y en la práctica del relato, a una cierta readaptación de lo kafkiano en el marco del cuento realista, ejemplificada, entre otros, por Javier Tomeo (*Historias mínimas*), Juan José Millás (*Ella imagina*) y algunas obras de Stephen Dixon. Este último es un caso notorio de transición desde la visión *modernist* de Kafka a la posmodernista.

Esta último extremo se puede ilustrar por medio de un caso de pastiche o parodia de segundo grado. Peter Handke propone en su libro de ficciones una versión Novelínfima* de Kafka, “Der Prozess”. La versión resigue de forma literal el argumento de la novela, empleando frases y metáforas del autor, pero otorgando al recuento una inflexión estilística *fría*: se trata, en suma, de una revisión u homenaje a Kafka a la luz del *nouveau roman*, cuya frialdad estilística es adaptada y elevada a una alta velocidad narrativa, configurando así un comentario sobre el estilo *nouveau roman* como más apropiado para el relato que para la novela. Al final de la época posmoderna, Òscar Pàmies propone en su libro *72 illes* una versión vulgarizada o incluso banalizada del libro de Handke en que se incluye tal texto, *Benvinguda al consell d’administració*. La banalización, titulada “El passadís” sin referencia precisa a ningún texto del libro, consiste en la descripción de un recorrido a lo largo del pasillo, un *proceso cotidiano* narrado con un laconismo y una atención prioritaria a los objetos que satiriza la monotonía del *nouveau roman* tanto como la del libro de procedencia. La descripción de la conciencia alienada en procesos y objetos mínimos es semejante a otra de las reducciones del libro, la dedicada a *La metamorfosi*, en que la pasividad kafkiana es satirizada, pues “si en comptes d’ortòpter s’hagués metamorfosat en tigre de bengala, narval o, ja deixant-nos d’orgues, en àngel” (1997: 115) las cosas le habrían ido mejor.

Aunque la aspiración a alcanzar un *estilo de la levedad* es, en términos retóricos, una constante de toda la época posmoderna, hay que señalar que, en un sentido más histórico, esta aspiración es más característica o más definitoria de la segunda época del posmodernismo. Así como el primer momento de este movimiento literario está determinado por concepciones del estilo de raíz barroca que establecen un diálogo complejo con el *modernism*, en cambio la época posterior a los años setenta observa tanto la atenuación de la línea barroca como cierta puesta en cuestión de los presupuestos de la primera época –como puede verse en los ejemplos de Pàmies. Por lo que se refiere a las formas breves e hiperbreves del relato, puede decirse que ese cambio consiste en la sustitución del paradigma borgiano por la vía propuesta por Monterroso, dos autores que encarnan la diferencia entre el erudito (profuso, teórico, *muy notoriamente bueno*) y el literato (difuso, intuitivo, *modestamente bueno*).

Otros relatos que presentan pastiches, versiones reducidas y visiones leves de la literatura o la figura de Franz Kafka: Lawrence Fixel, “Kafka’s Bridge”; Leonard Michaels, “Storytellers, Liars and Bores”; Walter Abish, “Reading Kafka in German”;

Guy Davenport, “The Aeroplanes at Brescia”; T. Coraghessan Boyle, “The Big Garage”; René Avilés Fabila, “Franz Kafka”; Enrique Vila-Matas, “Señas de identidad”; Quim Monzó, “Gregor”; Jonathan Lethem & Carter Scholz, *Kafka Americana*.

LIGHT, Relato. Desde mediados de los años ochenta se hace frecuente en la crítica del relato el uso del término *light* para caracterizar una serie de propuestas que se distancian de la tradición realista -en especial los primeros volúmenes de Enrique Vila-Matas y Quim Monzó. En esta acepción, popularizada por Miguel García-Posada (1988: 1), y discutida, entre otros, por Víctor Moreno (1994: 31), el término es casi exclusivamente despectivo, y revela una lectura tan desfavorable como desinformada de los presupuestos de teoría posmoderna que inspiran los textos de referencia, lamentando la pérdida de “calado” y “densidad simbólica” en favor del “juego de las superficies” textuales.

En términos más rigurosos lo *light* puede designar un cierto tipo de experimentalismo poco radical o de uso puntual de recursos experimentalistas en el marco de un texto que puede ser leído, digamos, como realista al 80%: es *light*, pues, no respecto a un referente literario *auténtico* sino respecto a la articulación de los textos que caracterizan el primer momento del posmodernismo. En este sentido, se ha señalado con frecuencia (Couturier & Durand 1982, Patterson 1992) cómo en la obra de Donald Barthelme se da, a partir de su cuarto volumen de relatos, *Sadness* (1972), una cierta retirada de la recursividad experimental que afecta no sólo a la puesta en página -muy presente en *City Life* e inexistente en su sucesor- sino también a los recursos de parodia e improvisación, que pasan a volverse algo más controlados. Para precisar más, es razonable proponer como arquetipo de texto *light* su relato “A City of Churches”, incluido en aquel libro y antologado con frecuencia.

El relato describe el diálogo entre un cura y una mujer de mediana edad recién llegada a una ciudad innominada donde “everybody [here takes] a great interest in church matters”. Tal como las describe Mr. Philips, las iglesias forman un sistema que se extiende hasta la últimas instancias de la vida cotidiana; Ceclia trata de averiguar las posibilidades de salir de ese sistema y discute con el clérigo. El texto, acotado por frases lacónicas no muy distintas de las que caracterizan un cierto relato realista, apunta una cierta crítica a la institución (perfectamente soportable por un creyente), empleando un conjunto de recursos experimentales tolerados para todos los públicos: la inversión paranoica de una dinámica (la religión como oficialidad total), el uso del Diálogo* como deriva ficcional (acotada por el autor y muy controlada), la vindicación feminista opuesta al poder (“I don’t want to share. I want a place of my own”), la descripción de lo real como Simulacro*. Como puede leerse en un relato posterior, el diálogo* *light* “The New Music”, “[it] is not specifically anticlerical. Only in its deeper effects” (1979: 36). Esta *falta de especificidad*, que implica una posposición indefinida de la *aboutness* o tema central de un relato narrado de manera lineal, da lugar a una lectura como deslizamiento o movimiento no orientado, con una dinámica entre la percepción de efectos de superficie y una cierta sospecha, nunca confirmada, de un *efecto profundo* de significado. En el relato, *A City of Churches* es también el título de un espacio televisivo de cuatro minutos de duración que había dirigido el cura en las noticias de la cadena CBS. El gesto antologal más definitivo, el que posiblemente convierta este relato en la visión popular del experimentalismo para la posteridad, es su inclusión como uno de los únicos representantes del movimiento experimental en la antología paracanónica de John Updike *The Best American Short Stories of the Century*, donde ocupa sus “cuatro minutos” de subversión encajonada -que en este caso son cuatro páginas (Updike 1999: 503-506).

La fortuna de “A City of Churches” como texto *light* se pone de manifiesto, en el ámbito español, con gestos tales como la mención que le dedica Vila-Matas en la sección 14 del relato “Recuerdos inventados”, en que el autor acredita la frase de Cecile “Soñaré la vida que más temen” (“I’ll dream,” she said, “Things you won’t like”). Es una oportuna representación de la idea de *subversión discreta* que Vila-Matas pone en juego en la representación de los “enemigos cotidianos” que recorren *Suicidios ejemplares* (especialmente en el antologado “Rosa Schwarzer vuelve a la vida”, que describe a un personaje femenino semejante a Cecile), y que adquiere su representación más clara en la Historia de las vanguardias artísticas como conspiración decorativa planteada a lo largo de la *Historia abreviada de la literatura portátil*. Quizá el libro de Vila-Matas que mejor ejemplifique esta estética sea su primera colección, *Nunca voy al cine*, donde la idea del deslizamiento y del efecto de superficie toma forma en el tema del viaje sin dirección aparente y los recorridos por *espacios de la ligereza*, como las fiestas y las reuniones sociales.

En relación con la influencia del autor norteamericano, Quim Monzó comenta en una de sus entrevistas que ésta se centra en “el último Donald Barthelme, el de la época entre *Amateurs* y *Paradise*” (Blake 1997: 3), declaración que el autor extendió en la presentación académica de su antología revisada *Vuitanta-Sis contes*, donde declaraba que su interés por Barthelme empieza con *Sadness* y se centra en *Amateurs*, y que no estaba interesado por *City Life*; se trata de una actitud bastante representativa de la extensión y popularización de lo *light*. En un sentido más extenso, lo *light* puede ser entendido, en relación con la estética de la Levedad*, como una tendencia que apunta a una esencialización no ya de los temas propios del relato sino más bien de su tiempo narrativo. Es muy ilustrativa en este sentido la frase con que Rodrigo Fresán empieza su libro *Vidas de santos*: “Todo se mueve en el más fluido de los presentes, con alguna ligera insinuación de futuro” (1993: 11). La narración *light* es aquella que llama la atención sobre el carácter actual del relato sin hacerlo sobre su forma literaria: es una operación sobre el tiempo en que éste se nos presenta como liviano y claro, por oposición al tiempo simbólico de los relatos de Hemingway, en que cada palabra quiere encerrar a la vez una insinuación de un pasado trágico y una postulación de un futuro temible. El libro de Fresán *Historia argentina* es representativo de esta estética, si bien sus relatos posteriores se apartan de ella por su carácter más extenso y arquitectónico. Ver Realismo Experimental*.

LIPOGRAMA. Modalidad de la Constricción* que se caracteriza por la exclusión sistemática de una o varias letras del alfabeto. Derek Pell presenta en “Madeleine’s Answer. An Erotic Lipogram” un relato erótico del que han sido excluidas (como aclara el autor mismo en nota final) las seis letras que conforman la respuesta de la protagonista a una solicitud sexual: F, U, C, K, Y, O.

LISTADO. Relato organizado a partir de una lista de ítems, sin conexión narrativa -al menos en principio- y con un texto anterior y/o posterior que los vincula. Considerado con frecuencia como una forma poco relevante de relato *otro** u obtenido por mera adición mecánica de oraciones, el listado muestra varias modalidades en que la figura retórica de la enumeración caótica es elevada al rango de elemento básico en la construcción de un texto breve. Un antecedente vanguardista puede encontrarse en algunos textos redactados por Francis Scott Fitzgerald en la época de su decadencia económica, como “Auction – Model 1934”. Escrito al alimón con Zelda Syre, el texto

contiene una enumeración de los contenidos de diversas cajas procedentes de sus estancias en hoteles europeos. Considerado favorablemente como texto *otro** de la compilación de artículos *The Crack-Up* -en la edición propuesta por Edmund Wilson, distinta de la original-, el relato viene a sustituir momentáneamente la descripción de la neurosis que Fitzgerald practica en los textos restantes por una gozosa, esquizofrénica visión de la abundancia en la variedad de los objetos. Le Von se refiere a otro de los *listados de cosas perdidas* -materiales o espirituales- redactados por Fitzgerald, y que llevaba el título *Necrology and Breakdownlogy*.

En el marco del relato posmoderno la ruptura del orden de la lista tiene un ejemplo notorio al principio de “Pierre Menard, autor del Quijote”, cuando en la enumeración alfabéticamente pautada del legado crítico y literario de Pierre Menard menciona Borges, como vigésimo término y ya fuera del orden alfabético, el hallazgo de los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte del Quijote. El tercer término de la enumeración es una monografía “sobre ‘ciertas conexiones o afinidades’ del pensamiento de Descartes, de Leibniz y de John Wilkins (Nimes, 1903)” (Borges 1989: 48), mención que debe vincularse con la idea *wilkiniana* de la enumeración como fiera teórica (Ver Bestiario*). La figura de Wilkins es asimismo mencionada en el relato borgiano “El Congreso”, que personifica el problema de la narrativización del listado en un personaje que trata de elaborar el catálogo de todos los objetos del mundo.

Asimismo puede hablarse de listado o *efecto de listado* en los casos en que el autor ha optado por disponer en esa forma un material narrativo que sí define un cierto *continuum*, sea o no lineal. Un caso relevante se encuentra en el Acontecimiento* de Donald Barthelme “The Glass Mountain”, que describe la ascensión a un monte situado en el centro de Nueva York a lo largo de cien secciones numeradas, con un efecto de intensificación dramática marcado por el paso de frases breves a otras más extensas que llegan a contener en sí enumeraciones enteras -la sección 63 enumera a los predecesores del narrador en el intento de subir la montaña. Barthelme ofrece también un caso muy claro de listado narrativizado en su Critificación* “Nothing: A Preliminary Account”, una enumeración de ítems cuyo común denominador es su pertenencia a la categoría de La Nada, que es comentada en una parodia del estilo ensayístico: “Put it on the list. Nothing ventured, nothing gained. What a wonderful list!” (1993: 248).

La técnica del *cut-up* adopta con frecuencia una modalidad textual de enumeración caótica de fragmentos narrativos. William Burroughs emplea en “The Death of Mrs. D” una serie de dos listas de frases, la primera de 36 ítems incluyendo la caracterización de un personaje, y la segunda, como una modalidad de notas al pie, incluyendo nueve citas extraídas de periódicos y novelas -entre ellas, algunas del propio autor. Si Barthelme empleaba el listado como forma apropiada para describir una *ascensión y caída* literales, Burroughs lo utiliza para describir el proceso de conformación de un personaje y subsiguiente toma de conciencia del carácter ficcional de su existencia. En la línea abierta por Gysin y Burroughs, Mark Amerika presenta su instrucción* “50 Ways to Market Your Lover”, en que el ritmo de la lista reproduce el de la orden dada por la sociedad de consumo a la vez que el del consumo y comodificación mismos.

La relación del listado con formas textuales no narrativas adquiere un ejemplo singular en la breve Vida Imaginaria* de Ursule Molinaro “Knotting Brows Around the Guillotine. Olympe de Gougues”, donde la descripción de la heorína nacional francesa se realiza por medio de dos series de tres y seis entradas respectivamente, de forma que la primera incluye suposiciones e hipótesis* sobre su vida y la segunda relata hechos históricos comprobados, entre ellos la redacción del Artículo 10 de la Declaración de los Derechos de las Mujeres (“Si las mujeres tienen derecho a subir al patíbulo, también deben tener derecho a la participación política”). De esta manera, el texto se postula

como décima entrada de la lista o celebración literaria del Artículo 10. El uso del signo “&” como sustitución de “and”, que es la marca de estilo de la escritura de Molinaro, se revela en este texto como la forma apropiada de una enumeración-con-diferencia en que los términos de la lista (de la lista literaria, de la Declaración) aparecen no ya yuxtapuestos sino *unidos* en un motivo común. También su relato “The Fabulous Reign of Marie Laveau, Voodoo Queen of New Orleans” emplea como parte final del retrato una prolija enumeración a doble columna de pociones y remedios.

La organización del relato en forma de oraciones sin vinculación narrativa es una modalidad muy frecuentada en los textos del movimiento oulipista. Así, el texto de George Perec “Experimental Demonstration of Tomatopic Organization in the Soprano” se presenta como una criticación* sobre el arrojamiento de tomates a las cantantes de ópera, y adopta como fundamento teórico una bibliografía ficticia de cinco folios sobre *tomatología*. Aún más sofisticado es el cronograma de Harry Mathews “Clocking the World on Cue: The Chronogram for 2001”, que organiza en lista 70 oraciones cuyo denominador común es que en todas ellas la suma de las letras que corresponden a los numerales romanos (c, d, i, l, m, v, x) da el número del año en cuestión.

En los casos más extremos de uso del efecto *de listado* la narratividad propiamente dicha desaparece y deja su lugar a un puro *name-dropping* discursivo, como en el relato de J.G. Ballard “The Generations of America” –que describe la secuencia generacional por medio de una sucesión antigenealógica de crímenes violentos- o en el relato, uno de los primeros de Quim Monzó, titulado “Enfilall”, en que el listado, ordenado alfabéticamente*, es una sucesión de nombres propios del cine, la literatura, la música y las artes plásticas que configuran un *quién es quién* de la cultura moderna de principios los años setenta. Ambos textos son muy representativos de la radicalidad del momento experimental de esa época.

La vinculación antes señalada entre el acontecimiento (evento inefable) y el listado (clasificación, no necesariamente cartesiana) puede comprobarse también en el relato de Toni Sala “Per porla in lista”, donde la descripción de un flechazo amoroso, descrita en una parodia de estilo lírico, se revela, en la última frase, como un nuevo término de una paradójica clasificación de enamoramientos perpetuos: “aquella dona ja formava part de la meva famosa llista” (2001: 36).

Puede resultar útil, en la discusión sobre modalidades de prosa en la posmodernidad, tomar el listado como elemento básico, inmediatamente posterior en la escala formal a la *single-sentence story**, y el efecto de listado como primer desarrollo o puesta en escena de la erudición. En este sentido puede trazarse una línea evolutiva que va desde los listados de erudición archivística de Borges hasta los listados de erudición pop de Leyner, tomando la obra de Barthelme como punto intermedio.

Ejemplos: Julio Cortázar, “¿Qué es un polígrafo?”; Juan Rodolfo Wilcock, “Jesús Pica Planas”; Joan Perucho, “Alexandre de Chaudfontaine i la classificació dels banys”; Peter Spielberg, “The Hermetic Whore”; Pere Joan, “36 novelas cortas”; Guillermo Cabrera Infante, “Listas”; Derek Pell, “The Kama Sutra of Pantagruel”; Tiziano Scarpa, “Cose che mi passano per la testa mentre Maria Grazia mi fa un pompino”.

MAKING OF. En crítica cinematográfica se conoce como *making of* el formato de vídeo promocional, de no más de media hora de duración, que presenta una cierta película por medio de escenas, anécdotas de filmación, entrevistas y fragmentos de la filmación del rodaje mismo, y que puede ser contemplado antes de la película, pero que es presentado como parte final-suplementaria de la copia en vídeo de la misma. Dando

por sentado su estatus de producto publicitario, una visión avant-pop de este modelo visual procuraría reaprovechar y reconsiderar los rasgos estilísticos de más clara filiación vanguardista: metanarración, autorreferencialidad, autoparodia, narración-como-teoría. Estos rasgos pueden trasponerse legítimamente a la composición de un texto literario de carácter experimental en cuya organización rupturista puedan detectarse similitudes con la forma cinematográfica. Una primera idea de la relación entre estas dos formas puede verse, retrospectivamente, en la novela-río de Gertrude Stein *The Making Of Americans*, cuyo lenguaje, en permanente reformulación y revisión (Ver Blandura*, Botones Blandos*), ofrece una idea de *texto literario en marcha* que quiere reproducir el avance de una civilización como *work in progress*, inacabado, informal -y, hasta cierto punto, “publicitario”.

El making of es una modalidad de relato diseminado, situado con frecuencia al final de un libro, y que resume aspectos argumentales y/o conceptuales de los relatos precedentes, ofreciendo una conclusión en falso que suele apuntar a la disgregación más que al recuento temático. En los libros organizados bajo la estructura de Archipiélago* el making of desarticula la idea del final unitario, prolongando la fragmentación del curso narrativo en el final. En la literatura vanguardista aparecen ya libros de relatos que contienen un último texto falsamente conclusivo. En *La vita intensa* de Massimo Bontempelli, por ejemplo, el sistema de novelínfimas* dispuestas en *continuum* narrativo tiene su final en el “Romanzo dei Romanzi”, en el que cabe ver un desmantelamiento de la noción de Novela Total vanguardista por la vía de la levedad*.

El término *making of* parece preferible a otros parecidos como *relato final* o *conclusión* porque indica un rasgo propio de la actividad del espectador contemporáneo: el conocimiento, previo o posterior, de una parte de la obra en cuestión por medio de un resumen metanarrativo en cuya contemplación el interés inane del fan se retira ante el efecto deconstructivo de la narración dispersada. La narración se presenta, se prologa a sí misma por medio de sus más notorios efectos, en una forma que se relaciona con otras modalidades de resumen significativo. En música pop, por ejemplo, puede elaborarse una estética del resumen y la metonimia por medio de la oposición entre el modelo de disco *best of* (compilación comercial de las canciones más exitosas de un grupo o músico, orientada a un público mayoritario) y el modelo de disco de Caras B (*summa* de rarezas, descartes, versiones y/o experimentos, dirigida a un público fiel y sofisticado); el making of participa de ambos rasgos. Es también relevante el estatus ambiguo del making of respecto de la obra: suplemento, anuncio, otro*, obra-como-publicidad-de-sí-misma, inesencial de por sí pero al cabo determinante en el proceso de contemplación.

Julio Cortázar crea uno de los textos fundamentales de la estética del making of en el “Diario para un cuento”, con el que concluye su último libro de prosa breve, *Deshoras*. A lo largo de diecinueve entradas fechadas en el mes de febrero de 1982 (con la cercanía a la fecha de publicación funcionando como sugerencia de inmediatez e improvisación) Cortázar da cuenta del intento imposible de narrar la historia de una prostituta y el asesinato del que el propio narrador es cómplice, en un relato policial convertido en metanarrativo. Cortázar difiere la responsabilidad autorial al afuera del texto, presentándolo como relato que debería haber sido escrito por Bioy Casares y organizándolo alrededor de una traducción propia de *La vérité en peinture* de Derrida. Este fragmento, comentado y retomado al final del relato, viene a disponer el texto bajo una lógica de la distancia (el narrador es traductor), la diferencia (entre la pasión pasada y su imposible recuento), el envío (en la temática de la traducción de cartas transatlánticas). El relato cambia así desde la asunción inicial de una imposibilidad, evidenciada en la escritura de escenas falsas y diálogos inconvenientes, hasta la progresiva dilución del discurso metanarrativo en un texto que es *parte de cuento*. Así la

postulación del texto como “un relato dentro de otro, una coda a algo que parecía destinado a terminar con ese perfecto cierre definitivo que para mí deben tener los buenos relatos” (1998b: 422) culmina en un acto de *terminar con* (no realizar más) el cierre definitivo del texto, que es el del libro del que forma parte y, por extensión, el de la cuentística entera de su autor.

El making of puede aparecer en otros casos en una versión más informalista, como diseminación de referencias, citas y meditaciones que constituyen el punto de partida para los textos anteriores. Es en este sentido que Manel Ollé se refiere al breve texto de Vicenç Pagès Jordà “No estem sols” como un *making of* del libro al que pertenece, *En companyia de l'altre*. El relato formaliza la lógica de la diseminación en la experiencia de la alteridad que es el tema principal del libro, recorriendo los diversos grados de la apertura a la alteridad (Ver Doble*) y ofreciendo asimismo una idea de la discusión teórica como doble de la escritura literaria. En otros casos (Vollmann) los rasgos propios de la forma se extienden a la consideración de un autor o género enteros bajo la óptica del making of (ver Relato Neogótico*).

Habría que distinguir al making of del *Proyecto*, que no tiene carácter conclusivo y no suele presentar rasgos significativamente distintos al texto presentado como proyecto de novela.

Ejemplos (making of): William Burroughs, “Cross The Wounded Galaxies”; Paul Friedman, “Story of a Story”, Peter Spielberg, “& Also Short Subjects”; William Vollmann, “The Grave of Lost Stories”; Mark Leyner, “The Making Of *Tooth Imprints on a Corn Dog*” John Barth, “Countdown: Once Upon a Time”.

Ejemplos (proyecto): Salvador Elizondo, *Camera lucida*; Isabel del Río, *La duda y otros apuntes para escribir una colección de relatos*; Leopoldo María Panero, “Acéfalo. Proyecto de cuento”. Ver Residua*.

MICRORRELATO. El problema teórico del microrrelato o *Short-short story* es planteado por Stevick como una respuesta contra la escala o tamaño habituales, proponiendo a este efecto el término *minimal* (1971). En este sentido, el microrrelato puede considerarse la forma expresiva característica de la *miniaturización*, una estrategia recurrente en la literatura posmoderna y que tiene otra expresión en la Novelínfima*. Zavala (2000) ha propuesto una caracterización de la minificción a partir de seis rasgos principales: *brevedad* (vinculada a los géneros ensayísticos y didácticos), *diversidad* (ejemplificada en la hibridación de bestiarios y fábulas), *complicidad* (a partir de un título sugerente), *fractalidad* (idea del fragmento no como detalle sino como elemento que contiene una totalidad), *fugacidad* (efecto de desaparición rápida), *virtualidad* (en relación con el impulso de intervención lectora que caracteriza las Hiperficciones*). Lagmanovich (2000) propone una distinción entre tres modalidades de microrrelato: las parodias y reescrituras de textos anteriores (Arreola), los textos que sustituyen, por recuento, a otros más extensos (Cortázar, “La inmiscusión trrupta”) y los escritos emblemáticos, vinculados al registro bíblico o mitológico -Lagmanovich cita como ejemplo el texto de Peri Rossi “Atlas”, que hemos incluido en la sección de Mitologías*.

Otro relato de extensión breve -aunque no hiperbreve- de Cristina Peri Rossi, “La Vía Láctea”, describe a un niño que se debate entre la voluntad de su madre de mantenerlo para siempre en la edad de tres años y su reciente descubrimiento de la noción de infinito. Puede ser útil leer este texto como un microrrelato (el primer párrafo, que narra el instante del *descubrimiento*, es ya un notable microrrelato) que se alarga y supera sus límites para así dar cuenta de la dinámica de esta forma literaria: entre lo

mínimo y el Infinito*, entre la reducción y el engrandecimiento de lo pequeño. De ahí uno de los temas más emblemáticos y panfletarios de esta forma: el del novelista obsesionado por la grandeza de su forma literaria e incapaz de percibir las virtudes de la pequeñez, tal como lo retratan Augusto Monterroso, René Avilés Fabila (“El más riguroso de los novelistas”) o Antonio Pereira (“Picassos en el desván”). Partiendo desde el grado cero del relato, el microrrelato en blanco (Edward Wellen, “If Eve Had Failed to Conceive”), esta tensión está presente en los microrrelatos que dramatizan temas tales como la demostración de la existencia de Dios por vía argumentativa (Jorge Luis Borges, *Argumentum Ornithologicum*) o prueba mecánica (J. Rodolfo Wilcock, “Sócrates Scholfied”); la comprensión del mundo por medio de un golpe de ironía (Monterroso, “El mundo”) o por medio del *Tractatus* de Wittgenstein (R.M. Berry, “Tractatus Cantatus (For mixed chorus)”: conversión en canción de un fragmento de la obra, dispuesto sobre un pentagrama en una única página); “A Radically Condensed History of Postindustrial Life” (David Foster Wallace); el *momento* de la relación entre autor y lector (Julián Ríos, “A la page” - “A la página / A la page” - “Your page”); la existencia ficcional (William S. Burroughs, “Old Movie”); la identidad como tercer grado de la metanarración (Monterroso, “La cucaracha soñada”, relato proseguido por Enrique Vila-Matas en “Señas de identidad”) o el uso de pequeñas voces inarticuladas como instancia para la pérdida de la identidad (en el libro de Thomas Bernhard *Der Stimmenimitator*).

Una modalidad importante es la articulación de microrrelatos en un texto mayor en que predomina sobre el efecto de Diseminación* una voluntad manifiesta de organización colectiva. Steve Katz organiza bajo esta forma su texto “The Zippo Stories”. Hipólito G. Navarro emplea un efecto de improvisación* como forma de organizar su texto “A buen entendedor (Dieciocho cuentos muy pequeños ordenados ipsofáticamente)”. Mariano Gistaín desarrolla una similar forma improvisatoria de relacionar las partes en textos como “Microcuentos empalmados” o “Papelitos amarillos”, un relato redactado como articulación de *post-its*, describiéndolo como una “biblioteca portátil de Enrique Vila-Matas” (2000: 85). A mayor escala, esta modalidad de organización llega a relacionarse con la novela construida por sucesión de cuadros o escenas brevísimas: es el caso de la obra Raymond Federman y George Chambers *The Twilight of the Bums*. La construcción del microrrelato *a dos manos* (o su postulación) está aquí estrictamente relacionada con el tratamiento que los autores proponen del tema del dúo cómico, cuyas breves anécdotas, encuentros y pensamientos recorren el libro a la manera de una versión posmoderna de *Jacques Le Fataliste*. Eduard Màrquez emplea asimismo un efecto de microcuentos articulados como técnica de composición en *L'eloquència del franc tirador*.

La presencia de secciones de microrrelatos en el seno de un libro formado por narraciones más extensas crea con frecuencia una tensión entre la consideración de la sección, en un sentido jerárquico, como un intermedio, y las consideraciones que se derivan de su posición central en el conjunto. Así Robert Coover propone su serie de cortos y sketches *Selected Short Subjects* como parte intermedia del programa cinematográfico de *A Night at the Movies*. En cambio, en el volumen de Vicenç Pagès Jordà *En companyia de l'altre* la sección *Dotze miniatures (a tall d'intermedi)* no es tanto un intermedio como la creación de un resumen central de los temas principales del libro, ante todo el del Doble*. Más del lado de la jerarquización, Raúl Herrero dispone en su *Así se cuece a un hombre* cuatro *Relatos de una brevedad casi insportable (Interludio)*, que vienen a presentar una concentración de la temática pánica y gótica que recorre la obra. A medida que diversas antologías e instancias teóricas contribuyen a la difusión de la forma, es más frecuente ver trasladado al enfrentamiento entre relato y microrrelato el *agón de los tamaños* que está en los orígenes del relato posmoderno

(Hipólito G. Navarro, *Los tigres albinos (Un libro menguante)*, sección de *Los tigres albinos*).

En la reconsideración crítica de la forma una línea posible es la resituación sistemática de los géneros en el marco de la hiperbrevedad. Este proceso se manifiesta en la preparación de volúmenes, sean antológicos o individuales, que recogen versiones unidas por una instancia genérica manifiesta, y que abarcan la ciencia-ficción (Asimov, Greenberg & Olander, *Microcosmic Tales*), el relato de horror (Fernando Iwaski) y otros. Ver Descuento*, Narrats*, Relato Infinito*, Sampler*, Single-Sentence Story*.

MINIMALISMO. En la crítica de la literatura contemporánea el término *minimalismo* ha sido con frecuencia monopolizado por la estética realista, siendo muy empleado, desde mediados de los años ochenta, para caracterizar la escuela de Raymond Carver y con ella la recuperación, en la obra de Tobias Wolff y Bobbie Ann Mason entre otros, del paradigma realista en el marco del relato norteamericano. En este contexto el término designa no tanto una corriente formal vinculada con el minimalismo pictórico o arquitectónico como una respuesta a la estética maximalista asociada con un cierto sector de la literatura posmoderna, especialmente personificado en la obra de John Barth. Contra la visión reductiva de lo minimalista aparecen varias instancias críticas situadas en el lado de lo experimental.

La crítica más severa a la concepción representacional o mimética del minimalismo es la de Richard Kostelanetz. En el prefacio a su *Minimal Fictions* Kostelanetz recusa “the false use of ‘minimal’ in some circles [...] to characterize a certain strain of considerably more verbose post-Hemingway short stories”, oponiéndole una concepción más arraigada en las artes plásticas, en la cual ganara preponderancia el impulso de crear “word-pieces whose ostensible content would be as slight as possible and yet suggestive” (1994:5). El libro de Kostelanetz está formado por una serie de poemas visuales que se organizan en forma de Archipiélago*, proyectándose toda la obra sobre el relato final, “More or Less”. Encabezado con una cita de Barthes, en la que se describe la composición de *Fragments d'un discours amoureux* como una forma discontinua que resiste la tentación estructural de la sociedad, el texto describe una relación sexual desde el punto de vista masculino por medio de una sucesión de dos series de 64 frases numeradas, la primera ascendente y la segunda descendente, y organizadas de tal manera que, hasta llegar a la oración central (la número 64), cada frase tiene una palabra más que la anterior –en la primera serie-, o una palabra menos –en la segunda. “More or Less” puede considerarse asimismo la modalidad más formalista del relato Relato Pornográfico*.

Más habitual que la de Kostelanetz es la comprensión de la obra tardía de Samuel Beckett -y en particular de los relatos de *Textes pour rien* y *Têtes-mortes*- como minimalista en el sentido de “a paradoxically rich poverty of thought and language in an art of 'lessness' -less is more- includes less and less reliance on syntax and the syntagmatic powers of language. Instead, the words break, and the broken speech is patterned for performance” (Kennedy 1992: 259). Una visión similar es la que propone John Barth en su artículo “A Few Words on Minimalism” Barth remonta la distinción entre minimalismo y maximalismo al binarismo de la Iglesia medieval *via negativa* / *via afirmativa*. En esta lectura, la mediación entre minimalismo y maximalismo es una suerte de doble envío: “the Baroque inspires its opposite” (1994: 73). También para Barth el exponente más claro de minimalismo entendido como arte de la máxima restricción de materiales se da en la obra de Beckett, y muy singularmente en su relatos finales. En esta línea propone leer Barth la obra de Donald Barthelme, a quien dedica,

entre otros, un artículo póstumo, “Thinking Man’s Minimalist: Honoring Barthelme” en que relaciona su adscripción al término no tanto con la cantidad como con la naturaleza de sus materiales narrativos, que Barthelme extrae de los eriales de la cultura popular para reformularlos en forma de Residua*. En su poética distingue Barth “a narrative imagination not only agoraphobic by disposition but less inclined to dramaturgy than to the tactful elaboration of bravura ground-metaphors” (Patterson 1992: 2-3)

Ronald Sukenick propone remontar la tradición moderna del minimalismo en literatura a la obra de Gertrude Stein: “John Ashbery wrote recently that there are two ways of going about things: one is to leave everything in and the other is to leave everything out. Joyce tends to put everything in and Gertrude Stein tends to leave everything out, and they both arrive at enigma” (Sukenick 1995a: 209). En su lectura -que acaso pasa por alto la frecuente descripción de Beckett en términos de oposición al maximalismo joyceano- Sukenick deja entrever que la organización del relato en una secuencia de Botones Blandos* puede entenderse como una reducción aplicada sobre los mecanismos de significación realistas, de tal forma que la representación mimética quede fuera o caiga fuera de la frase construida como caja. Joe David Bellamy, en su caracterización de la escena del relato experimental de mediados de los setenta, ve una combinación entre las constantes de lo maximalista y lo minimalista: “Since a story is a man-made object, Sukenick, Barth, Barthelme, and Sorrentino seem to be saying, you can put anything in or leave anything out (Bellamy 1975: 16).

Un intento significativo en la línea del minimalismo entendido como organización musical es la que propone Guillermo Cabrera Infante en *Delito por bailar el chachachá*. Los tres textos que conforman el libro se presentan como variación y repetición sobre un mismo momento narrativo -el encuentro de un hombre y una mujer que comen en un restaurante de La Habana y tienen una discusión de pareja-, de forma tal que la intensificación de la secuencia narrativa llega por el paso de un paradigma más o menos realista -en el primer relato- a la diseminación del texto en un monólogo interior que incluye citas literarias y fragmentos de la conversación que el narrador mantiene con un agente secreto del gobierno. Cabrera Infante mismo hace explícita esta discusión en el prólogo a su libro: “No hay arte sin etiqueta y la etiqueta ahora [en 1995] es minimalista. Pero no se trata del minimalismo literario sino del minimalismo musical: esa música repetitiva a la que da sentido (pero no dirección) su infinita repetición que es una fascinación. Este minimalismo es musicalmente un ostinato. O sea, la repetición de una serie aparentemente inconclusa de sonidos idénticos que parecen diversos porque la memoria musical olvida. Son sonoridades encantatorias” (1995: 9). En esa concepción variatoria* el minimalismo se pone al servicio de la descripción de una escena civil y cultural determinada por la repetición sin cambio posible, a la vez que deja entrever una salida en las intensificaciones del ritmo que dan viveza al *ostinato* final.

MISCELÁNEA. De las ideas de heterogeneidad y mutiplicidad creativa es expresión el acervo de propuestas y criterios terminológicos que tratan de definir un modelo de libro dispar, no unitario, no reapropiable por un lenguaje del origen o totalizador. La misceánea es una de las más claras versiones de las propuestas de libertad formal que se dan en el marco de la filosofía de la diferencia. La preocupación por crear un modelo de libro que supere las modalidades tradicionales de organización derivadas de la edición y de los protocolos de lectura convencionales la plantea de forma elocuente Lyotard en *Economie libidinale*: “Y este ‘libro’, ¿llega alguna vez a ser ese traje de arlequín de fragmentos libidinales que se deshace en jirones cuando es asimilado? ¿No seguirá su carrera en las economías políticas de la edición, de la literatura, del pensamiento? ¿Su

violencia roja no terminará por ser disimulada en el terror blanco? ¿No se dejará tomar como testimonio, como anuncio de verdad? ¿Y de qué manera, en efecto, podría darse lo que es tensión fuera de lo que es racionalidad; ductilidad a cubierto de regularidad?” (Lyotard 1990: 289). Opone Lyotard al libro tradicional la obra concebida como *fascículos de libido*, es decir, fluida, flexible, metamórfica y sin estatus definido. La idea del libro fasciculado es retomada por Deleuze y Guattari en su caracterización del *rizoma* (1997) como expresión de un modelo de libro que no tiene una raíz organizadora y que no se presta a una interpretación totalizadora.

Jorge Luis Borges señala en el “Epílogo” a su compilación de relatos hiperbreves, poemas y silva de varia lección *El hacedor* dos rasgos impensados de la agregación miscelánea de textos: la monotonía (“la monotonía esencial de esta miscelánea”) y la construcción alegórica del sentido: “ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara” (1996a). La idea de Borges distancia la miscelánea de la concepción tradicional como mera yuxtaposición de textos de naturaleza dispar y la acerca al simulacro de unidad formal que caracteriza la Residua*, donde tiene lugar, más allá de la disparidad y fragmentariedad de los materiales yuxtapuestos, un efecto de cohesión narrativa determinado bien por la brevedad concentrada de los materiales -en *Têtes-mortes* de Beckett- bien por un cierto efecto de similitud entre los fragmentos. Una obra representativa de este modelo de miscelánea unitaria es el volumen de Rodrigo Fresán *Trabajos manuales*, en que el autor reúne artículos y relatos periodísticos de muy diversa procedencia, cohesionándolos bajo el título común de “La Forma”: la forma, pues, entendida como concatenación de lo informal, como parte que tiende fractalmente a la unidad.

La concepción expresada por Borges es parodiada por Guillermo Cabrera Infante, quien, en el “Epilogolipo” a *Exorcismos de esti(l)o* se refiere a “lo que de monótono tiene este potpourri” y “ese minucioso enredo de surcos en dos dimensiones compone el dibujo de su rostro” (1976: 239). Esta crítica puede verse como representativa de una noción más tradicional de miscelánea en que entra un tipo de libro de relatos heterogéneo -como el de Cabrera-, al que en ocasiones se caracteriza como divertimento* o forma de experimentalismo *light**, característico de los años setenta, y del que son expresivos los volúmenes de Cortázar y Barthelme, entre otros. En el caso de Cabrera es muy significativo, que siendo la suya una obra cuentística relativamente breve, reducida a cuatro libros, ninguno de los experimentos en prosa que forman su volumen de miscelánea haya sido incluido en su antología *Todo está hecho con espejos* -subtitulada, apropiadamente, *Cuentos casi completos*: esta distinción entre textos canónicos y formas lúdicas se aplica asimismo a las ordenaciones antológicas o misceláneas de otros autores -ver Divertimento*.

La fortuna crítica de libros como estos, presentados programáticamente como misceláneos, ha sido influyente para que, a lo largo de la época posmoderna, el imperativo de unidad formal del libro de relatos sea puesto en cuestión. Así, si en el caso de Borges puede postularse una distinción relativamente clara entre libros de forma más unitaria -como *Ficciones*- y el volumen arriba mencionado, en otros autores que siguen una línea parecida esta distinción se difumina. Es el caso de Augusto Monterroso, quien, preguntado acerca de un libro presentado como misceláneo, *Movimiento perpetuo*, defiende la virtud de un tipo de compilación en que “la gente pueda saltarse sin culpa tres o cuatro páginas”, y de ahí extiende el carácter del modo misceláneo, más allá de ese su segundo volumen, a su idea de libro de relatos en general: “Los libros son simples depósitos. Son como cajas. Uno puede poner en un libro una novela o varios cuentos, varios poemas y varios ensayos [...] Para este libro yo tenía varias cosas, las puse en él y ya, procurando únicamente no meter demasiada basura” (1992: 78).

La más o menos falsa modestia que suele acompañar a las diversas *justificaciones* de este tipo de libro se explica en parte por su habitual presentación, asimismo modesta, como volumen exiguo, *desnarrativizado*, carente de articulación seccional. Hay, sin embargo, excepciones notorias en que la miscelánea se remite a una concepción clásica, más profusa y demorada, de la acumulación caótica, afín a la que inspirara la *Historia Natural** griega y latina. El conocimiento de esta concepción parece inspirar a Joan Perucho su tercer volumen de prosa breve, el más extenso y ordenado de toda su producción, que, bajo el título de *Aparicions i fantasmes*, presenta tres extensas series de textos: la segunda entrega de sus *Històries apòcrifes**, la serie de Artículos* y Novelínfimas* *Censura de qüestions fabuloses* y las disquisiciones eruditas de *Relacions i discursos*. En la secuencia del volumen el modo misceláneo *clásico* aparece relacionado con distintas modalidades de erudición y presentación del saber, que incluyen la crónica de batalla (“El diario de la guerra de Xaconín”), los estudios religiosos (“Els erudits del meravellós”), la tratadística amorosa (“Viatge a l’Aquitània, I”) y los tratados de magia, de uno de los cuales, entrevistado en un mostrador parisiense, Perucho dice tomar el título de su propio volumen (1968: 139).

Otras de las formas *mayores* de la miscelánea es el tipo de libro de relatos concebido como álbum, que en algunos casos se presenta como forma superior, tanto por su extensión como por la inclusión de material gráfico. Precursora en el uso de esta forma es la obra de Arno Schmidt, quien ya en los años cuarenta organiza algunas de sus novelas –más que sus libros de relatos propiamente dichos- como una gran agregación de textos de dispar procedencia, con ilustraciones* e inflexiones tipográficas diversas. La herencia de Schmidt es recogida por Julián Ríos en su *Álbum de Babel*, presentado como una colección de criticaciones*, experimentos con Fotografía*, fragmentos de novela futura e incluso relatos con voluntad de extensión Infinita*. En la concepción de Ríos el mito de Babel es recuperado como espacio a la vez originario y pseudoapocalíptico, en el marco de una *estética de la continuación* vinculada a la noción de la era posmoderna como *Babel feliz* de los lenguajes literarios y las ideas. La concepción general del álbum la vincula Ríos a Burtun y su *Anatomy of Melancholy*, considerada como el libro que mejor encarna el rasgo principal de la literatura: “es el exceso el que define, para bien o para mal, la escritura de nuestro tiempo” (1995: 60).

Vinculado con el género autobiográfico, el modo misceláneo da lugar a un tipo particular de libro de carácter transversal en que el uso de formas dispares es, hasta cierto punto, unificado por una forma de autorretrato que se presenta como *in progress*, fragmentaria, representativa de un yo poco confesional y no freudiano. Leonard Michaels emplea este modo abierto en *Shuffle*, donde los fragmentos de un Diario se añaden a cuatro relatos de inspiración autobiográfica y una *nouvelle*. Una versión más sintética y unitaria de esta variante la ofrece Ricardo Piglia en los diez textos de *Formas breves*. Piglia remite al prólogo de *The Sound and the Fury* su idea de la crítica literaria entendida como “la forma moderna de la autobiografía” (1999: 137). Bajo este criterio yuxtapone varios textos entre los que son principales “Tesis sobre el cuento” -una breve teoría del relato moderno- y “Nuevas tesis sobre el cuento” -una aportación al estudio de los finales en la narración breve. Leídos a la par con sus retratos e impresiones de escritores, configuran una autobiografía intelectual en proceso. Esta idea de la parva ensayística como forma autobiográfica recorre también el *Manual del distraído* de Alejandro Rossi, que deja entrever, entre la disparidad de los textos, un proceso de formación apenas ordenado narrativamente, y que incluye textos sobre la infancia del autor (“Relatos”, “Robos”), sobre su adolescencia (“Un preceptor”, “El profesor apócrifo”) y sobre la edad adulta, culminando con “Ante el público”, que relata su relación con el maestro Gorrondona y su definitiva superación (Ver Distracción*).

Más allá de las declaraciones autorales acerca de la estética o la tradición del modo misceláneo, debe tenerse presente una dimensión más sociológica de esta forma. Con alguna frecuencia es la dinámica del mercado, antes que la voluntad del autor, la que determina la reunión de textos en modo misceláneo como única modalidad de presentación comercial, o de mera supervivencia, de la obra de un autor. En el caso de Bernardette Mayer, la publicación de volúmenes misceláneos ha sido la forma de dar visibilidad a una obra literaria, poética y narrativa, cuya previa publicación en ediciones limitadas la hace del todo inaccesible, no sólo para el público en general sino incluso para el investigador. La prosa breve experimental de Mayer pervive en dos volúmenes recopilatorios sin afán antológico, *A Bernardette Mayer Reader* y *Proper Name*: dos volúmenes de catadura bastante similar, en que la estructura académica del *reader* sólo se diferencia de la “silva de varia lección” por la notación cronológica de los textos y la mayor presencia de poemas.

Más allá de este caso particular, dictado por imperativos de supervivencia tanto o más que por directrices estéticas, debe tomarse en cuenta que, en la escena norteamericana contemporánea, la presencia editorial de algunos de los principales renovadores del relato en la segunda mitad de siglo se reduce a -o se concreta en- antologías más o menos panorámicas. Aunque traducida en su mayor parte, la obra cuentística de Cortázar se encuentra a día de hoy descatalogada, y sólo tiene presencia editorial la traducción *Cronopios and Famas*. Mayor fortuna ha tenido la obra breve de Borges, con su aún reciente reunión en la edición de Penguin de *Collected Fictions* -si bien su aparato crítico, a cargo de Andrew Hurley, ha sido objeto de más que justificada refutación. Más indicativo aún es el caso de Donald Barthelme: diez años después de su muerte, ninguna de sus siete colecciones autónomas permanece en catálogo, y la pervivencia de su legado debe encomendarse a las compilaciones citadas más abajo -la primera de ellas también descatalogada. En este contexto, el problema teórico no es ya cómo excusar la “desorganización” miscelánea de este o aquel libro, sino, *sensu contrario*, cómo sostener una noción preconcebida de “unidad formal” y “orden de los factores” en un volumen de relatos, cuando los principales renovadores de esta forma son percibidos, por imperativo editorial, como autores de relatos dispersos, y no como constructores de libros completos.

Ejemplos: Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*; Donald Barthelme, *Guilty Pleasures, The Teachings of Don B.*; Quim Monzó & Biel Mesquida, *Self-Service*.

MITOLOGÍA(S). Ronald Barthes presenta bajo el nombre de *Mythologies* (1957) un conjunto de ensayos que tratan de definir el estatus del mito en la cultura francesa de los años cincuenta. Aunque Barthes declara entender el término en un sentido *tradicional*, su proyecto -una adaptación de la teoría estructuralista al estudio de la actualidad- le lleva a una revisión de la idea de mito en relación con dos nociones directrices: la visión de la sociedad burguesa o capitalista como *sociedad anónima* en que el mito arraiga por necesidad y la revisión de lo mítico entendido como *palabra despolitizada*, esto es, sin connotación de crítica social. Las comentaristas del proyecto barthesiano han puesto el énfasis con frecuencia en la idea de *desmitificación* que subyace en esta propuesta. Sontag señala como texto fundamental de *Mythologies* el artículo “L’écrit en vacances”, en cuyo retrato del escritor como farsante, visto por la *gente de a pie*, puede comprobarse de qué manera un mito de civilización -el Artista- subsiste a despecho de su inutilidad y su impopularidad manifiestas (1983: 344). Kristeva, por su parte, amplía esta noción caracterizando la postura general de Barthes ante la creación como “una

desmitificación que consiste en la creación de nuevos efectos de sentido y de desciframiento, entre los cuales, y en primer plano, se encuentra la *escritura*” (1995: 314). En esta lectura, el inmovilismo del mito es inseparable de los dictados del *buen sentido* burgués, que lo acoge sin crítica ni apostilla; una escritura desmitificadora, pues, será aquella que desarticule los principios sedimentados del buen sentido, mostrando la profusión de sentidos y multiplicidad de interpretaciones que subyacen al mito.

La primera modalidad de esta forma son las mitologías clásicas, que reescriben y problematizan de forma directa un cierto relato mítico, habitualmente por medio de un conflicto patente entre una temática clásica y una forma vanguardista. Esta modalidad es representativa del momento de gestación del movimiento posmoderno, en que cobra especial relevancia, en relación con la dialéctica relato-novela, la postulación o propuesta de un *Ulysses* de la narración breve. En esta línea se sitúan las revisiones paródicas de la materia homérica que proponen Arreola (“Telemaquia”) y Borges, cuyas *Vidas Imaginarias** de Homero problematizan el proceso mismo de asunción colectiva (de mitificación, por tanto) del creador de mitos por excelencia. En este contexto, el descrédito de la retórica clásica se manifestará con frecuencia en el uso de un Gran Estilo paródico que se traduce en rasgos tales como el uso malévolamente del epíteto épico, como en el Monterroso de “La sirena inconforme” -”el aburridor y astuto Ulises” (1994: 87)-, o de un discurso sobre la extinción literaria, como en la Peri Rossi de “Un cuento para Eurídice” -”En el museo vacío, Eurídice aburría” (1992: 111)- o en un *exergo* irónico, como en el arranque del Relato Radiofónico* de Barth “Menelaiaid”: “Menelaus here, more or less. The fair-haired boy? Of the loud war cry! Leader of the people. Zeus’s fosterling” (1988: 131), llegando hasta la reescritura anacrónica del idioma español como lengua muerta (Juan Rodolfo Wilcock, “Escriba”). El cruce entre la temática épica y una visión beckettiana de la soledad y el aislamiento da lugar, en la obra de Barth, a relatos como “Anonymiad”. La obra de Barth, sin duda la que más se acerca a la utopía del *Ulysses del cuento*, inspira relatos tales como el que Julio Cortázar le dedica bajo el título de “La dirección de la mirada”, en que la descripción de una batalla, narrada en una poderosa combinación de estilo pseudoclásico y cortometraje*, se describe como un confuso juego de reflejos (el escudo del héroe, un cuadro, la narración misma) que resume la condición principal de esta forma: “la desmultiplicación del vértigo” (1998b: 288) entre el pasado histórico y el presente, entre el mito de civilización y la contemporaneidad.

La cuentística de Cortázar ofrece asimismo dos de los casos más representativos de la segunda modalidad de este género: la mitología contemporánea –sin duda más propia de la segunda fase del posmodernismo. El par de relatos formado por “Queremos tanto a Glenda” y su secuela o epílogo, “Botella al mar”, constituye una temprana y muy pasional caracterización del fenómeno del *fandom* y su relación con una figura mítica del cine, la actriz evocada primero (en la fase de la fascinación mítica) como Glenda Garson, e interpelada en forma Epistolar* en el segundo relato (en la fase del descenso a la realidad) como Glenda Jackson. El ciclo de la conciencia del admirador descrito por Cortázar pasa desde la consideración del mito como invención colectiva, cuyas películas son retocadas por sus más devotos fans para acercarlas a “un recuerdo lavado de escorias, exactamente idéntico al deseo” (1998b: 334), hasta la ilusión traumática de *cambiar la dirección de la mirada* y ser visto por la figura adorada: en el primer caso, el mito es asesinado para conservar su perfección (en un recuerdo del “Tema del traidor y del héroe” borgiano); en el segundo, es el admirador quien muere –en la película realizada por el mito. En este ámbito del *star-system* cinematográfico la figura de Marilyn Monroe inspira asimismo otras aproximaciones, que van desde el intento de remitificación realizado sobre el cuerpo muerto de la estrella (Lynne Tillman, “Dead

Talk”) hasta la transformación en realidad del sueño onanista de entablar contacto sexual con ella (R.H. Moreno-Durán, “El olor de tus depravaciones”).

La combinación transhistórica de personajes en el marco de una misma obra puede considerarse un rasgo propio de la presencia de mitologías en libros de relatos. En algunos casos estos textos son dispuestos en forma de sección, como propone René Avilés Fabila con el “Breviario mitológico” que conforma la tercera sección de *Los animales prodigiosos*. Se comprueba con frecuencia que varios textos de estas características dispuestos en un conjunto sin organización previa tienden a ser leídos como parte de una sección intermitente, cuando no configurando un discurso sociológico que resulta determinante en la lectura del conjunto. Tal sucede en libros como *Bregrüssung des Aufschisrats* de Peter Handke (donde conviven el *western* titulado “Sacramento” y la Novelínfima* “Der Prozess”) o *El museo de los esfuerzos inútiles* de Cristina Peri Rossi (donde “Mona Lisa” precede a “El rugido de Tarzán”). En estos casos la sustitución de un imaginario clásico por el contemporáneo es actitud menos frecuente que la aplicación de una desmitologización sistemática que se presenta como un discurso sobre la Historia.

De entre los libros dedicados de manera monográfica a las mitologías quizá la propuesta más totalizadora sea la obra de Steve Katz, quien da el nombre de *Mythology* a una sección alterna de su libro *Creamy And Delicious (Eat my words)* en que figuran visiones leves*, entre lo periodístico y la mitificación, de personajes de ficción, tanto clásicos como contemporáneos. Katz incluye cuatro secciones de *Mythologies* en cada una de las cuales figuran entre cuatro y cinco retratos: Faust, Diana, Plastic Man, Hermes, Wonder Woman es la primera; Thomas, Nasser, Goliath, Crane, Oedipus la segunda. Katz aplica a los mitos clásicos una visión presentista -cómo se juzgaría la carrera literaria de Homero en tanto que autor vivo- y a los mitos contemporáneos de la cultura pop una visión sexualizada -los problemas sexuales de Wonder Woman. En las mitologías clásicas destaca la presentación de los personajes como autoconscientes de su propia leyenda, así en el Relato Pornográfico* de Fausto y sus dos encuentros sucesivos con una Lulú confundidísima y una Maggie también exacerbada en sus rasgos lúbricos. Otro de los recursos más empleados es la descontextualización, que hace aparecer a la figura mítica como un rey de la tierra de nadie: así en “Plastic Man”, que se reclama dueño de todo lo visible a lo largo de un desierto. Este interés por las diversas formas del pensamiento mítico está en Katz relacionado con una concepción del relato como creación colectiva de raíz oral, elaborado y distorsionado por medio de la oralidad, concepción que inspira asimismo su *Stolen Story**. En relatos posteriores a esta serie Katz presenta asimismo, en forma narrativa y no ya retratística, la presencia en la vida cotidiana de referentes míticos que, más que orientar, desorientan el comportamiento de los espectadores, así el personaje de “Current Events”, quien “If it had been Mel Gibson or Richard Gere maybe she could have thought more clearly” (McCaffery 1995: 5).

Si el proceso de desmitologización y remitologización implica siempre una *imposición del tiempo histórico* como narración transformadora de figuras y temas que se postulan como intemporales, esta práctica adquiere un sentido superior en el género de la *distopía*, entendida como aplicación al presente de una *estrategia fatal* que revela sus consecuencias futuras. En este contexto la obra distópica por excelencia es la colección de J.G. Ballard *Myths of the Near Future*. Aunque presentado como una colección unitaria, el libro establece un interesante vínculo con el modelo textual de la antología al presentarse como un catálogo de mitos reconsiderados, cuyo carácter de compilación lo acerca a la más *sci-fi* de las antologías del autor, *Memories of the Space Age*. El relato largo “Myths of the Near Future” sienta las bases de un proceso de remitologización que anuncia ya la estética ciberpunk: en un futuro en que la Humanidad padece de un *mal de*

astronauta que obliga al encierro y la reentrada del Sol, el espacio final y magmático de los mitos será el terreno abandonado de Cabo Cañaveral, cementerio de la última gran *búsqueda de los mitos* –la Era Espacial. Este lugar es el escenario de un ritual de transformación personal en que el mito de Orfeo (el intento de resurrección de la esposa muerta) es renovado tecnológicamente, en un proceso que transforma a los protagonistas en ángeles anunciadores de una nueva era de los viajes espaciales. Esta concepción se extiende a lo largo del libro en casos tales como la renovación del tema de la Cenicienta por medio de la psiquiatría (“A Host of Furious Fancies”) y otras deconstrucciones de la *mitología blanca* de la luz solar (“News from the Sun”), y tiene su caso central en la sustitución de los singos del zodiaco por figuras de la ciencia ficción contemporánea (“Zodiac 2000”).

La Mitología* tiene vínculos claros con el Espectáculo*, pero se distingue de él en tanto que deja en segundo plano la articulación de una crítica a la actualidad en favor de una visión más histórica de la figura mítica. Una explicación de esta diferencia puede derivarse del relato de Donald Barthelme “The Rise of Capitalism”. El narrador del relato describe su actitud respecto del capitalismo en general como una cierta melancolía o tristeza (1993: 204) que le hace percibir la acumulación de novedades y acontecimientos a su alrededor como fenómenos impersonales, sin origen ni causante identificable. La tristeza discursiva, señalada con harta frecuencia como un rasgo distintivo de la obra del autor (Pynchon 1992: xviii), da lugar a una visión teórica en que la afluencia de significados míticos se presenta como cotidiana, no vinculada a un espíritu de comentario social. En la visión de Barthelme la mitología sería más bien una forma de periodismo despojado de ideología en que la noticia pierde su carácter de actualidad para convertirse en texto intemporal.

Ejemplos (Mitologías clásicas): Arno Schmidt, “Caliban über Setebos”; Juan Rodolfo Wilcock, “Vulcano”; Salvador Elizondo, “Tría del Candingas”; Christine Brooke-Rose, “The Chinese Bedspread” (sobre Penélope); Guy Davenport, “The Trees at Lystra” (Hermes); Lawrence Fixel, *The Myths / The Emblems*; Luis Goytisolo, “Pirro derrotado”; Miquel de Palol, “Ulisses”; Peri Rossi, “Atlas”.

Ejemplos (Mitologías contemporáneas): Donald Barthelme, “Robert Kennedy Saved From Drowning”; Jorge Luis Borges, “In memoriam J.F.K.”; Kurt Vonnegut, “The Hyannis Port Story”; Jerry Bumpus, “Victims”; Enrique Vila-Matas, “Televisión” (estos cuatro últimos, sobre Kennedy); Pagan Kennedy, “Elvis’s Bathroom”; T. Coraghessan Boyle, “All Shook Up” (sobre Elvis Presley).

En un estadio intermedio se sitúan los usos de la mitología el marco del realismo mágico, que tienen un exponente significativo en el relato de Gabriel García Márquez “Los funerales de la Mamá Grande”.

MONSTRUARIO. La noción de *monstruo* es una de las figuras que expresa con mayor rotundidad la respuesta posmoderna a la teoría de la mimesis, así como la imposibilidad de delimitar un criterio de normalidad, tanto en la naturaleza como en la producción literaria. La más sagaz aproximación al problema del monstruo en el marco de la teoría del relato la propone Curtis White en su artículo “Italo Calvino and What’s Next: The Literature of Monstrous Possibility”, que da título a su primera compilación de ensayos. White resigue en las *Cosmicómicas** “Un Segno Nell’Spazio” y “L’Origine Delli Ucelli” sendas descripciones del descubrimiento de una nueva criatura que altera las nociones recibidas de lo existente y de lo posible. White extiende este ejemplo a la descripción de la textualidad posmoderna, cuyo carácter monstruoso se formula por oposición a lo

arquetípico y lo lineal -“There is no possibility for the monstrous in Northrop Frye’s mythopoetic literary universe” (1998: 12)-, a la vez que como una resistencia al criterio de unidad formal de los géneros literarios. De esta contraposición entre el monstruo y lo familiar resulta una primera modalidad característicamente posmoderna del monstruario: la deconstrucción de la figura literaria del hogar como espacio *reconocible y amerno*. White ofrece varios ejemplos de esta irrupción de lo siniestro en su *Memories of My Father Watching TV*, donde la televisión* deja de ser un elemento de cohesión familiar para devenir fuente de ficciones siniestras.

La idea de White está vinculada a la noción de *anamorfosis* tal como es desarrollada por Lyotard. Gibson describe este término como “the production in narrative discourse of the monstrous through the distorting force of something entirely outside the discursive order itself” (1996: 259), aplicándolo a una noción del texto literario como monstruo o aparición de lo *absolutamente otro* del orden y la coherencia narrativas. En la anamorfosis o estética de la monstruosidad -cuyo ejemplo más ilustrativo sitúa Gibson en la Trilogía de Beckett- el ser aberrante no lo es menos que la aberración textual o lógica que se propone describirlo: del objeto al texto opera un contagio o continuidad de la alteridad. Esta concepción es ilustrada por varias obras de cómic, que nos ofrecen, como en el caso del bestiario, la analogía más clara con el género. Si el monstruario tradicional es una compilación de saberes heterodoxos, en las formas posmodernas que este género adopta la heterogeneidad cobra la forma de un catálogo artístico o revisión total del género. Este extremo puede comprobarse en la obra de Jacques Tardi *Tous des Monstres!*, que articula en una narración delirante todas las criaturas extrañas aparecidas en la serie folletinesca de la heroína Alèle Blanc-Sec. A las criaturas inventadas por Tardi se añaden 17 bestias más dibujadas por sendos artistas franceses contemporáneos (entre otros, Enki Bilal, Phillipe Vuillemin y François Boucq, quien reimprimirá su dibujo en su propio *Bestiarie de poche*) y otras 2 realizadas por los hijos de Tardi, en edad infantil -los monstruos familiares. Los dibujos exóticos se integran en la narración como pesadilla particular de cada uno de los personajes, configurando así una pequeña visión *monstruosa* de la escena artística y familiar a la vez que una radical representación del inconsciente como *otro*: las bestias soñadas no tienen el mismo trazo pictórico que el soñador. Si en Tardi el catálogo está centrado, en su mayor parte, en seres sobrenaturales, Martí propone en *Monstruos modernos* una descripción de los personajes marginales de la sociedad de consumo como figuras del inconsciente urbano, que tiene un espacio privilegiado en los lugares marginales de la metrópolis: subterráneos, cunetas, periferia. La idea de “entrar en la ciudad por los arrabales” (Lyotard 1996: 21) y no por las zonas oficiales o turísticas se expresa así en una visión de lo arrabalesco que ya no es propiamente realista sino más bien *existencialista pulp*: desde el delator que vive en los sótanos de la comisaría (“El mudo que habla”) hasta una visión alegórica del enfrentamiento entre la Ley y el Estado (“Ley”) pasando por el protagonista de *Eraserhead* de David Lynch (“El mundo de Óscar”), todos los protagonistas vienen a encarnar el discurso sobre la corrupción que es propio del *pulp* con un giro psicológico que los distingue de los personajes de género. El discurso sobre el monstruo se amplía así a la narración misma como forma sin fin (“El mundo de Oscar”), como pesadilla basada en el cine de serie B (“El gabinete del Dr. Martí”) o monstruo creado por el sueño vanguardista (“El genio”).

Como muestran estos ejemplos, el monstruario debe considerarse, de una forma más extensa, como modalidad característica del Relato Neogótico*. La obra de Angela Carter, una de las más renovadoras en este género, ofrece varios ejemplos que permiten distinguir dos líneas principales en la formulación posmoderna del monstruo. La más *tradicional* está representada en su volumen *American Ghosts & Old World Wonders*,

que muestra dos series de seres sobrenaturales, entre los que se cuentan casos de la mitología americana como Lizzie Borden ("Lizzie's Tiger") y artistas europeos como Donatello ("Impressions: The Wrightsman Magdalene"); las dos series quedan en cierto modo unificadas por la *analogía loca* que implica a un dramaturgo de la época Jacobita y a un director cinematográfico que comparten el nombre ("John Ford's 'Tis Pity She's a Whore"). Si el relato sobre María Magdalena ya muestra una visión de la mujer como *monstruo cultural* masculino, esta vetiente más propiamente feminista de lo teratológico se desarrolla con amplitud en *Black Venus*, y sobre todo en "Our Lady of the Massacre".

Desde una autoconciencia similar de la tradición gótica Julián Ríos propone, al alimón con R.B. Kitaj en su libro de conversaciones, una idea del arte moderno como *teratológico*, es decir, ocupado principalmente en el análisis de lo monstruoso y enfocado a la producción de obras maestras que sólo pueden ser comprensibles como "obras monstruos" respecto a una noción de *normalidad* creativa cada vez más restringida por la cultura de mercado (1989: 227-233). El *Monstruario* de Ríos se ocupa de la *traducción del monstruo* de la pintura a la literatura, empleando un modelo narrativo de repetición y variación que remite al *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert considerado como "obra de un loco" -en la descripción de Barthes- a la vez que portadora de temores y terrores de fin de siglo -en el relato "Bouvard y Pécuchet en el ciberespacio".

Una concepción pareja a la de Ríos y Kitaj puede reseguirse en Francesc Pujols, a quien Joan Perucho describe en su artículo "Francesc Pujols, crític d'art" afirmando: "Si [l'art] neix, però, amb un excés de vida, neix com un monstre. És un monstre" (1991: 215). De este principio parte Perucho para elaborar en "Teoria dels monstres de la raó" y "Teoria dels monstres de la natura" una panorámica histórica de los resultados de tal *exceso*, sea éste de vida o de muerte. La idea del *exceso de vida* la identifica Perucho con la superstición popular que atribuye a las poluciones nocturnas el origen del vampirismo, superstición que recoge Emilio de Rossignoli (Perucho 1995: 73). En esta línea del *exceso de vida* se sitúa la estirpe de los seres imaginarios descritos por medio de la forma, característicamente monstruosa, del catálogo (Borges), pero también el intento de crear nuevas criaturas fantásticas en la más pura tradición de la narrativa de terror (Barker), o el de describir los temores colectivos ante las invenciones de la era nuclear entendidas como *abismo de goce* (Amis), o la ya apuntada caracterización del artista por medio de sus creaciones sobrenaturales.

La idea del monstruo como exceso de vida debe ser contrastada con otra tendencia, más revisionista y paródica, que caracteriza al monstruo como falto de vida y a su representación simbólica como un camino abortado hacia lo sublime. Por una parte, el monstruo es el *otro* de la normalidad física, el *freak* (los animales que *crecen como setas* en el *Alien* de Ridley Scott o proliferan en el *Aliens* de James Cameron); en una segunda acepción, es el *otro* de la normalidad social, es decir, el *freakie* (el adolescente con acné tal como es representado en el cómic independiente. Los cómics de Dan Clowes, y especialmente *Like a Velvet Glove Cast in Iron* y *Ghost World*, muestran bien a las claras la complementariedad de estas dos figuras: engendros desvalidos y *freakies* peligrosos). En esta acepción, la presencia de lo monstruoso es problematizada por el escepticismo ante los *phénomènes extrêmes* y la incapacidad para reconocer el mal en su forma pura (Baudrillard 1991). En la cultura pop el monstruo, considerado como mal actor del mal, cobra un carácter de *falsa autenticidad* (Glenn) y se banaliza en las categorías de lo *bizarro* (de Congost) o lo *mostrenco* (Costa), que definen un lugar de intercambiabilidad entre lo grotesco cotidiano y el cine fantástico como producción de disfraz, como muestran los relatos ilustrados* de Derek Pell ("Weird Romance") o Dildo de Congost ("Canción de Subterfuge"). Esta línea tiene su ilustración en el microrrelato* de René Avilés Fabila "Fenómeno social":

Todos los monstruos que la historia, literaria o cinematográfica, registra, son patéticos casos de soledad y desadaptación, seres solitarios en un mundo agresivo. No veo la razón por la cual un Frankenstein o un Drácula o un hombre lobo puedan causar temor. Mueven a compasión, son marginados sociales a los que en lugar de destruir deberíamos rehabilitar (1986: 83).

La narrativa de Avilés Fabila ofrece ejemplos elocuentes de esta concepción en dos textos correlativos, “El vampiro fallece” y “Apuntes sobre la supervivencia de los vampiros”, donde la estrategia de atenuación y parodia del monstruo (el vampiro y el hombre lobo, reducido a una nota al pie) cobra la forma del cuento mínimo. La reducción del monstruo a una cita o un esqueje de relato, como condición de su catalogación, configura toda una línea crítica que va desde los *apuntes de monstruos* de la *Antología de la literatura fantástica* hasta los microrrelatos de terror de Fernando Iwaski, pasando por los retratos de *monstri* Juan Rodolfo Wilcock, que expresan una concepción del monstruo como pura aberración formal, desvinculada de consecuencias morales.

En una tercera modalidad, la noción de monstruo, dando la espalda a la tradición literaria de lo sublime, pierde su fundamento físico para convertirse en una abstracción intelectual, forma última y elemental de lo extraño: es el monstruo que Scott Brewster comenta en su artículo “Seeing Things: Gothic and the Madness of Interpretation” como una patología de la interpretación que es a su vez condición del proceso de lectura. En el extremo más alejado de la noción tradicional de monstruo estarían la formulación del *monstruo teórico* (que Borges formula pero no lleva a la práctica, reduciendo su nómina de *seres imaginarios* a los tradicionales) o la comprensión de la Tercera Guerra Mundial como conjunto de *monstruos de Einstein* (Amis). Nuria Amat explica la génesis de su libro de criticaciones* *Monstruos* señalando como relato originario el de Senta, la heroína fiel que desmonta el mito de la mujer infiel (mito masculino), es decir: “¿Por qué no liquidar a un monstruo con la reinterpretación de otro?” (1990: 9). La visión del monstruo que de aquí se deriva tiene un fuerte componente *gender*: Amat toma un conjunto de Mitologías*, clásicas en su mayor parte, y las reescribe desde una perspectiva feminista, caracterizándolas bien como pesadillas del ego masculino (“Cleopatra”, “Sharazade”, “Carmen”, “Judith”), bien como egos masculinos monstruosos (“Don Juan”, “Adonis”, “Otelo”), y dejando en en segundo plano mitos de civilización como el de “La Biblioteca de Alejandría” releído a la luz de la cultura informática: “el ordenador ha sido el monstruo que en su explosión ha despertado al otro monstruo dormido de la Biblioteca, aseguramos” (1990: 43). Si Amat postula una mente masculina para la cual sus relecturas mitológicas son motivos de terror, otras propuestas enraizadas en el pensamiento feminista tienden a eleborar *presencias figurales* o figuras de la otredad: es el caso de Kathy Acker, cuyas *Vidas Imaginarias** de artistas malditos en *In Memoriam to Identity* se proponen arrancar del archivo de la respetabilidad las figuras de Rimbaud o Verlaine.

Ejemplos (libros): Jorge Luis Borges, *El libro de los Seres Imaginarios*; Joan Perucho, *Monstruari fantàstic, Diccionari portàtil de presències no descrites*; Juan Rodolfo Wilcock, *Il libro dei mostri*; Clive Barker, *Books of Blood*; Martin Amis, *Einstein’s Monsters*; Nuria Amat, *Monstruos*; Julián Ríos, *Monstruario*; Joan Fontcuberta & Pere Formiguera, *Fauna*.

Ejemplos (secciones de libros): René Avilés Fabila, *Perversiones de la naturaleza en Los animales prodigiosos*.

Ejemplos (relatos): Borges, *There Are More Things*; Wilcock, “Los donguis”; Perucho, “Petit museu de monstres marins”; Giorgio Manganelli, “Discorso sulla difficoltà di comunicare coi morti” (Nota); Joan Fontcuberta, “El cocatrix”.

MUSA. La modalidad clásica de las Mitologías* se muestra, desde los momentos de gestación del posmodernismo, como el espacio privilegiado para la creación literaria de una *musa de la narración breve*. En las invocaciones y apelaciones a una siempre hipotética *musa del relato* -en la *Persecución de las musas menores*, título de un poemario de Juan Rodolfo Wilcock- salen a la luz aspectos diversos de la relación que las formas experimentales mantienen con la tradición. En el prólogo a *El informe de Brodie* (caracterizado por el autor como su libro más realista) declara Jorge Luis Borges: “opto por la tesis platónica de la Musa y no por la de Poe, que razonó, o fingió razonar, que la escritura de un poema es una operación de la inteligencia. No deja de admirarme que los clásicos profesaran una tesis romántica, y un poeta romántico una tesis clásica” (1982: 10-11). Esta refutación de Poe se encuadra en la crítica posmoderna al *Method of Composition* considerado como canon dogmático y excluyente que impone sobre el relato una *dictadura de la inteligencia* sólo apta para ciertas formas decimonónicas de la poesía; Guy Davenport ampliará esta crítica en su artículo “Every Force Evolves a Form”, donde caracteriza al animal diabólico de Poe como “the univocal raven”: el modelo que configura lo que cabría llamar “la tradición univocal” del relato moderno (1987: 151-156).

En un artículo redactado en la época en que la influencia de Borges sobre él era más notoria y consciente, John Barth practica una vindicación de Mnemosyne como la madre de todas las musas y la que las incluye a todas: “Mnemosyne, the Greek goddess of memory, and, in collaboration with Zeus, the mother of the muses” (1994: 186). Esta declaración se inscribe en la idea barthiana del arte contemporáneo como expresión totalizadora de la memoria histórica de la literatura, y adquiere una de sus más célebres manifestaciones en la invocación paródica que preside su texto “Anonymiad”, que empieza con la serie de disyunciones inclusivas “Ended his life. Commenced his masterpiece. Returned to sleep. Invoked the muse” (1988: 168) y termina -el encabezamiento del relato- con la canción “*Amphora’s my muse: / When I finish off the booze, / I hump the jug and fill her up with fiction*” (1988: 169). Por *fiction* no se refiere sólo el autor al arte de la ficción en general, sino más claramente a las “ficciones” borgianas -para referirse a las cuales usa Barth el término español en varios de sus artículos- y a la extensión del término como índice de la ficción experimental. A propósito de su texto “Menelaiad”, antecesor en el mismo libro, Barth describe la dificultad de organizar un texto sobre una gran estructura metanarrativa de siete secciones con las expresiones “the exhausting muse of the short story” (1994: 102) y “the sharp-eyed, relaxless muse of the short story, who, unlike good longwinded Homer, never dozes off, even for a second” (1994: 101). Una expresión que, vinculada a la preocupación de Barth por el fin de la literatura tal como se expone en su artículo “The Literature of Exhaustion”, parece sugerir un proceso sacrificial por el cual el esfuerzo arquitectónico de la construcción del metarrelato a la séptima potencia trae *aquí y ahora* la dificultad y el sufrimiento del momento histórico de la muerte de la novela, a la vez que lo expía en un gesto prometeico. McHale (1994) ha ofrecido en su seminal *Postmodern Fiction* una descripción de varias figuras de la retórica experimental como declaraciones de amor al lector. Barth corrobora esta impresión al referirse al proceso de narración del metarrelato a la séptima potencia como una forma de amor: “Menelaus’s story is about love, not about plot-mechanics, for I was in love (love, love, love, love,

love, love, love) with the short story” (1994: 102). Barth se refiere también a su tarea de articulista como labor de “switching muses” (1994: ix).

Si la musa paródica de Barth es una muestra del diálogo problemático con la tradición que preside el primer momento posmoderno, la obra de Don Webb -uno de los escasos autores que recuperan el hálito mitológico* de la obra de Barth- es representativa del giro avant-pop. En su relato breve “Invocation of Muse” la presencia de la musa es sustituida por la representación del sufrimiento creativo de un escritor descrita en términos muy poco románticos: la preocupación por el “contenido” es mucho menos notoria que la presencia, en el monólogo interior del narrador, de los criterios extraliterarios que determinan la aceptación de un relato en una cierta revista: “Freelancers can best break into our publication by writing short pieces. All short work done in-house try poetry. No poetry [...] Uses only agented stories” (1996: 21). La descripción termina con la personificación del papel, que se ríe del narrador. Siendo Don Webb un autor muy prolífico en la publicación en revistas independientes de relatos (desde *Black Ice*, vinculada a Fiction Collective, hasta *Isaac Asimov’s Science Fiction Magazine*, pasando por la revista noruega *Gateavis*), el comentario debe acaso entenderse como una crítica a las constricciones formales impuestas por las revistas de relatos orientadas a un público más extenso, siendo ésta una vindicación habitual en crítica del relato al menos desde Kostelanetz (1988).

Otra invocación paródica se encuentra en la Mitología* de Manel Zabala “L’apèndix apòcrif”, cuyo narrador intradiegetico, Homero, aparece descrito en un tono sarcástico, algo más cerca de la “Anonymiad” de Barth que de “El inmortal” de Borges. El relato da cuenta de un episodio desconocido de la Odisea, que debería estar entre los cantos XV y XVI, y que refiere el intento de castración del poeta. La invocación inicial sustituye también los temas clásicos por los del mecenazgo y la política literaria, dirigiéndose al tirano Plotiportos: “Protegeix oh tu, Plotiportos, aquesta obra meva que és teva, en l’estil informal que t’agrada [...] que se sàpiga que com qui paga mana, i pagues tu, el relat no s’obre amb cap invocació a la musa [...]” (2001: 95).

Quizá la descripción más específica de la musa contemporánea es la que propone Max Apple en su relato satírico* “Post-Modernism”, donde presenta a un escritor propuesto como descripción arquetípica de la actitud PoMo y que, en su búsqueda de inspiración, se encuentra con “the first gift of the muse” (1984: 136). Tal *regalo* es la observación casual de dos textos contrapuestos: una noticia sobre la declaración de guerra de Muhammad El Gadaffi y un anuncio de calculadoras cuyo precio resulta ser muy inferior al que el escritor pagó en su día. Lo que la musa irónica sugiere es un descarte inmediato del tema de la guerra como portador de consideraciones morales y políticas, así como del lenguaje mismo como “a king of garbage collector of meanings” (1984: 137) y la focalización en el tema, puramente económico, del precio de la calculadora. Retrospectivamente Apple revela que el escritor en cuestión es Joyce Carol Oates, cuya dedicación al género gótico* aparece así *undermined* por preocupaciones puramente crematísticas.

MUSEO. Relato, sección de libro o –en el caso más usual- modelo de colección que se presenta como *secuencia museística* o exposición, con un discurso articulador más o menos explícito. Un elemento central de la crítica de arte posmoderna es la revisión del concepto de museo en que la idea del archivo del conocimiento y la práctica de la museización son discutidas como instancias de trascendentalización e inmovilización de la obra que deben ser retiradas en favor de un uso legítimo de la *actualidad artística* del objeto. Este debate se relaciona de varias maneras con la teoría del relato

contemporáneo. En primer lugar, el conflicto entre museo (trascendental) y exposición (inmanente) tiene un equivalente en la reformulación del concepto de antología, en que el modelo de serie antológica canónica o canonizante es preterido respecto a propuestas de compilación colectiva -como el Sampler*- o individual -como la Residua*-, a la vez que se resitúa como parte del libro -en forma de Making Of*- o adopta forma discursiva como voz de un grupo artístico -en la serie de *Statements**. En este sentido puede observarse cómo antologías generales como *Postmodern American Literature* de Gehy, Leebron y Levy tratan de evitar la *tentación museística* de creación de una secuencia de clásicos por medio de los discursos parciales, la revalorización del fragmento y la selección no siempre representativa.

Por lo que respecta a los casos de relatos individuales, se observa que el uso del museo como referente temático y, más allá, como posible modelo de construcción textual, da lugar a una puesta en escena notoriamente específica de esta discusión. En su relato ilustrado* “At the Tolstoy Museum” Donald Barthelme contrapone las parodias de grabados decimonónicos de Roy Behrens con la descripción de cuatro momentos o estaciones de la visita a la pinacoteca dedicada al escritor ruso. El motivo que articula estas impresiones es el muy barthelmeano tema de la tristeza, inspirada por una serie de agudos contrastes entre los efímeros objetos de los visitantes y la imagen monumental de una Obra literaria que se presenta como infinitamente distante a la vez que impositiva. La descripción del espacio museístico como Casa* inhóspita -“The entire building, viewed from the street, suggests that it is about to fall on you. This the architects relate to Tolstoy’s moral authority” (1970: 45)- sirve así como metáfora de cierta *angustia de las influencias* en que la melancolía toma la forma la enumeración de datos biográficos de autor. Como comenta Klinkowitz en su *Donald Barthelme. An Exhibition*, este uso de la enumeración caótica “creates a verbal museum by counting off some random but curious facts” (1991: 63). En el marco de una escritura considerada, como Klinkowitz propone, como *exposición* ligera y veloz, el museo es un instante, contemplado a través de una conciencia que se resiste a su discurso de estatismo: a diferencia de otros libros en que el relato sobre el museo se convierte en la metáfora organizadora, “At the Tolstoy Museum” es una estación inicial de (la) *City Life*. Este espíritu recorre también los recorridos en forma de Ficcionario* que Barthelme propone en sus relatos ilustrados*.

Un grado superior de postulación de este discurso es el uso de la metáfora del museo como criterio organizador de una sección de libro. Así Jorge Luis Borges emplea el recurso de las atribuciones falsarias para presentar como *Museo* la sección final de *El hacedor*, una secuencia compuesta por poemas y Microrrelatos*, entre los que tiene importancia central “Del rigor en la ciencia”. En este texto inicial la idea de la reproducción analítica como Simulacro* hiperreal viene a desmentir cualquier sospecha de una organización discursiva de la sección, que se presenta entonces como una *serie* - más que como una *secuencia*- guiada por el azar de la memoria. La presencia de esta sección corresponde con la costumbre borgiana de cerrar los volúmenes de relatos con una serie que cobra el carácter de Otro* del libro o extensión del mismo en forma de apéndice. En este caso, la presencia de un postergado criterio de ordenación en una obra *Miscelánea** viene a relacionarse con la idea de la creación como otorgación retrospectiva de orden -de sentido lineal- a un magma creativo informe, idea central a la concepción borgiana del relato. Si Ricardo Piglia proponía leer “El Aleph” como “una versión microscópica” del *Museo de la Novela de la Eterna* de Macedonio Fernández (1988: 94), en el ámbito de la sección de libro Borges parece extender la idea vanguardista de Macedonio sobre la novela considerada como secuencia museística, trasladándola al terreno de las formas hiperbreves, y pasando así de una secuencia narrativa significativamente no lineal a la serie de las citas ficcionales.

En el nivel más alto de extensión de la metáfora del museo debe consignarse su uso como forma de un relato que se extiende a toda la colección. En este contexto tiene lugar la más radical afirmación de la exposición y el exhibicionismo contra lo museístico-inmóvil: *The Atrocity Exhibition* de J.G. Ballard. La idea de la exposición la plantea Ballard como respuesta a la evidencia de que “the major museums have bowed to the influence of Disney and become theme parks [where] the past is reassimilated and homogeneized into its most digestible form” (1990: 51). Su organización cíclica* obedece a un criterio de *infinite divisibility* que convierte cada texto en una secuencia de unidades diseminadas, buena parte de las cuales enumeran exposiciones ficticias de lo abyecto: arte elaborado por enfermos mentales, estatuas deconstructivas, Accidentes* automovilísticos, heridas de guerra y cine pornográfico*, catalogados y expuestos bajo criterios de experimentación clínica*. La deconstrucción de las Mitologías* del imaginario norteamericano adquiere su ejemplo más claro en “The Great American Nude”, donde la pornografía se convierte en una práctica analítica que implica la parcelación del cuerpo femenino, “fossilized into the screen” (1970: 73), a la vez que su abstracción radical en un “Sex Kit” que lo resume en dieciséis objetos. Este modelo de ciclo*, que va perdiendo la hilazón de los personajes protagonistas, constituye un caso extremo de tensión entre tipos de serie narrativa: frecuentemente leído como antinovela, es, en cambio, el libro que más textos aporta a la primera antología “museística” de su autor, *The Best Short Stories of J.G. Ballard*. Esta disposición del *continuum* narrativo en *soft geometry* contribuye a eliminar cualquier sospecha de un *discurso antológico*, que aquí es sustituido por una pulsión exhibicionista y exhibidora en que la realidad es percibida como conjunto de propuestas artísticas –la visión del cuerpo de una mujer muerta como “exploding madonna”- y alterada por medio de una reescritura permanente de los discursos estatales (sobre la guerra, las figuras de poder y los iconos sociales), cuyas imágenes son recombinadas y reelaboradas por los ciudadanos en vídeos* caseros –forma última de la exposición doméstica.

Si Ballard personifica el tema de la exposición en personajes que son *comisarios del mundo en torno*, Cristina Peri Rossi propone la figura negativa de los “hombres museo” para articular, también desde el Relato Clínico, una crítica a la museización - motivo organizador de dos de sus volúmenes. En *Los museos abandonados*, uno de los libros relevantes del momento de configuración del posmodernismo, Peri Rossi descarta la *tentación museística* por medio de una organización del texto en asimetría, con una inusual disposición de una *nouvelle* inicial y tres relatos. El tema de la pérdida del mundo por amnesia, en “Los objetos voladores”, engendra en los siguientes una imagen central: la errandía de personajes clásicos -Eurídice, Ariadna- a lo largo de incalculables pinacotecas inatendidas, figura idónea de la idea barthiana de *literatura del agotamiento*. Las salas desiertas, descritas como “festín de los restos abandonados” (1992: 93) o Residua* de los siglos, se convierten en un espacio para la circulación del deseo en que los roles y atribuciones sexuales son cuestionados con severidad: Ariadna es infructuosamente perseguida por un narrador (“Los juegos”) y se resiste al cuestionario* de un Modelador (“Los refugios”) ansioso “de convertirla, de transformarla, de guardarla para mí” (1992: 146), en una dinámica de la seducción y la fuga que tiene su metáfora central en el cuento interpolado del fábulo y la efímera (“Un cuento para Eurídice”). Así, la mirada masculina entendida como instancia de museización es replicada por la postulación de un ideal *efímero femenino* que controla los objetos por medio de historias, como ejemplifica el personaje de Eurídice, guía del museo y vendedora ambulante. El minado y destrucción final del museo se presenta así como un acto revolucionario, acaso la imagen del *desmembramiento de Orfeo* con que Hassan describe los inicios del posmodernismo literario.

Esta reconsideración del legado literario e ideológico adquiere un sesgo más melancólico en *El museo de los esfuerzos inútiles*, que Peri Rossi organiza a partir del relato del mismo título como texto centralizador. La concepción del estilo como *museo verbal* de enumeraciones caóticas, que presidía el volumen anterior, se retira aquí en favor de escuetas descripciones de un mundo que sigue presidido por el imaginario masculino –el director del museo que, en el relato inicial, eleva a la responsable de los archivos inútiles a la categoría de *vestal del templo*. Esta pervivencia de lo mítico bajo la forma de archivo cultural puede comprobarse en la concepción de los relatos como miramientos o espacios de la contemplación, sea artística (“Mona Lisa”) o doméstica (“El efecto de la luz sobre los peces”), de un escenario reconocible (“Las bañistas”) o novedoso (“Las estatuas o la condición del extranjero”), de forma que la museización o estatismo forzado afecta a los espacios de transición, que se convierten en definitivos (“Aeropuertos”). La idea de *esfuerzo inútil* se extiende así a la de la coincidencia de las miradas en el amor, tema implícito de la obra, y que se presenta bajo la figura de estatismo y movimiento sin avance que caracteriza al mito de Sísifo (“Historia de amor”). Es este tratamiento del tema amoroso el que evidencia una cierta aceptación resignada de la experiencia del museo –caracterizada esta vez como “la calma. La ausencia de tiempo. El espacio cristalizado” (1986: 177)-, que pervive a la destrucción escenificada en el libro anterior.

Por contraposición con el de Peri Rossi, el uso de la forma del museo en los textos de los ochenta de Steven Millhauser se inscribe en la vindicación de la fabulación pura y el género fantástico que caracterizan a la *literature of replenishment*. El relato que da título a su *The Barnum Museum* emplea la forma de la Diseminación* ordenada, en 25 secciones, para proponer un recorrido omnisciente y fascinado por un espacio de la memoria cuyos elementos indecibles –la pérdida como condición del recorrido, la Sala de los Objetos Falsos, las exposiciones que “cease to enchant us” (1990: 86)- no se presentan ya como una conciencia del *mal de archivo* sino como una asunción de la continuidad entre ese espacio y un mundo exterior que es contaminado y abarcado por él. En este retorno a los orígenes de lo fabular el Barnum Museum es descrito como el lugar Post-Infantil* por excelencia, supuestamente pensado para niños pero dotado al cabo de un carácter inexcusablemente adulto. La figura metafórica del *mendigo del museo*, que duerme en las salas nocturnas, reaparece aquí como una secta de fieles eremitas cuya creencia de que “the world outside the museum is a delusion” (1990: 88) es contemplada con respeto y reprobación parejos, en una contemporizadora crítica a la figura del escritor amarfilado. Con un controlado estilo barroco que refrena el afán enumerativo por medio de descripciones analíticas, Millhauser construye una *summa* de la vertiente más fabular del posmodernismo, con frecuentes homenajes a Borges (la alfombra voladora que se pone en funcionamiento con la palabra mágica “ah-lek”), Calvino (la leyenda del museo como espacio incalculable que invade la ciudad de manera subrepticia) y especialmente John Barth, cuya idea de la *fun-house* se integra en el museo en la imagen de las salidas de aire vertical que son una de sus atracciones, y que dictan un *código de etiqueta* para las adolescentes –ropa interior de fantasía.

Esta explícita mención de la obra de Barth invita a una lectura retrospectiva del primer volumen de Millhauser, *In the Penny Arcade*, cuyo relato-título aborda el tema de la visita al parque de atracciones, y la pérdida en él, por parte de un narrador de doce años de edad –por tanto, en el momento propiamente post-infantil. Aunque el planteamiento del relato puede parecer subsidiario de “Lost in the Funhouse”, hay una diferencia sustancial: el espacio del Penny Arcade se distingue del parque de atracciones en que aquél presenta juguetes clásicos, historiados, cuya visita implica la irrupción del tiempo histórico en ese *espacio de la última tecnología* aplicada a la diversión que es el

parque de atracciones como tal. El tiempo del Penny Arcade es, pues, el intermedio entre el presente radical del parque y la arqueologización total del Museo del Juguete. La narración se mueve así entre la constatación de la imposibilidad de recuperar el presente total y la experiencia del retorno como contemplación museizadora: el punto de vista del narrador –un ya-no-tan-niño que retorna al parque después de dos años, y que sólo encuentra “decay” y “desolation”– impone sobre los antiguos objetos de diversión infantil la visión distante, crítica, decepcionada, de un adolescente: “it seemed as though a blight had overtaken the creatures of this hall: they were sickly, wasted versions of themselves” (1986: 139). Una vez más, la salida a esta museización del espacio del entretenimiento vendrá por la aparición, también inesperada, de lo libidinal, en la imagen de la *cow-boy* de juguete que transforma su número tradicional en un *streak-tease*. Así, en la carrolliana conclusión del relato, Millhauser abroga por una nueva visión que, aceptando la inevitable *retirada al museo* de los objetos del pasado, procure liberarlos a la vez de “the constricting gaze of those who no longer believed in them” (1986: 144).

Ejemplos (libros): Gilles Gordon, *Pictures from an Exhibition* (Ver Critificación*); Lynn Tillman, *The Madame Realism Complex*; Julián Ríos, “Monster Pieces (Cuadros de una exposición)” en *Monstruario*.

Ejemplos (relatos): Italo Calvino, “Il museo dei formaggi”; Salvador Elizondo, “Los museos de Metaxiphos”; Guy Davenport, “Tatlin!”; Ronald Sukenick, “Who Are These People?”; Susan Daitch, “Incunabula” (3 textos); William H. Gass, “The Apocalypse Museum” (Ver Apocalipsis*).

NARRALOGUE. Ronald Sukenick titula *Narrologues. Truth in fiction* un conjunto de diez textos en que el ensayo sobre diversos aspectos de la *tradición de la retórica* toma la forma de conversaciones platónicas, esbozos autobiográficos y narraciones de viajes. Si se distingue de la idea general de Critificación* es ante todo por el uso más decidido de estrategias de puesta en página (diseminaciones, columnas y cajas en “Dick and Eddie”) e ilustraciones realizadas por ordenador (“Narralogue on Everything”), así como por el énfasis autobiográfico. Ver Diálogo*, Static Story*.

NARRATIVA-ESPECTACLE. Enric Casassas emplea esta denominación para caracterizar algunas de las prosas incluidas en su libro *El poble del costat*, entre las que cabría señalar “Nota al peu de la lletra morta” i “Exemple d’escrit en la segona llengua”. En otro de los textos del libro, “Mangui i el manquis”, desarrolla su idea de la relación entre poesía y prosa: “Escriure en prosa és més difícil que escriure poesia perquè escriure poesia no és escriure encara que s’hagin de fer híbrids de poesia i prosa que són alhora escrits escrits i escrits no escrits. La prosa es mou en diagonal per un terreny llistat amb incomptables línies enemigues però és més fàcil que la poesia en el sentit que moure’s per un terreny és més senzill que no pas no moure’s per cap terreny i quedar-se’t aquí davant aguantant-te la mirada” (1993: 125). El término está vinculado a su concepción del poema en prosa tal como lo expone en una entrevista concedida a *The Barcelona Review*: “Max Jacob és el referent del poema en prosa tal com l’entenc jo, més que no la línia representada per Baudelaire i Rimbaud. En Baudelaire el poema en prosa sovint és gairebé com un conte curt; per Max Jacob es tracta d’una estructura tan tancada com un sonet breu i sovint sense argument”.

En la obra de Casassas esta concepción ambivalente o ácrata de las formas se expresa en una retirada de la prosodia poética al final de un poema narrativo (“No plou”)

tanto como en el aspecto lírico de la prosa. En la tradición experimental catalana esta idea general tiene una aplicación clara en la prosa de Pau Riba, que en cada uno de los textos periodísticos de *Al.lolàlia* toma como punto de partida o escenario verbal una cierta palabra para desarrollar un ejercicio de etimología especulativa en que el significado del término es teatralizado, mostrándose el proceso de construcción del significado como un *número* bufonesco y erudito a la vez. La idea de la narrativa-espectacle tiene sus raíces en la tradición de la *performance* poética, en una concepción del hecho creativo como *acto* -como performativo- más que como resultado. Es una concepción pareja a la que se encuentra en la teoría de la *performance* de Sukenick. El libro de Jerzy Kutnik *The Novel as Performance*, dedicado a Sukenick y Federman, es ilustrativo de esta cuestión.

A la idea de la narrativa-espectacle habría que añadirle una segunda acepción, de importancia creciente y relacionada no ya con la poesía sino con el periodismo. En relación con la progresiva incorporación avant-pop de referentes, recuerdos y citas de la cultura popular de actualidad en el discurso periodístico, prolifera una idea de la crónica periodística como *one-man show* en que el estilo comedido y uniforme es puntuado y desmontado por una serie de *espolones* (Derrida) y números lingüísticos que configuran una idea del cronista como actor verbal. En esta línea puede situarse el periodismo de Mark Leyner y los ensayos de crítica cultural de David Foster Wallace.

NARRAT. Nombre dado por Antoine Volodine (en plural, *narrats*) a los textos de su libro *Des anges mineurs*. Se trata de cuentos breves -con cierta frecuencia hiperbreves- que describen, en un estilo lacónico y nada adjetival, procesos psicológicos de personajes caracterizados, entre otros rasgos, por la resonancia centroeuropea de sus nombres. Puede verse como una reacción, en el marco del Microrrelato*, contra el estilo *explosivo*, sustituido aquí por una adaptación de la frialdad *nouveau roman* a un formato mínimo. Es un planteamiento bastante parecido al que lleva a la práctica Eduard Màrquez en *Zugzwang* y, en un formato algo más extenso, en *L'eloqüència del franc tirador*. Ver Surfiction*.

NEOGÓTICO, Relato. De las muy diversas revisiones y modalidades que adopta el género gótico a lo largo de la época que nos ocupa da fe el siguiente fragmento del relato de Hipólito G. Navarro “El aburrimiento, Lester”, redactado de forma improvisada bajo la inspiración de la lluvia: “pongo a los Caligari (enseguida una asociación: Jekyll y Hyde, Mary Shelley, Byron), los chavales del Gabinete (la alquimia, aquelarres, Percy, el gótico por el Gothic, Ken Russell, tras el gótico, ¿que viene?, por delante esos macizos románticos, vampiros) los chavales que cantan modernos lo de ‘en los días de lluvia ventana asomao’” (1996: 139). Rock siniestro (de Bauhaus a Ministry), cine neogótico (de Ken Russell a Tim Burton) y literatura gótica (de John Hawkes a John Shirley) son algunos de los espacios en que refluye una forma que, como ejemplifica el relato -no propiamente gótico- de Navarro, está en el aire y puede reaparecer como trasfondo o misterioso *referente real* de las más cotidianas experiencias.

Desde el punto de vista teórico debe señalarse, en primer lugar, la aportación de Fredric Jameson, quien identifica una presencia del género gótico en la película de Jonathan Demme *Something Wild*, entendiéndolo como una fantasía o pesadilla *de clase* en que se ejerce el privilegio o la sumisión propios de la clase correspondiente. Distingue Jameson entre el gótico moderno, que depende de la construcción de una figura del mal, y el posmoderno, en el que la representación de la otredad radical, del Otro, es un signo

vacío, un personaje que, como el Ray de *Something Wild* o el personaje de Frank en la película de David Lynch *Blue Velvet*, conserva los rasgos externos del malvado sin llegar a asustar a nadie (1991: 290-292). Una interpretación más amplia la ofrece Fred Botting, quien, en el capítulo “Postmodern Gothic” de su libro dedicado al género (1996), tiende a describirlo como una suerte de instancia deconstructiva de sus géneros vecinos que viene a descubrir el horror y la violencia en el seno del mito y el cuento de hadas (en el Robert Coover de *Pricksongs & Descants*), la reconstrucción de los mitos de la identidad en los cuentos de hadas y la ciencia ficción (en la Angela Carter de *Heroes and Villians*) y, en el que considera el ejemplo más notorio, el miedo del lector mismo a la descomposición del texto y la anarquía de la percepción, que Botting entiende como el rasgo determinante de *Nome della Rosa* de Umberto Eco.

Un sintético manifiesto del género gótico aplicado a la narración breve es el *Afterward* al segundo volumen de Angela Carter, *Fireworks*. Carter defiende en él la forma literaria del *tale* frente a la *short story*, ateniéndose a la distinción tradicional entre ambas, en que la primera se caracteriza por la inflexión en lo fantástico y la remisión al mundo del inconsciente, por oposición al intento de reproducir la realidad cotidiana. La escritura del susodicho volumen la relaciona Carter con su estancia, a principios de los años setenta, en un Japón descrito a lo largo del libro como espacio de la apariencia, en que el encuentro con el *Otro radical como signo vacío* al que Jameson se refiere toma la forma de lo fantasmal* y el espectro. En su concepción del género

the Gothic tradition in which Poe writes grandly ignores the value systems of our institutions; it deals entirely with the profane. Its great themes are incest and cannibalism. Character and events are exaggerated beyond reality, to become symbols, ideals, passions. Its style will tend to be obscene, unnatural –and thus operate against the perennial human desire to believe the word as fact. Its only humor is black humor. It retains a singular moral function –that of provoking unease (1981: 133).

La visión del gótico como forma grotesca, y por tanto emparentada con el Kitsch*, adquiere una forma representativa en los relatos de Ray Bradbury, en que los escenarios de ciencia-ficción se presentan con harta frecuencia como espacios desolados cuya descripción no es ajena a una versión atenuada de los terrores de la tradición gótica inglesa. El ejemplo más notorio es el relato “April 2005: Usher II”, un *remake* de “The Fall of the House of Usher” de Edgar Allan Poe, entre cuyos rasgos formales se cuentan la proliferación de citas a la obra de Poe sin lógica narrativa coherente, la acumulación de efectos narrativos, y la consecución de un involuntario efecto grotesco que no es tanto el resultado de la estrategia narrativa como el de la acumulación inepta de sustos góticos y trazas de ciencia-ficción. Esta estética del efecto se acentúa a lo largo de la obra de Bradbury, siendo menos apreciable en *The Martian Chronicles* que en otros libros de relatos más tardíos como *I Sing the Body Electric!*

Un primer intento sistemático de readaptar la noción de gótico al ámbito del relato está presente en la antología de Joe David Bellamy *Superficion. The American Short Story Transformed* (1975). Incluye Bellamy, bajo el epígrafe *neo-gothic*, tres relatos de Joyce Carol Oates (“By the River”), John Hawkes (“The Universal Fears”) y Leonard Michaels (“Manikin”), junto con un fragmento de la novela de Thomas Pynchon *V*, que Bellamy saca de contexto en un interesante gesto de *sampleamiento**. En su definición del neo-género Bellamy se apoya en la idea de Herman Kahn sobre los rasgos propios de una cultura en decadencia para interpretar la presencia de lo perverso, lo macabro, lo grotesco o los acontecimientos terroríficos como un índice inequívoco de la sociedad

norteamericana de los setenta (1975: 9-11). En la lecutra de Bellamy son neogóticas no sólo las películas de Russell sino también los *westerns* de Peckinpah, y, en general, cualquier intento de pensar la muerte desde sus versiones más explícitas. Hawkes desarrolla una visión más bien clásica del gótico en su único volumen de relatos, *Lunar Landscapes*, que reúne algunos sus textos más tempranos. La visión de Michaels -un escritor más vinculado al Realismo Experimental*- entra en la idea jamesoniana de la percepción en lo cotidiano de fantasmas góticos de clase social.

Un segundo intento considerablemente más fundamentado es la antología de Patrick McGrath *The New Gothic*, publicada en 1989 como parte central del n° 14 de la revista *Conjunctions* -y reeditada *a posteriori* de forma independiente. McGrath describe la eclosión neogótica de los años ochenta como una modalidad más de la tradición que se remonta a *The Castle of Otranto*, sin entrar en consideraciones sociológicas ni señalar una diferencia significativa con las anteriores revisiones del género. De su visión no presentista del género es expresiva la presencia en su antología de varios autores que ya habían publicado a lo largo de los años cincuenta -como John Hawkes y John Edgar Wideman-, quedando como uno de los únicos representantes del momento William Vollmann. Precisamente Vollmann aporta, con su relato “The Grave of Lost Stories”-que posteriormente incluirá como último cuento en *13 Stories & 13 Epitaphs*- el más explícito gesto deconstructivo respecto al gótico: una reescritura de la obra y la figura de Edgar Allan Poe a partir de su relato inacabado “Eureka”. McGrath señala como el más firmemente subversivo de todos los textos antologados el relato de Kathy Acker “The Beginning of the Life of Rimbaud” -que habrá de ser el relato inicial de su única colección, *In Memoriam to Identity*. Destaca McGrath la vinculación que establece Acker entre textualidad rupturista, sexualidad violenta y reapropiación del lenguaje bíblico, de tal forma que “transgression here is operative at every level, the principle of inversion applied with an almost religious zeal” (McGrath 1989: 242).

En la misma época que se publica *The New Gothic* el movimiento ciberpunk está ofreciendo ya una serie de readaptaciones del género al espacio de la ciencia-ficción, que tienen su ápice en la obra de John Shirley. Ver Monstruario*.

NOVELATO. Término empleado por Marcelo Cohen para caracterizar los textos de su libro *El fin de lo mismo*, formado por relatos largos, de un mínimo de treinta páginas y hasta una extensión de novela breve -cien páginas. Los novelatos se caracterizan por la organización en forma de capítulos breves y la voluntad de concentrar un material narrativo extenso, más propio de un período novelístico. En este sentido, el neologismo se relaciona con otras teorías de la hibridación o extensión genérica propuestas asimismo a lo largo de los años noventa, y principalmente con la idea de Rodrigo Fresán de la “novela atomizada”, que tiene su representación principal en *La velocidad de las cosas*. Fresán señala dos vías principales por las que el relato se extiende más allá de sus límites convencionales y adopta un volumen de información narrativa hipertrofiado: la ciencia-ficción (representada por el caso de Kurt Vonnegut) y el realismo (representado por John Cheever).

Fogwill discute el término propuesto por Cohen en su texto de presentación de la obra, “Alguien en Barcelona”, donde se refiere a cómo “las convenciones que distinguen cuento, nouvelle, novela, ensayo y poesía desaparecen barridas por una suerte de principio de máxima expresividad” (1992: 1). Más adelante señala Fogwill que “más que un híbrido de géneros, el libro es un homenaje al género” (1991: 2), entendiendo como tal -el autor no lo especifica- el género cuento, y tomando como caso más significativo el texto “Aspectos de la vida de Enzatti”, en el que ve una antología de las obras

emblemáticas de la cuentística argentina. En los mismos términos de literatura nacional, Fogwill hace extensiva la práctica de una forma mixta entre relato y novela -con abundante discusión metanarrativa sobre el estatus de ambas- a las obras de Gandolfo y César Aira. En el caso de este último la práctica del género mixto está vinculada a la estrategia Extensil*, siendo su novela corta *La luz argentina* una de las que más explícitamente plantean la discusión entre ambos géneros.

NOVELÍN FIMA. Reducción paródica o leve* de una cierta novela -sea existente o ficticia- a un formato de relato o microrrelato. En el marco del vanguardismo cabe mencionar varios casos significativos de reducción en textos tales como “A Little Novel” de Gertrude Stein. Más influyente en su concepción del relato, el libro de Massimo Bontempelli *La vita intensa* es un esfuerzo sistemático de organización de la secuencia de relatos a partir de novelas reducidas en sucesión; su estilo leve* quedará como uno de los criterios formales con más fortuna histórica.

En el proceso de reducción de novelas a relatos hay que distinguir entre varias estrategias expresivas. La más elemental es el recuento o recitado de un material narrativo preexistente en una forma tal que el conocedor de la novela en cuestión pueda considerar representativa o acertadamente metonímica; en estos casos el recuento se prolonga con una extensión y demora que excede la mera *descripción informativa* de un argumento que sería propia de un texto de crítica literaria. Este tipo de relato se define en primer lugar como un homenaje o gesto reverencial respecto a la obra de partida, y puede considerarse, en un grado superior a las otras modalidades, como una forma de Constricción*. Un ejemplo ilustrativo se encuentra en el texto de Peter Handke “Der Prozess”, que se lee como un bastante preciso resumen de la novela de Kafka de nueve páginas de extensión, y que está dedicado a Franz K. El recuento como homenaje aparece también acompañado de comentarios autoriales -que no llegan a convertir el relato en un texto crítico- en las breves recreaciones que Joan Perucho realiza sobre Calvino (“El cavaller inexistent”) o Bradbury (“Fahrenheit 451”).

En un grado superior, el recuento con ambición metonímica puede presentarse como una modalidad de exégesis de una novela que plantee un problema particular de interpretación. En este apartado son frecuentes los casos en que el proceso de reducción se inscribe en las dialécticas de confrontación y reconsideración en que están imbricados los movimientos *modernist* y posmodernista. Un ejemplo singular es el *récit* oulipista de Jacques Duchateau titulado “Sanctuarie à Tiroirs (d’après *Sanctuaire* de W. Faulkner)”, en que la novela original es reducida a una extensión de veinte páginas, con orden de capítulos, empleando exclusivamente frases escritas en el texto de partida. Según comenta Duchateau en su “Méthode” explicativo, su trabajo es tanto una síntesis de la obra como una elevación al rango principal de uno de los relatos que conforman la trama de la narración. Otro caso singular de revisión y corrección de una Gran Obra *modernist* es el relato de Julián Ríos titulado *G*, una jibarización de la novela *The Sacred Fount* de Henry James en que la complejísima trama de percepciones cruzadas que caracteriza al libro original es *aclarada*: un gesto que vindica al James cuentista sobre el novelista, y que cabe vincular con la visión que Borges expone de su propio texto “El acercamiento a Almotásim” como una versión análoga de la novela jamesiana (Borges 1989: 12). El uso por parte de Ríos de una constricción alfabética en la que el título del texto remite al personaje de Grace Brissenden implica ya una forma de interpretación, de elevación de uno de los múltiples y emboscados personajes al rango de principal.

En un grado superior de distancia respecto de los textos de partida cabe situar las parodias, en las que el proceso de reducción se plantea como el recurso principal para la

obtención de la comicidad. La reducción de la Gran Obra Maestra a recuento paródico suele implicar asimismo una crítica de la tradición. Así Jonathan Baumbach presenta en “Neglected Masterpieces IV” la reescritura en 8 páginas de una gran novela pseudorromántica de 946, *The Swan Flies at Midnight’s Fall*, de Sexton Lovelady, en la que una formularia trama de grandes pasiones no correspondidas es punteada con elogios de doble filo, escenas voluntariamente mal recontadas e inesperados episodios de pornografía dura. El juicio final favorable, emitido por un narrador ingenuo -“In our literary moment when fragmentation and absurdist disjunction are the fashion, the modern reader might find Lovelady somewhat *derrière garde*” (1979: 35)- viene a resituar los rasgos de lo *absurdo* y la *disyunción* en el corazón de la Gran Novela de amor. Esta estética de la reducción se encuadra en el marco de una reconsideración de la trama o del *efecto de tramado* como rasgo fundamental de la escritura. En la proliferación de la trama el relato se revela como un *emboscamiento* en el que no pueden entrar las instancias civilizatorias de la articulación o el suspense. En este campo de investigación, muy frecuentado por el movimiento oulipista, destacan las parodias de Harry Mathews “The Novel as History” y “Tradition and the Individual Talent”, texto en que la estrategia de emboscamiento se vincula a la secuencia musical del *spiccato*. La parodia se extiende hasta el formato de novela breve, como en la *instance of realism* de Andrei Codrescu *Monsieur Teste in America*, donde las citas explícitas del texto de Paul Valéry se articulan con un discurso paraautobiográfico sobre el exilio y el descubrimiento del Nuevo Mundo.

Menos fiel al texto original que la parodia y más vinculada a formas no literarias de comicidad se sitúa el pastiche, en el que la reiteración con variación de escenas originales es menos importante que el efecto de imitación del estilo. La modalidad principal del pastiche es la atribución falsaria de una novela preexistente a un autor cuya diferencia con el autor original es motivo de reconsideración y comicidad. El ejemplo principal es esta práctica es el texto de Borges “Pierre Menard, autor del Quijote”, bajo cuya inspiración se escriben textos tales como “Samuel Beckett’s *Middlemarch*” de R.M. Berry o “Naked Lunch at Tiffany’s” de Derek Pell. Una segunda modalidad del pastiche es la imitación de tono y argumento de una determinada novela, con adiciones de escenas, “tomas falsas” y ampliaciones anacrónicas de la primera. Donald Barthelme es autor de varios ejemplos de esta práctica. Su “Eugénie Grandet” arranca con un resumen de la novela de un párrafo de extensión, citado de *The Thesaurus of Book Digests*; las páginas siguientes incluyen, en forma de breves párrafos diseminados*, diálogos* cómicos e ilustraciones que configuran una burla de la melodramática preocupación del personaje por obtener su libertad. Más narrativo es su “More Zero. A Novel of Los Anomies”, donde la novela de Bret Easton Ellis *Less Than Zero* es objeto de burla por su romanticismo adolescente. La modalidad del pastiche tiene su forma menos articulada en aquellos relatos que se limitan a adoptar una referencia constatable de una cierta novela, creando así una expectativa de lectura que habitualmente es vivida como contraste con el original. Tal sucede en “Finn” de Leonard Michaels, donde la referencia inicial a la vacilación en el nombre del protagonista, eco de *Finnegans Wake*, da lugar un relato sobre compañeros de habitación en el campus –con uno de los personajes que recuerda mucho al de Stephen Dedalus.

Si en el ejemplo de Baumbach antes mencionado el sentido general del recuento quedaba resumido en un juicio evaluativo, cabe hablar asimismo de un tipo de novelínfima emparentada con la Critificción*, y que se presenta de partida como sino la reseña evaluativa de una novela existente o no, realizada en una imitación de estilo periodístico. Un caso relevante es relato de Stephen Dixon “The Book Review”, en que un autor de relatos empieza una crítica destructiva de una novela que pronto deriva, en

un *extravío* de la voz narrativa dictado por el efecto de improvisación*, en autocrítica. Constituyen un subgénero de esta forma los textos que satirizan la tradición literaria de vanguardia y su crítica celebratoria. Así Luis Goytisolo, en la línea de las *obras maestras desconocidas*, propone en “Joyce al fin superado” una sublime e ilegible novela que lleva al extremo la preocupación vanguardista por la autocrítica entendida como literatura. Óscar de la Borbolla lleva al absurdo el argumento vanguardista sobre el retraso de la literatura respecto a las artes abstractas en “La mejor novela de este tiempo”, que describe una obra maestra escrita únicamente con números; su “Primera reseña de este libro” es otro gesto de autocrítica.

Entre los libros que *inventan* novelas reducidas tiene importancia seminal *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume* de Giorgio Manganelli, que el autor describe en términos de *deshinchamiento*: “Ecco: vuole la mia definizione del romanzo? Quaranta righe più due metre cubi di aria. Io ho lasciato solo quaranta righe” (1996: 232). Es relevante constatar que en buena parte de los casos las novelas-río que el autor dice haber *deshinchado* pertenecen a géneros que son más propios del relato que de la novela, como el bestiario*, el Cuento de Fantasmas*, la Cosmómica* o el Accidente*. Manganelli supera de esta forma las dicotomías relato-novela y original-versión por medio de la representación de una traza* que es concebible como magma textual de todos los géneros. Juan Rodolfo Wilcock muestra a lo largo de sus obras distintas visiones sesgadas del hecho novelístico. La compilación de Microrrelatos* *Lo stereoscopio dei solitari* se presenta como “una novela con setenta personajes que nunca llegan a conocerse”. A lo largo de las Vidas Imaginarias* de *La sinagoga degli iconoclasti* abundan las visiones paródicas de lo novelístico, como en el relato “Yves de Lalande”, que muestra un método industrial de producción de novelas en cadena cuyo funcionamiento dura hasta que Jean-Paul Sartre decide prohibirlo bajo la acusación de colaboracionismo.

En la dinámica rival entre relato y novela en el posmodernismo hay que señalar la importancia del modelo de libro de relatos formado por novelas realmente existentes que han sido miniaturizadas con voluntad paródica o de homenaje. Uno de los casos más notorios es el ya mencionado *Amores que Atan* de Julián Ríos, que reduce 26 novelas, la mayor parte de ellas vinculadas a la tradición vanguardista, en una organización de Alfabeta* determinada por la primera letra del nombre de los personajes femeninos (Kunz 1999). La noción de reducción novelística que Ríos expone tiene su primer referente en el texto *Un coup de Dadd*, una lectura, a la luz de *El mono gramático* de Octavio Paz, de la obra del pintor visionario Richard Dadd. La lectura de Ríos da cuenta de cómo en el examen de este tipo de textos el lector se vuelve hiperconsciente de la dinámica del tamaño y se *gulliveriza*: “El lector ante el Liliput de un cuadro textual -*a continued garden*- que ilustra la minuciosa y compleja micrografía de su modelo, *pré-texte* preparatorio antes de llegar a las yerbas, *fairy-rings* y margaritas de un laberinto pictórico (1995a: 232). La noción de lo vertiginoso como pérdida de la claridad ontológica -ver Interzona*- está también presente: “Vértigo de universos encerrados unos dentro de otros, abismo de infinitos similares a los que Pascal imaginara a partir de la observación de una larva y que encuentra su réplica en el sistema solar del átomo de Niels Bohr. Relatividad constante de los puntos de vista, desplazamiento de las dimensiones del mundo físico en el plano poético” (1995b: 232). La noción de literatura portátil -reducida, menor, alejada de los planteamientos de la Gran Obra vanguardista- se vincula así con la del texto como magma y superficie para configurar la idea de una literatura *portátil*. En este contexto, la aceleración a la que es sometida el material narrativo le otorga un carácter a la vez más leve* y detallista. Así, el recuento veloz de *Orlando (O)* confiere al nuevo texto del carácter de una metamorfosis ovidiana a la vez que sustituye su articulación temporal por la velocidad del instante. En otro gesto

característicamente posmoderno, la reescritura de *Le Bleu de ciel* de Bataille (X) convierte la descripción angustiada de los bajos fondos barceloneses en un recorrido esteticista.

Un tercer tipo de libro es el que se presenta como compilación de pastiches y versiones leves de textos novelísticos, de manera tal que la solemnidad que se da por supuesta en la escritura de la novela es contrarrestada con un ánimo lúdico e improvisatorio. El caso del libro que contiene una serie de textos de este tipo, en sección intermitente, dispuestos entre otros de carácter distinto, es más habitual que el del libro dedicado en exclusiva a la reducción de novelas. En el caso de *72 illes que m'enduria a una biblioteca deserta* de Òscar Pàmies el proceso de reducción -a relatos breves e hiperbreves- afecta tanto a novelas de todas las épocas -entre ellas, "Escorxadador cinc o la croada dels nens" de Vonnegut- como a cómics, textos sagrados y libros de relatos, entre los que hay que mencionar *Pescant truites a Amèrica* de Richard Brautigan y *Les ciutats invisibles* de Italo Calvino. El afán catalógico y totalizador del libro de Pàmies, junto con su versión leve* de algunos clásicos del posmodernismo, lo sitúan en la línea de la estética avant-pop. La sección en alternancia de pastiches conforma también otra obra característicamente avant-pop: el libro de Derek Pell *X-Texts*, que, incluye, entre diverso material pornográfico*, brevísimas versiones de D.H. Lawrence ("Lady Chatterley's Loafer"), Henry Miller ("Tropic of Crater", "Sexus") o Nicholson Baker ("Sox"). En otros casos la reiteración de la novelínfima en un libro de relatos de diverso tipo focaliza su lectura en el tema de la narración imposible. Es el caso del libro de R.M. Berry *Dictionary of Modern Anguish*, donde cuatro de los catorce textos incluidos tienen este carácter novelínfimo, sea de recuento de una novela que el autor nunca escribirá ("Torture!"), reseña desfavorable de una novela con intercambio Epistolar* incluido ("Second Story"), anuncio* de modalidades de escritura y divulgación para novelistas en crisis "(Paid Advertisement)" o cruces, como en el relato mencionado más arriba.

Ejemplos (novelas reducidas a relatos): Bernardette Mayer, "My Excellent Novel"; Rodrigo Fresán, "Histeria argentina II"; Don Webb, "Metamorphosis nº 80: The Pyramid Builder"; Hipólito G. Navarro, "Tres putas pistas pues (Boceto para una novela)"; Eduardo Berti, "Este libro no existe".

Ejemplos (relatos versionados): T. Coraghessan Boyle, "The Overcoat II"; Ramón Buenaventura, "Metamorfosis (Variante)"; Mario Levrero, "Giambattista Grozzo, autor de 'Pierre Menard, autor del Quijote'"; Ray Bradbury, "April 2005: Usher II" (Ver Relato Neogótico).

NOVELLA. El término sirve, en un sentido muy general, para caracterizar un tipo de narración que, por superar las sesenta o setenta páginas, no entra ya en la definición tradicional de *short story*. Caben en este concepto formulaciones distintas, entre las que tiene un lugar predominante la *Erzählung* de tradición germánica, en la que algunos autores han visto -es el caso de John Barth en su discusión de la *Lucinde* de Schlegel- el antecedente romántico del posmodernismo en una forma que, al exceder su extensión convencional, se extiende de forma proliferante. Ejs.: Thomas Bernhard, *Amras*, *Ungenach*, *Ja*; Peter Handke, *Wunschloses Unglück*; *Die linkshändige Frau*; Christa Wolf, *Cassandra*, *Accident*; Michael Krüger, *Das Ende des Romans*. La tradición anglosajona está centrada en el modelo de la *Long Story*, que a lo largo del posmodernismo ofrece frecuentes ejemplos: William H. Gass, *The Pedersen Kid* y el libro *Cartesian Sonata and Other Novellas*; Robert Coover, *Whatever Happened to Gummy Gus of the Chicago Bears?*; John Hawkes, *The Owl*, *Innocence in Extremis*;

Michael Brodsky, *Southernmost*; George Saunders, *Bounty*. La inclusión de novellas como último texto de un libro de relatos -ver Archipiélago*- permite ampliar el espacio *novellesco* hasta extensiones de novela, como lo muestra, en este último apartado, el texto de David Foster Wallace “Westward the Course of Empire Takes its Way”, que alcanza las 140 páginas.

Acaso la forma *novellesca* más propia del posmodernismo sea un cierto tipo de texto experimental, habitualmente concebido como Diseminación*, con una renuncia casi total a la tensión narrativa unitaria, que tiene un antecedente *late modernist* en el texto de William Burroughs *Word* y adquiere una forma característica en la obra tardía de Samuel Beckett, especialmente en *Company* y *Mal vu mal dit*. Otros ejemplos significativos de esta forma pueden ser: Jerzy Kosinski, *Steps*; Ronald Sukenick, *The Death of the Novel, Long Talking Bad Conditions Blues*; Robert Coover, *Spanking the Maid, Briar Rose*; Luis Goytisolo, *Devoraciones, Una sonrisa a través de una lágrima*; Guy Davenport, *The Dawn in Erewhon, Wo es war, soll ich werden*; Giorgio Manganelli, *Dall’Inferno*; Ramón Buenaventura, *El abuelo de las hormigas*; Rodrigo Fresán, *Monólogo para hijo de puta con ballenas y hermanita fantasma*. La adopción de la *nouvelle* como principio formal de la propia obra es una decisión más bien infrecuente fuera del ámbito germánico, en el que son paradigmáticos los casos de Bernhard y Christa Wolf, entre otros. La excepción más notoria es la de César Aira, autor de una ingente producción en esta forma de la que pueden destacarse *Cómo me hice monja, El llanto* y *El volante*, entre otras muchas.

OTRO(S). En diversas instancias de libros de relatos de esta época puede comprobarse una inflexión en los temas derivados de *lo otro* como elemento (en apariencia) secundario, no orgánico, exterior a una cierta noción de *normalidad* que debería poder predicarse de un conjunto de relatos. En su entrevista con Borges (Ver Verso*) César Fernández Retamar glosa la idea borgiana sobre el relato como forma más longeva que la novela comentando que “es más necesario el pan que el banquete” (Zavala 1996: 48). Esta resituación de la jerarquía de lo principal y lo accesorio adquiere diversas manifestaciones en la composición y presentación de las obras. La caracterización de *lo otro* o la otreidad interior de un libro de relatos implica por parte del autor un arrojamiento al margen, una jerarquización del significado -o un intento de imponerla. En esta forma y en otras posteriores aflora la idea de lo *suplementario* (Derrida): aquello que excede la forma original, añadiéndose a ella o partiendo de ella y configurando un resto, una suma prescindible. En la idea de Derrida, sólo a partir de la comprensión del suplemento puede ser pensada la forma “sustantiva”, anterior o mayor, puesto que en el suplemento se revela aquello que la forma mayor *se resiste a decir* o deja implícito. Así pues, en toda estrategia de lectura de un libro de relatos es relevante la identificación, sea a propuesta del autor o por el criterio del lector, de un relato o sección marginal u *otra* que permita definir la normalidad -o aspiración a la normalidad- del conjunto, a la vez que apuntar el criterio de organización de la obra -lo que Derrida llamaría *la ley* de la obra.

La primera manifestación de este tema es en la postulación explícita de un cierto relato como *el otro* de la obra en cuestión, como realiza Italo Calvino en su volumen de cuentos medievalizantes *Il castello dei destini incrociati*. Organizado sobre el modelo formal de las cartas del tarot combinadas y recombinadas en Variación* u *ostinato* para formar historias, el libro desarrolla un discurso cíclico* que desemboca en el octavo texto, “Tutti le altre Storie”. El texto es un recuento calidoscópico* de los fragmentos de posibles historias que son sugeridos, apuntados, por el tarot, y ante el cual el narrador,

incapaz de articular según una ley narrativa el movimiento de las cartas, no puede sino abdicar de su autoridad y reconocerse abismado en el vacío de la alteridad: “Certamente anche la mia storia è contenuta in questo intreccio di carte, passato presente futuro, ma io non so più distinguerla dalle altre. La floresta, il castello, i tarocchi m’hanno portato a questo traguardo: a perdere la mia storia, a confonderla nel pulviscolo delle storie, a liberarmene” (1994: 45). En esta liberadora formulación del *otro del castillo* el libro queda, en su final, abierto a la alteridad de su orden interno -por medio de todos aquellos esquejes de narraciones que las siete precedentes sólo podían apuntar-, así como al caos primordial de los relatos entendido como alteridad radical del discurso narrativo articulado. Un proceso similar, aunque algo menos sofisticado, ocurre con el relato final de *La taverna dei destini incrociati*, “Tre storie di follia e distruzione”, donde la violencia es la alteridad de la organización civilizada de las historias. En el mismo sentido, el relato de Giorgio Manganelli “Documentazione detta del Disordine delle Favole” se presenta como una formulación del magma central de los relatos, en una versión en que el desorden no es tanto la forma del origen y la generación como la de la destrucción.

Una formulación más extensa –aunque no necesariamente más autoconsciente- de este fenómeno es la definición de una cierta sección de libro como espacio de alteridad. Es el caso de Emilio Sánchez-Ortiz, quien dispone la última parte de su *Cuentos, historias y otros deseos insatisfechos* bajo el epígrafe “... y otros deseos insatisfechos”, en un gesto en que la temática sexual que recorre el libro cobra forma en el reconocimiento de la alteridad como *verdad originaria* de la obra. Si el de Sánchez-Ortiz es un caso ilustrativo, en otras ocasiones la postulación de una sección determinada como el otro puede revelarse como un recurso menos consistente que la resistencia abierta a presentar el libro en una secuencia reconocible. A este respecto, debe considerarse cómo la negativa del autor a sugerir o plantear un espacio de centralidad en la disposición o extensión de los relatos mueve al lector bien a una lectura paranoica, bien a una asunción de lo descentralizado. Un caso claro se da en el libro de Mark J. Mirsky *The Secret Table*, que reúne, en una disposición inusual, dos *nouvelles* y tres relatos, de tal manera que la ausencia de patrón se relaciona con el informalismo de los textos mismos.

Una tercera dimensión de este tema se da en los autores que presentan una parte de su obra bajo el signo explícito de este discurso del *relato otro*. Uno alto grado de autoconciencia en esta actitud se da en la obra de Rodrigo Fresán, quien dedica “Una nota de agradecimiento” a *Vidas de Santos* a declarar la fascinación por las *bonus-tracks* de los discos compactos, los títulos de crédito de las películas y otras modalidades de lo que excede la forma completa. Ejemplo de este interés es el proceso de edición de su libro anterior, *Historia argentina*. En el *Post-Scriptum a la edición española* el autor emplea el término “Relatos-Freak” para caracterizar sus textos “Gente con Walkman” y “La Roca Argentina (12 Grandes Éxitos)” (1991: 238), a la vez que se refiere al texto “La situación geográfica” como añadido a la edición española del libro, usando la metáfora de la *bonus-track* de un disco” (1991: 237). La *suplementariedad* de los textos obedece a razones distintas. El de “La Roca Argentina” es suplementario en tanto que no narrativo: se trata de un texto formado por doce epígrafes numerados que describen la composición o los datos para *fans* de sendas canciones del músico Julio Dellaroca. La redacción de este tipo de texto, que imita el estilo de ciertos libritos incluidos en discos, se antoja más *sencilla*, por menos articulada, que la de los relatos más tramados y extensos. En el caso de “Gente con Walkman”, que está más cerca de *la ley* compositiva del libro, el elemento más subrayado es el musical, pues el relato se va desarrollando de forma libre a partir de una cita de David Bowie -empleada por el autor en otros relatos.

Este carácter suplementario de la estrategia musical será resituado en libros posteriores en que el autor emplea con más decisión este recurso.

Más iluminador es el carácter de *texto otro*, “sólo para españoles”, que tiene “La situación geográfica”, y que es aclarado con la declaración de que “toda historia argentina que se precie de tal -se sabe- debe contar con la presencia y la bendición de españoles” (1991: 239). Este texto, uno de los más breves del libro -la brevedad, por tanto, como prueba de *excedencia*-, describe con trazas autobiográficas el trabajo de preparación de un libro de relatos. Uno de ellos, titulado *Argentina*, es borrado del ordenador en un acto de sustitución de la Historia verdadera por la privada del que sale el autor “dueño de la historia argentina que, a partir de esta noche final, sólo conocerá el ambiguo estilo de sus ficciones” (1991: 186). Así, por medio de la forma suplementaria Fresán replantea el suplemento de españolidad que pueda haber en su historia personal o identidad en tanto que argentino, adoptando una solución que enlaza con los métodos y presupuestos de la Hipótesis*: el borrado de la Historia argentina como *resto* del libro y la invención *ex nihilo* de la identidad como ficción. Más allá de la reverencial referencia a lo español que introduce el relato, Fresán presenta así la identidad española como alteridad o exceso de su propio libro argentino.

Una manifestación más extensa de este tema es la decisión de presentar la obra literaria de toda una vida bajo un signo de alteridad sin centro. El ejemplo significativo es el de Augusto Monterroso, quien desde los títulos de sus libros convierte en motivo retórico principal la estructura $x + otros\ ys$, una diferencia entre centralidad y elemento secundario -a la vez que entre un texto principal y otros. Desde su volumen *Obras completas (y otros cuentos)* hasta sus sucesivas antologías reductivas, como *Tríptico* y *Cuentos, fábulas y lo demás es silencio*, Monterroso renuncia a la fijación de lugares centrales y espacios privilegiados en su propia obra, definiéndola como un constante abundar en *lo demás* y situándola bajo el signo indeterminado de *lo otro*. Monterroso postula de forma agresiva esta alteridad, declarándose en el lugar de lo otro de la novela (el relato breve o hiperbreve), del retrato clásicamente elaborado (*Lo demás es silencio*), de lo civilizado -en su Bestiario*.

La consideración, antes ejemplificada, de lo no narrativo como suplementario, da lugar, en libros de relatos de tendencia realista, a la aparición de una instancia experimental contenida por el conjunto del libro; sería interesante, en este sentido, elaborar analogías de *relatos freak* que sacaran a la luz los rasgos de experimentación narrativa de la literatura *mainstream* -y viceversa. La crítica de Raymond Carver, por ejemplo, ha guardado un lugar afectuoso para algunos de sus relatos hiperbreves organizados a partir de diálogos familiares sin contexto narrativo. Esos breves *insights* de confusión en el marco de una obra que suele parecer fiel a los principios de contención y unidad de efecto constituyen la excepción tolerable a sus libros, el *otro* de Carver (Chénétier 1994a), y podrían entrar sin reservas en las revisiones posmodernas del Diálogo* como modalidad de creación de distancia narrativa a partir del hiperrealismo.

Y, en efecto, puede trazarse una pequeña historia de lo *freak* tomando como ejemplo una serie de antologías publicadas a principios de los setenta, en el momento en que la pujanza de las teorías del anti-relato forzaron o determinaron una lectura subversiva de autores que, con el pasar de los años, han quedado en la otra orilla del posmodernismo. Mencionaremos dos ejemplos significativos. Philip Stevick incluye en su *Anti-Story*, en el apartado dedicado al Microrrelato*, un cuento-chiste de Enrique Anderson Imbert (“Taboo”), quien se convertiría, a lo largo de los años setenta, en el crítico más acérrimo de la teoría stevickiana. En un caso menos extremo de *enemigo en casa*, Joe David Bellamy incluye en su antología *Superfiction* un relato del más señero representante de la tradición realista vinculada a la revista *New Yorker*: John Updike,

cuyo texto “Under the Microscope”, un pequeño bestiario* ilustrado con grabados, constituye una verdadera excepción en el conjunto de su obra.

PALÍNDROMO. Modalidad de la Constricción* en que el relato es narrado bajo un criterio de regresión y retorno al origen. Tomando como punto de partida los casos de palíndromo puro, las narrativizaciones de esta forma se centran en diversos criterios de regresión temporal, que pueden afectar al tiempo subjetivo (de la edad adulta a la infancia), al tiempo histórico (de la era civilizada a la era primitiva) u otros. De la misma manera que otras modalidades del experimentalismo sufren, a lo largo de la época posmoderna, una atenuación que las vuelve asumibles por un lector no especializado -o realizables por un autor sin aliento para las diabólicas exigencias del oulipismo-, el palíndromo tiende a subsistir en esas versiones derivadas.

Los ejemplos de palíndromo *puro* suelen adoptar la forma de la Single-Sentence Story*: Cabrera Infante presenta como “Palindrama” la frase “Nada, yo soy Adán”; Arreola, en la línea de la reinención de temática clásica, propone la frase “Etna da luz azul a Dante”. Entre las formas derivadas, más frecuentes, la modalidad básica podría ser ejemplificada por el brutal Diálogo* de David Foster Wallace “Yet Another Example of the Porousness of Certain Borders (VI)”, que refiere la escena de ruptura de un matrimonio en una secuencia de oraciones que puede ser leída del derecho o del revés, no indistintamente, de manera tal que la forma misma del *palíndromo impuro* se convierte en metáfora del fracaso de la vida en pareja. Un grado superior de complejidad en la forma derivada se da en la narración del texto según una secuencia temporal inversa que no implica ya la doble legibilidad de las frases. Estos casos son acaso menos frecuentes que una forma mixta, con antecedentes en *Ferdydurke* de Gombrowicz, que relata un salto de regresión temporal, de la edad adulta a la juventud o de la juventud a la infancia, sea narrado en un solo golpe, como en el primer relato de Donald Barthelme “Me and Miss Mandible”, o bien con algunas graduaciones del proceso inverso (Juan Rodolfo Wilcock, “Dott. Branco Oligi”), o a lo largo de una secuencia regresiva (Vicenç Pagès Jordà, “El captiu”).

Augusto Monterroso da cuenta en su narración “Onís es asesino” de las prácticas de un grupo de escritores mexicanos dedicados a la composición de esta forma, y en el que se cuentan Ernesto Mejía Sánchez, Enrique Alatorre, Rubén Bonifaz Nuño y el propio autor, además de Arreola. Destaca entre todos ellos a Carlos Illescas, inventor del “palindroma de palindromas” en que cada palabra es también palindroma (“Somos seres sosos, Ada; sosos seres somos”), así como del “palindroma *ad infinitum*” (“O sale el as o... el as sale... o sale el as... o”) e incluso el falso palindroma (“Alfonso no ve el Nobel famoso”) (Ver Infinito*). La figuración de una comunidad secreta de inventores de palíndromos se encuentra también en el artículo de Enrique Vila-Matas “Acá sólo Tito lo saca”, que da cuenta de la visita a Barcelona de Monterroso, de su infructuosa búsqueda, de la mano del autor, del “círculo nocturno” de palindrómicos que “une los bares Velódromo y Zanzibar” (2000: 49), y del que forma parte Màrius Serra, y del hallazgo de la constricción que da título al artículo, entre otras muchas.

En este contexto es Arreola quien realiza, en los años setenta, la extensión mayor de este término aplicado al relato, en su volumen *Palindroma*. El libro está formado por tres secciones, cada una de las cuales está encabezada por una de estas constricciones, que viene a articular el carácter misceláneo* de los textos. En la concepción arreoliana la narrativización del palíndromo está vinculada temáticamente al cuento cruel y formalmente a la parábola. El movimiento parabólico que caracteriza esta constricción se entiende así como la forma que mejor puede articular una temática del no ser y de la

muerte cuyo motivo principal es la “constricción formal” del cuerpo femenino mismo bajo figuras estáticas, así en el tema de la restauración de los virgos y el retorno a la esterilidad (en el microrrelato “Profilaxis”) como en el embalsamamiento del cuerpo y su conversión en felpudo (en la terrible instrucción* “Para entrar a jardín”, realizada a partir de una *versión palindromática* de “The Tell-Tale Heart” de Poe en que el relato es reducido a su inicio, y por tanto *esterilizado* como narración).

Así, en la primera sección, homónima, la frase “Are cada Venus su nevada cera” implica diversas ampliaciones. La más directa es “Tres días y un cenicero”, que refiere el hallazgo en un pueblo mexicano de una Venus de mármol, inspiradora de pasiones estéticas y eróticas que se ven decepcionadas al descubrirse que su escultor es el cantero del pueblo vecino. El tema del Kitsch*, presente en el relato interpolado sobre otro Simulacro* de clasicismo, la Venus de los Nabos, se revela así como el más adecuado para referir el relato como falsa iluminación epifánica*, cuya conclusión, que cierra el palíndromo, es la presencia de una reproducción de la Venus en forma de *cenicero*. Esta visión del arte contemporáneo como simulación o *avance no progresivo* respecto al clásico (la Historia del Arte como palíndromo trágico) reaparece en los relatos de tema cinematográfico, donde la representación tecnificada de los relatos del pasado refuta a la vez cualquier noción de progreso histórico. Es el caso de “Hogares felices”, donde la proyección de una película sobre conflictos raciales en un pueblo apartado -“Tecnicolor significa fracaso en Blacksonville” (1997: 319)- no hace sino reavivar los anteriores, convirtiendo a un fantasma* del cine en un muerto real. El furor formalista del palíndromo adquiere su representación final, en esta sección, en la criticación* “El himen en México”, que aboga por un retorno de la narración (de la vida) a su origen, por medio del estudio y protección cuidadosa de la más delicada de las constricciones.

Si en “Tres días y un cenicero” Arreola había trabajado un estilo inmovilista, contorneado entre la fascinación estética y la decepción, este *estilo de la vacilación* adquiere su forma quizá más propia, el microrrelato*, en la sección *Variaciones sintácticas*. La sección está presidida por la Propuesta* narrativa “La disyuntiva”, donde se extrae de Kierkegaard una teoría de la indeterminación narrativa: “El error está en decidirse. No le diga usted ni sí ni no. Empueñe resueltamente los dos extremos del dilema como las varas de una carretilla y empuje sin más con ella hacia el abismo” (1997: 339). Bajo este principio de indeterminación la serie entera toma la forma de un imposible Cuestionario* en que los personajes (y el lector como personaje implícito) son atrapados en el entredós del sueño y la realidad (“Duermevela”), de la duda de Jonás en la ballena (“De un viajero”) o de la instancia entre el momento y la eternidad (“Ciclismo”). La conclusión de este proceso es la serie de microrrelatos articulados* “Doxografías”, en que las citas inventadas de varios autores se presentan como *palíndromos en espíritu*.

Los palíndromos de Julio Cortázar son representativos de una segunda dirección en la transformación de este género. El relato “Lucas, sus sonetos” da cuenta del proceso de invención de un “zipper sonnet”, esto es, un poema legible “de abajo arriba o bien de arriba abajo”, que en la narración es traducido al portugués, y publicado con sus correspondientes notas, por Haroldo de Campos, quien realiza la tarea de “rehacer lusitanamente una escalera de peldaños castellanos” (1998b: 315). Si este texto es representativo de la práctica del palíndromo como puro ejercicio de gimnasia verbal, en un orden más comprometido debe destacarse su posterior relato “Satarsa” (subtitulado *Adán y raza, azar y nada*), un desarrollo de la modalidad que Monterroso caracteriza como “palíndrama político”. Cortázar inventa aquí una situación narrativa en que los palíndromos “ata a la rata” y “átale, demoníaco Caín, o me delata” son narrativizados en el marco de una situación alegórica que implica a un pueblo cuya forma de supervivencia

es la caza de ratas y a una rivalidad entre dos hombres, uno de los cuales es delatado a unos innominados invasores -en una muestra singular de la estrategia Extensil*. Cortázar desarrolla así una crítica a la versión puramente lúdica y *no comprometida*, del palíndromo, caracterizándola como “otro palíndroma pedrestre y pegajoso” (1998b: 443) o “te quedás como al principio, esa es la joda con los palíndromas” (1998b: 445), e integrándola en un discurso que apunta a la opresión colonial de los países norteamericanos. Este rasgo ha sido enfatizado por la inclusión del relato en el volumen de *Textos políticos* del autor (1984).

Màrius Serra, quien se ha ocupado *in extenso* de los avatares de la palabra bifronte y el palíndromo en la sección correspondiente de su *Verbàlia* (2001: 119-140), ofrece en su obra cuentística dos ejemplos notorios. En el primero, “Palíndrom”, se sirve de una serie de frases palindrómicas en latín, italiano y catalán para narrar hacia atrás la vida de un personaje que empieza el relato con 72 años y termina como niño de patio -en lo que puede leerse como una versión breve del procedimiento de descripción revertida empleado por Martin Amis en *Time’s Arrow*. Más sofisticado es “Bar àrab”, cuyo segundo criterio de constricción es la inclusión de veinte frases palindrómicas pertenecientes a una compilación de Ramon Giné, y que Serra consigue articular narrativamente bajo el tema de la Entrevista* que un periodista indocumentado entabla con el crítico de arte Ramon Omar -y que resulta ser la última, por fallecimiento del crítico, produciéndose así la *reversión de la cinta magnetofónica* que es la imagen central del relato.

Una muestra de uso parcial del palíndromo es el proceso narrativo de “Aspectos de la vida de Enzatti” de Marcelo Cohen, que emplea varios gestos de regresión temporal -pasando del momento en que el protagonista tiene 42 años a sus 36 y luego a sus 23, y volviendo ocasionalmente a los anteriores-, e incorporando al texto un conjunto de referencias que configuran una pequeña antología de la cuentística argentina (ver Novelato*), de tal forma que el *gesto palíndromático* reproduce la dinámica de retroceso y renovación en el marco de una tradición literaria.

Ejemplos: Salvador Elizondo, “La fundación”; Juan Rodolfo Wilcock, “Félicien Raegge”; Lorrie Moore, “How to Talk to Your Mother (Notes)”; Miquel de Palol, “Contrapunt a 4, contrario motu, encavallat, pentapalindròmic”.

PAPELÓN. César Aira emplea este término para designar el instante de parón del tiempo que se produce al dar un paso en falso intelectual o moral y que tiene su equivalente en la materia narrativa. En su Novella* *Las curas milagrosas del Doctor Aira* explica: “Los papelones eran detenciones del tiempo, ahí se coagulaba todo [...] como grumos de sentido en la corriente de los acontecimientos” (1998a: 11) En esta idea, “en una novela los papelones se preparan con toda deliberación, con ingenio y precauciones tanto más paradójicos que resulta más llano y espontáneo escribir una escena donde todos se comportan con corrección” (1998a: 13) En esta concepción -desarrollada en un texto de extensión más cercana al relato largo que a la novela- el parón novelístico puede contraponerse al parón propio del relato como gesto impensado e improvisatorio. Esta idea se relaciona con la que expresa Julio Cortázar en su relato neogótico* “La puerta condenada”, donde el posible encuentro entre el cliente de un hotel y la mujer fantasma que ocupa la habitación vecina es frustrado con esta consideración: “Dio unos pasos de vuelta y a mitad del camino se paró. Tenía miedo de hacer un papelón, de que la mujer reaccionara de alguna manera insospechada” (1998b: 315).

PICHA(S). Jenaro Talens (1979) propone el título *Más pichas que dichas* como traducción fidedigna del primer libro de relatos de Samuel Beckett *More Pricks Than Kicks*, que en la versión española de Víctor Pozanco fue rebajado a *Belacqua en Dublín*. La lectura de Talens pone el énfasis en el carácter cómico de *More Pricks Than Kicks* como obra *espichada*, bufonesca o fallida, tanto en relación con la novela de la que proviene y respecto a la cual es una colección de pecios –titulada originariamente *Dream of Fair to Midling Women*– como respecto a *Dubliners* de James Joyce, obra a la cual el libro de Beckett convierte en Leve* desde una posición de discípulo incapaz o bien satiriza. El relato “Dante and the Lobster”, por ejemplo, ofrece una abigarrada caracterización de *espichamientos* de un personaje que se revela, a partir de una anécdota en absoluto costumbrista, negado para la creación literaria, para el trato personal y para el arte culinario. Se trata, pues, de otro de los términos que, en el marco de una estética masoquista, identifican la práctica del relato con una equivocación, ausencia o error y que tienen su término central en la también beckettiana Residua*.

PLAQUETTE. La *plaquette* se distingue del libro de relatos convencional en un conjunto de rasgos que acentúan su carácter de *obra menor*: extensión (inferior a las setenta u ochenta páginas), ámbito de publicación (editorial independiente o colección específica para textos breves), tirada (la propia de una editorial de circulación restringida) y presentación (ediciones numeradas y/o firmadas por el autor). Estos rasgos hacen de la *plaquette* el formato por excelencia de la literatura de culto. Más allá de su valor bibliófilo, la *plaquette* puede ser considerada como un formato, no ya sólo *de soporte* del texto sino de organización textual. La vecindad con el género poético determina así la apertura a una modalidad de prosa que con harta frecuencia resiste la clasificación.

En el proceso de aceptación de la *plaquette* como formato apto para proyectos consistentes en el marco del relato –y no sólo para adiciones o formas otras* de una obra superior– es fundamental la aportación de Samuel Beckett, quien, después de su novela terminal *Comment c’est*, abandona el formato de libro extenso para adoptar como forma la compilación brevísima de relatos, en *Textes pour rien* y *Têtes-mortes* principalmente. El Beckett de las *plaquettes* se diferencia del autor de *More Pricks Than Kicks* en la medida en que la organización cíclica y paranovelística de aquel primer libro de relatos ha sido sustituida por una organización de los textos en términos de variaciones y combinaciones formales, más allá de cualquier criterio de unidad temática. En este sentido, la compilación de los relatos del autor irlandés en la versión definitiva de Gontarsky (1995) altera el sentido de los textos al reformularlos en un discurso antológico.

La presentación de libros en este formato implica una política de tratamiento de los textos y de edición que se extiende desde lo previsorio y programático hasta lo meramente accidental. En la primera vertiente, quizá el autor que más decididamente ha secundado la propuesta beckettiana de uso de la *plaquette* como forma menor es Richard Kostelanetz, cuya obra breve muy rara vez se aparta de ese formato. Kostelanetz emplea la *plaquette* como un espacio literario a la vez que visual que da pie a diversas estrategias de Puesta en Página*, desde las más elementales de sus *Short Fictions* hasta la disposición de dos series de *plaquettes* en una relación de alternancia, en el conjunto *Prose Pieces/Aftertexts*. En un nivel algo más bajo de autoconciencia formal se encuentra la obra de César Aira, para quien el formato se revela como el espacio privilegiado de

publicación de un modelo de narración que desborda los cánones editoriales en una forma intermedia: el Novelato*. En una escena de *La serpiente* Aira refiere cómo el personaje que lleva su nombre se encuentra diciéndole a un admirador -que es, a su vez, editor y autor de plaquettes- que “me interesaba la relación entre televisión y plaquette” (1997: 37). Esta asociación de ideas, obtenida meramente “por decir algo amable”, puede verse como metáfora de la vinculación entre literatura independiente y cultura pop, en el marco del movimiento avant-pop, bajo la égida editorial de lo *friendishly innovative* (como se lee en la solapa de un libro de Mark Leyner), es decir, de una forma de experimentación apta para lectores no universitarios. Más frecuente que estas dos posturas es la presentación de la plaquette por medio de una *captatio benevolentia*, como la que emplea Gabriel Josipovici en la “Prefatory Note” de su volumen de 47 páginas *Four Stories*: “They [the stories] were not written consecutively and the impulses which led to their creation were very diverse. Nevertheless, I now see, they do form a distinct unity –not enough perhaps to give them a common title, but enough to give them a common epigraph” (1977: 3).

El género que adopta este formato con mayor frecuencia es el Bestiario*, como lo muestran ejemplos tales como el de Arreola (*Bestiario*, 27 pgs.), Di Benedetto (*Mundo animal*, 76 pgs.) o Perucho (*Gàbia per a petits animals felïços*, 86 pgs.). El libro de Entrevistas* suele adoptar también formatos breves o hiperbreves.

Ejemplos (plaquettes): Thomas Bernhard, *Ereignisse*; Joan Perucho, *Amb la tècnica de Lovecraft*; Robert Coover, *In Bed One Night*; Luis Goytisolo, *Ojos, círculos, búhos*; Antonio Gamoneda, *Relación y fábula*; Eduard Màrquez, *Zugzwang*.

PLAY STORY. El término *Play story* es empleado por vez primera por Stephen Dixon como subtítulo de su libro *Man on stage*. La versión de Dixon es uno de los intentos más decididos de sistematizar la relación entre las formas breves de la narración y la dramaturgia, que cobra una relevancia especial a principios de la época posmoderna. Una consideración del dramaturgo alemán Heiner Müller arroja una nueva luz sobre la relación entre ambas artes: “Estoy firmemente convencido de que el fin de la literatura es ofrecer resistencia al teatro. Sólo cuando un texto no se puede representar supuesta la constitución actual del teatro es productivo o interesante para el teatro [...] Hay ya suficientes obras teatrales que se ponen al servicio del teatro tal como éste es, no conviene abundar en ello” (1996: 150). En este sentido, no sólo los textos breves *resistentes* pueden pasar a ser relatos, siquiera por defecto, sino que parece razonable considerar el carácter de *play story* de su texto “Hamletmaschine”, una de las obras capitales del teatro posmoderno a la vez que una de las que no ofrece ningún criterio fidedigno de representación. Buena parte de la prosa de Müller tiene este carácter, incluyendo los libretos para obras teatrales cuya puesta en escena implica una tarea de readaptación que no está formulada en las acotaciones textuales (Ver Traumetxt*).

Este rasgo de lo irrepresentable está ya presente en los diversos experimentos con que Samuel Beckett acerca, confunde y combina las categorías de libretto teatral, guión radiofónico y relato oral. En este sentido, la primera vía por la que las formas breves del teatro y la narración se acercan e identifican es lo que Stevick caracterizó como “the primacy of Voice” en la construcción del texto, y por la cual las categorías genéricas son diluidas en la postulación de una voz narrativa cuya performance es una forma terminal de *espectáculo* –en el sentido teatral del término. Esta línea es seguida, a principios de los setenta, por Gabriel Josipovici, quien en su *Mobius the Stripper. Stories and Short Plays* propone una yuxtaposición de (nueve) relatos y (tres) piezas breves, articulando una serie de sugestivas relaciones entre ambos. Empleando como leitmotiv el beckettiano “Go on.

Don't stop. Go on". Josipovici desarrolla un tipo de narración entendida como flujo verbal articulado de dos o más interlocutores, abstractos e innominados, de forma tal que el extenso diálogo* "The Reconstruction" no es menos teatral que la obra a seis voces y sin acotaciones "Flow". De la relación entre estas dos formas da muestra la primera de sus *Four Stories*, titulada "Contiguities", en la que el diálogo diseminado de varios personajes es articulado por medio de cuarenta brevísimos cuadros, con definición de un espacio abstracto ("The room") en que el lector es incluido por medio de la apelación del personaje "You". La vacilación voluntaria entre modelos formales crea así un *espacio de la diferencia* que es el espacio de la relación interpersonal, en que la representación de la convivencia y la alternancia de puntos de vista es representada como una *contiguidad* entre percepciones y formas estéticas, con las tensiones orientándose entre lo escrito como forma de lo permanente y lo escenificado como modalidad de proyección.

En otros relatos de inspiración Espectacular* el uso de recursos teatrales funciona como un registro dramático de segundo grado que entra en conflicto con la preparación del acto y la erosión. Es el caso de algunos textos de Robert Coover. En "The Hat Act" la narración en presente de indicativo y con indicaciones escénicas permite mostrar paso por paso los números de un mago, metáfora del creador posmoderno obligado a intentar una y otra vez el *más difícil todavía* ante un público cuya autoconsciencia lo vuelve desesperante. El número o "acto" del mago progresa así desde el carácter preparatorio de los primeros gestos hasta la diseminación del acto (los conejos que extraen conejos de la chistera), pasando por los errores y hasta llegar al asesinato de la asistente como único acto posible –en la representación final de lo no representable. También en algunos relatos de tema cinematográfico como "Charlie in the House of Rue" el seguimiento paso por paso de los movimientos escénicos del personaje es un recurso paródico que se vincula no tanto a las técnicas del *nouveau roman* como a la representación de la pantomima, por la cual la forma cinematográfica pierde su aura y es *retrasada* (en el sentido estético y también en el histórico) a un teatro autoparódico. La operación de sacar de contexto los recursos cómicos de Charles Chaplin lo convierte así en un mimo.

Otra vertiente de esta forma es la utilización de recursos dramáticos para la representación del teatro de las relaciones personales. En esta vertiente una obra muy notable es el relato que da título a la primera compilación de Cris Mazza, "Animal Acts", caracterizado como "a matter of honor and degradation". Mazza escoge como espacio escénico una fiesta de la Orquesta Filarmónica en Los Angeles, presentada por una "Voice Over" como el lugar apropiado para que las mujeres pongan en escena sus dotes para ganar la atención de los hombres. Esta voz irónicamente sexista tiene su contraparte en una narradora que se dirige a un director de orquesta, a cuyas órdenes estuvo varios años atrás, para advertirle sobre un personaje cuyo rasgo principal parece ser precisamente la facilidad para convertirse en *directora de escena* social: "Randi's act can't be done alone, can't be rehearsed, is always live and has never yet failed because she's the one who gets the volunteer from the audience, and you could be next" (1988: 150). El *acto de Randi* es una tendencia inveterada a hacer explícito, en las reuniones sociales en que forma parte, lo no representable según códigos civilizados, incluyendo las referencias sexuales y, en última instancia, la caracterización del juego intersubjetivo como acto animal regido por la figura del perro (Ver Bestiario*). El *diálogo de advertencia*, puntuado por acotaciones escénicas que muestran la banalización del animal, culmina con la puesta en escena del acto sexual entre la narradora y el director de orquesta –y por tanto entre el hombre y la voz que le advierte acerca de la mujer como *otro radical* de la escena social.

Entre los relatos que se ocupan del teatro familiar* una de las formas más acabadas de la época avant-pop es la terrible Entrevista* de David Foster Wallace “On His Deathbed, Holding Your Hand, the Acclaimed New Young Off-Broadway Playwright’s Father Begg a Boon”. Adoptando la forma del monólogo con entradas y acotaciones y limitando la aparición del segundo actor (el dramaturgo) a una única entrada final, Wallace emplea en este “dramaturgic panel” (1999: 232) la modalidad del delirio en el lecho de muerte para articular una postkafkiana *Carta al Hijo*, presentando el proceso de educación de un joven talento como una pesadilla en que la relación afectiva entre los padres es destruida. El *golpe teatral* de la situación es la confusión entre el cura, a quien el padre cree estar confesándose, y su propio hijo, silenciosamente presente en la sala de hospital. La diatriba tiene su centro en el recuerdo del joven estudiante incapaz de traducir y entender la *Orestíada*: una *exigencia de lo trágico* que se prolonga en la solicitud al cura (hijo) de “hate him for me after I die” (1999: 239). La ambigüedad entre los modelos formales del relato se traslada aquí al tema de la puesta en escena: ¿finge el padre la confusión para articular mejor su diatriba o es el hijo quien organiza y escribe el relato teatral? La indecibilidad del texto (la *ausencia de acotaciones* narrativas) se corresponde aquí con el problema de la imposibilidad de traducir códigos (semióticos, relacionales) dispares.

Entre los usos más sistemáticos de esta retórica de la diferencia cabe mencionar la obra de Steven Berkoff, cuya producción teatral arranca ya con la adaptación de Kafka *In the Penal Colony*, y que dedica dos volúmenes de textos breves a la relación entre ambas artes. En el primero, *Gross Intrusion*, Berkoff emplea la forma del monólogo breve para articular diversos retratos de actores, empleando como motivos conductores el trauma sentimental, la alienación y la soledad. Es el problema estético de *la representación espectacular de la soledad* lo que determina la organización de los relatos en tensión entre la composición *literaria* y la sugerencia de puesta en escena como trascendencia social del personaje. El caso más elaborado es “Master of Café Society”, donde el retrato de la penuria profesional es puntuado por un “CHORUS OF FAMILY” en que se combinan dialógicamente las *voces de la conciencia* que recuerdan al protagonista su fracaso, así como por fragmentos de monólogo interior que adquieren la forma de *voz escénica*. La representación de lo irrepresentable adquiere su modalidad superior en “Hell”, donde el recuento de una experiencia sentimental devastadora culmina con la narración del suicidio por parte del narrador, permitiendo así, en un inesperado giro final, la puesta en escena—realizada, al igual que en el relato anterior, por George Dillon— del fantasma* que refiere su historia. En el resto de los relatos el uso de recursos propiamente teatrales es más esporádico y suele estar vinculado a la representación de la escena sexual, como en la esticomitia que interrumpe la narración “objetiva” en “Going Down”. El segundo volumen de Berkoff, *Graft. Tales of an Actor*, renuncia a los recursos dramaturgicos para presentar, de manera casi exclusivamente literaria, una concepción de la narración breve como versión en off de las anécdotas y vivencias del mundo teatral—idea ya presente en su relato “Actor”, también adaptado para la escena.

El mayor esfuerzo de integración de estas dos retóricas vecinas tiene lugar en la obra de Stephen Dixon, que ofrece su primer gran ejemplo en el relato largo que da título a su quinta compilación, “The Play” —y que, por su disposición al final de un libro en Archipiélago*, acaba de orientar el conjunto hacia la resolución teatral. Sus primeras páginas ofrecen ya un diálogo en que se afirma la posibilidad razonable de la adaptación de un lenguaje a otro —“Actually, the movie stayed pretty true to the [my] play” (1989: 132). Así, el retrato de un dramaturgo que atraviesa una crisis creativa se manifiesta, en la primera parte del relato, en un monólogo interior controlado donde el intento frustrado de elaborar tres obras distintas ofrece una primera imagen del relato como imposibilidad

de la acción dramática; en cambio, el retorno del autor a casa cobra la forma de una feliz escenificación de la vida familiar*, donde las acotaciones integradas en el diálogo y la súbita apertura al espacio público –“Gretchen says, addressing a crowd around her” (1989: 153)- crean un espacio de representación en que es posible para el autor imaginar una obra concebida como escenario exterior al suyo. Esta concepción es sistematizada en los cuatro relatos en forma de monólogo teatral que forman *Man on Stage*, donde el uso, habitual en Dixon, del presente de indicativo, es extremado en varias inflexiones metanarrativas en que el relato literario aparece como sustento o grado cero de la acción dramática. En textos como “Self-Portrait” la imposibilidad de establecer una distinción entre los distintos grados de la metanarración –que incluyen apariciones súbitas de un narrador por encima del narrador principal- ofrecen una idea de la continuidad entre relato y teatro. Ante la imposibilidad de una representación tradicional, el uso de ilustraciones dispuestas en dos columnas a lo largo de cada página -ver Puesta en Página*- sugiere una idea del dibujo feísta como *referente real* de las narraciones.

En el estudio de las formas intermedias entre teatro y narración tienen importancia singular los gestos de uso, contextualización o adaptación que se realicen fuera del relato mismo, y que pueden escapar a la decisión o participación de su autor. En este sentido, debe prestarse atención a estrategias queda de recontextualización tales como la inclusión de una pieza teatral breve en una antología dedicada principalmente al relato. Asimismo, debe considerarse el carácter oposicional y miniaturizador de gestos tales como la reducción de novelas a piezas teatrales breves. En este último sentido funcionan las *Tres dramaturgias* realizadas por José Sanchis Sinisterra sobre textos de Cortázar (*Rayuela*), Kafka (*La metamorfosis*) y Joyce (el monólogo de Molly Bloom en *Ulysses*).

Ejemplos (play stories): Giorgio Manganelli, “Monodialogo”; Luis Goytisolo, “Una sonrisa a través de una lágrima”; Juan José Millás, “Ella imagina”; Mark Leyner, “Octogenarians Die In Crash”; Òscar Pàmies, “La vergonya”; Borja Delclaux, “Comanche (Obra de teatro en cuatro actos de una sola frase pero que muy polisémica)”; Miquel de Palol, “Giga (Última actuació de Quimogin i Feisidània)”; Ramón Buenaventura, “Biografía escenificada de Gonzalo Hedavida (Farsa temporalmente irrepresentable)”.

Ejemplos (piezas dramáticas breves incluidas en compilación de relatos): Raymond Queneau, “En passant. Un plus un acte pour précéder un drame”; Bev Jafek, “Conversations With the Minotaur”; Paul Auster, “Blackouts”; Guy Davenport, “We Often Think of Lenin at the Clothespin Factory” (drama en verso libre).

PORNOGRÁFICO, Relato. En un texto situado en los orígenes de la época posmoderna, Sontag practica una poco enfática aunque consistente defensa de la imaginación pornográfica situándola en el conjunto de las convenciones menores o “estilos radicales” de las artes a la vez que retirándola del campo del realismo, bajo la idea, formulada a partir de la lectura de Bataille, de que el objeto de la pornografía no es realista sino sublime: es la muerte (1990: 57-11). De la lectura sociológica de la sociedad posmoderna en términos de neobarroco (Calabrese) se derivan asimismo la exigencia de *visibilidad total* encarnada en el formato fílmico del cinemascopio (Hitchcock) y la comprensión de lo pornográfico, en la obra de Baudrillard, como “una alegoría, es decir, una activación de signos, un intento barroco de sobre-significación rozando lo “grotesco” (literalmente: el arte “grotesco” de los jardines añadía naturaleza rocosa como el porno añade lo pintoresco en los detalles anatómicos)” (1998: 33) Quizá más influyente que estas instancias teóricas es la visión, algo más simplificada, de la pornografía como

modalidad *underground* y subversión del lenguaje de los estudios de Hollywood (Tynan).

Entre las aportaciones fundadas en el psicoanálisis tiene importancia la revisión de la teoría bien como pornografía de las ideas representadora de un *desorden ligero* (Bruckner & Finkielkraut 1988), bien como *escritura libidinal* (Lyotard 1990). Es oportuno señalar que en su postulación de una pornografía como voz de la experiencia real Bruckner y Finkielkraut denominan “la novela canónica del orgasmo” al conjunto de ideas preconcebidas y prejuicios sociales que determinan la experiencia orgásmica (1988: 39-43), contraponiéndole el texto pornográfico considerado como “anti-relato” o “estado desnarrativizado de la libido” (1988: 69-72).

La teoría del relato venía señalando, desde finales de los años setenta, la ausencia de una verdadera temática sexual en el relato norteamericano, determinada por las restricciones propias de publicaciones como *Story* o *New Yorker* (Kostelanetz). En su teoría oposicional del relato, Stevick incluirá, en el apartado “Against the Middle Range of Experience”, el epígrafe “new forms of extremity”, que incluye, entre otros, un relato de Nigel Dennis. La reconsideración de la forma breve en términos de fisicidad, política del cuerpo y exceso rabelaisiano se hará expresa en poéticas como la de Óscar de la Borbolla, quien en su “Carnalidad del cuento” describe la ceremonia de la crítica como “algo de ritual orgiástico, algo de lujuriosa ceremonia sensual” (Pacheco 1997: 564). En esta línea, a la novela canónica habría que oponer un *relato menor* del orgasmo. En este sentido, la pornografía es bien una de las modalidades del realismo que se salvan de la crítica al realismo que caracteriza la literatura de los años setenta, bien una adición al espacio del realismo de un rasgo que hasta el momento le había sido vedado.

La teoría del *iceberg* que preside la concepción del relato de Hemingway es expresiva de una concepción del significado como erotismo: el iceberg sugiere sin mostrar, apunta sin plasmar, ofrece una parte presentable como metonimia del todo. La refutación de este presupuesto en el marco de la idea posmoderna del relato puede comprobarse en el conjunto de tres textos presentados por Guillermo Cabrera Infante bajo el título de *Delito por bailar el chachachá*, en los que la retórica del erotismo hemingwayana -considerada como forma de *no decir*, y como tal representativa del estado policial de La Habana- es sustituida por el imperativo de mostrar las corrientes de deseo y seducción que los comisarios políticos no pueden detener. El último de los tres textos -titulado como el libro- el desmantelamiento del discurso del poder castrista tiene lugar por medio de una *Diseminación** textual en que el uso de partes del texto, cortes, recortes y pliegues trata de conferir a la escritura un carácter carnal.

El uso de la pornografía, considerada como una de las *unspeakable practices* contemporáneas, adquiere dos modalidades principales. Las más programáticas es el uso de escenas sexuales como registro por excelencia de la parodia o el pastiche, que en la obra de Robert Coover da lugar a versiones perversas de cuentos de hadas (*Briar Rose*) o de películas míticas (*Casablanca* en “You Must Remember This”), a la vez que se insinúa en su retrato de actores famosos (Charles Chaplin en “Charlie in the House of Rue”), y que adquiere una forma notoria en su historia de un actor pornográfico como catálogo de recursos cómicos en *The Adventures of Lucky Pierre*. En todos estos casos, la estrategia formal de la *Diseminación** contribuye a una visión del texto como cuerpo agitado por el paroxismo de partes sueltas, párrafos en celo y palabras de rica vida sexual. En esta línea se encuadran la biografía satírica de grandes nombres de la historia del arte (Curtis White, “Mahler’s Last Symphony”) o el retrato de la historia humana como acto sexual (Quim Monzó, “Història d’un amor”).

Otras modalidades de aparición de la pornografía son: + (Ronald Sukenick, “The Burial of Count Orgasm”), el uso de la obscenidad como voz vindicativa postfeminista

(Kathy Acker, “Girls Who Like to Fuck”), la vindicación de la sexualidad infantil (Guy Davenport, “The Cardiff Team”), la plasmación del sexo como forma de vinculación con la alteridad cultural, sea como comprensión (William Vollmann, “The Green Dress”), como traición meditada a la propia identidad (Juan Goytisolo, “Ángel”, “Andrólatra”) o como perdición (Miquel de Palol, “El Quincorn”), la postulación del espacio cibernético como nuevo lugar de expresión sexual (Suknick, “Cyberporn”), o la sexualización de figuras políticas (J.G. Ballard, “Why I Want to Fuck Ronald Reagan”), sin olvidar la tematización de la erótica como retórica en forma critifictiva (Julián Ríos, “La vida sexual de las palabras”) o el uso de la distorsión o Static* como flexión pornográfica del discurso (George Chambers, “Deseo Text”).

Esta última vertiente, la que identifica la pornografía con una retórica y la sexualidad con la textualidad, está singularmente recogida en el volumen de Miscelánea* de Derek Pell titulado *X-Texts*. Pell emplea como texto central “The Elements of Style”, un *manuscrito encontrado* de Sade que expone la forma apropiada de expresar la sexualidad por escrito; el resto de los textos incluyen diversas propuestas* vinculadas al *Kama Sutra*, versiones novelínfimas* de clásicos de la literatura pornográfica y otros textos de carácter lúdico.

Si la primera época del posmodernismo está dominada por una concepción más formalista de la pornografía como grado más radical de la reducción paródica, en el segundo momento del movimiento puede consignarse el giro hacia una concepción más social del porno. El caso de la obra de Jaffe, en que la pornografía como estrategia política es ilustrada* con gráficos de Norman Conquest, es expresivo de la idea de Sontag sobre el giro de la mirada pornográfica desde lo preciso sexual hasta la muerte, como lo evidencia el arranque de su relato apocalíptico* “Bomb”: “ceci n’est pas pornographie / this is not pornography, it is a nuclear / holocaust, simulated of course, according to an unimpeachable source (the wall / street journal)” (1988: 71-72). Esta línea de la obra de Jaffe adquiere centralidad en su volumen *Sex for the Millenium*, que se presenta como un catálogo de la perversión que incluye, entre otras, el masoquismo (“Nine-Inch Heels”), el turismo sexual (“Cancer is the Mother”) y, por encima de todas, la perversión política que está implícita en la difusión e imposición de códigos de comportamiento y protocolos de trato con el propio cuerpo que es una de las misiones principales de los medios de comunicación (Ver Anuncio*).

La vinculación entre teoría postfeminista e imaginación pornográfica se hace muy explícita en el libro de Carole Maso *Aureole*, en que la metáfora pornográfica es reformulada a la luz de una tradición literaria que va de Safo a Marguerite Duras, a la vez que deconstruida y presentada como una Interzona*, como muestra este pasaje de “The Women Wash Lentils”: “In the liminal space -between English and French, language and meaning, poetry and prose, in the suspended space between you and me. In the sexual space. In the space between (pink) your breast. In the space (pink) between your mouth (rose) (decending) and my *abricot*. A light fuzz” (1996: 23).

Ejemplos (antologías): Amy Scholder & Ira Silverberg, *High Risk. An Anthology of Forbidden Writings*.

POST-INFANTIL, Relato. Modelo de relato (con más frecuencia, libro de relatos) que emplea como parte principal de su estrategia la claridad estilística y la contención expresiva propias de un cuento para niños o algún rasgo subvertido de lo infantil. Es una forma distinta de la fábula subvertida, que no siempre incorpora temáticas infantiles.

En el marco de la teoría posmoderna la relación entre niños y adultos es planteada en ocasiones como forma de un encuentro surreal entre dos mundos en que la voluntad didáctica y la imposición de la autoridad son retiradas ante las nociones de la experiencia vital como mera experiencia de los signos y la enseñanza como discurso ficcional. Un ejemplo claro se encuentra en la obra de Lyotard *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, en que el gesto didáctico de describir las categorías estéticas dominantes en lo posmoderno se plantea sólo como una leve simplificación respecto al libro original sobre el movimiento, *La condition postmoderne*, y más bien como un conjunto de charlas con el niño como interlocutor perfectamente dotado. Entre el *informe sobre el saber* como forma del libro original y el conjunto de “apostillas”, “glosas” y “esquelas” del libro para niños la diferencia es sólo de inflexión. Cada una de las secciones del libro empieza con un envío textual a un niño distinto -de edad indeterminada- con el que Lyotard tiene una relación intelectual cuyo destino último es la problematización de la autoridad didáctica. Lyotard aplica su idea de la deslegitimación a la relación padre-hijo en la Trinidad, en que el segundo es abandonado a su suerte por el primero (1987: 30), a la vez que problematiza la figura del interlocutor superior, adulto o doctrinal a lo largo de su discusión sobre el discurso colonial del hombre blanco como interlocutor privilegiado.

Otras instancias de la teoría posmoderna insisten en la necesidad de repensar la figura del niño: muy singularmente, la antipsiquiatría produce un corpus considerable de textos sobre la infancia como época que debe ser descolonizada de la invasión adulta (de Lacan a Winnicott) en el marco de una crítica al *edadismo* como fundamento de la jeraquización social (Cooper); la idea del *niño no freudiano* como hombre libre de la posmodernidad adquiere su vertiente política en la noción de *devenir-niño* (Deleuze & Guattari), que, aplicada al destino histórico de una comunidad menor, implica el reconocimiento no intervencionista de su singularidad y su diferencia respecto de las comunidades dominantes. En este mismo ámbito son gestos relevantes las inclusiones de testimonios, textos y relatos de la relación con los hijos que realiza el padre de la antipsiquiatría, Ronald Laing, autor de la crítica más severa a la “mixtificación de la experiencia” adulta en su obra *The Politics of Experience*.

La adaptación de este ideario al ámbito literario adquiere expresiones ensayísticas en la teorización de la literatura infantil como forma privilegiada de la literatura fantástica (Atxaga), así como en la relectura de libros para niños a la luz de la teoría posmoderna (Moss). Desde el punto de vista estilístico, la visión de un aspecto vanguardista en el ámbito sobrecodificado y en principio *comercial* de la literatura infantil es una de las formas principales que asume la estética de la Levedad* y de lo Light*. Donald Barthelme menciona en su discurso de aceptación del National Award for Children’s Literature que cada vez que se acerca a su hijo de seis años lo hace con un ejemplar de los *Seven Types of Ambiguity* de Empson, y que la indecibilidad es un rasgo indisoluble de la percepción adulta del niño (1997: 55). En este sentido, el uso de un estilo percibible como *de niños* -incluso por lectores que no frecuentan ese género- en el marco de una obra experimental, cuyo ejemplo más notorio se da en la escritura de Calvino, es bien distinto de la decisión de escribir un texto catalogable como “literatura infantil”. A la vez, la percepción del carácter *niño* de un cierto texto se inscribe en un gesto de recuperación de la memoria cultural y literaria reprimidas por la figura de autoridad (paterna) de la alta cultura que tiene otros equivalentes en el ámbito del movimiento avant-pop.

Una de sus formas características es el uso del estilo *light* en el recuento de anécdotas realistas y conyugales, que tiene un antecedente importante en el único libro de relatos de Jane Bowles, *Plain Pleasures*. El libro de Bowles relata un conjunto de anécdotas de viajes y situaciones de pareja en que el componente de dramatismo y

dureza psicológica es cuidadosamente borrado, en un acto que gana peso simbólico a la luz de la patología psicológica y física que recorre la biografía de Bowles. El libro incorpora asimismo una modalidad poco frecuente de Play Story* para marionetas. La línea de Bowles es proseguida en el marco de la literatura feminista y postfeminista, siendo una de las vinculaciones más significativas la que la une a los relatos de Grace Paley. En el prólogo a su antología *The Collected Stories* Paley menciona como rasgo decisivo en su voluntad de convertirse en autora de relatos el ajuste de cuentas con la identidad infantil tal como ésta es determinante para una mujer: “As a grown-up woman, I had no choice. Everyday life, kitchen life, children life had been handed to me, my portion, the beginning of big luck, though I didn’t know” (1994: x). A la vez, Paley describe el momento en que tuvo que apartarse de sus hijos -niños- por una enfermedad como el instante determinante para empezar a escribir relatos. Una tercera y más visceral modalidad de la aparición de lo infantil como lenguaje ninguneado en el marco del pensamiento feminista es la que representa Cris Mazza, quien emplea el prólogo a su antología de relatos *Chick-Lit 2: No Chick Vics* para proponer, como ejemplo de literatura postfeminista ajena a los victimismos, un retorno a la ingenuidad ejemplificado en un relato escrito por ella misma a la edad de siete años. Mazza reproduce en dos páginas el texto autógrafa “Betty and the Boys”, que viene a ser un caso de literatura utópica infantil.

El redescubrimiento de la infancia no freudiana tiene una forma literaria clara en la relectura de Lewis Carroll a la luz de la psicodelia, la antipsiquiatría y la teoría de la vanguardia. La niña de Carroll, experta en paradojas, juegos de lenguaje y sinsentidos, se contrapone a la niña norteamericana postulada como símbolo nacional de esperanza e inocencia. Deleuze describirá así al Carroll de *Alice in Wonderland* como “el maestro o el agrimensor de las superficies [textuales]” (1994: 109), postulador de “puros acontecimientos* [que] escapan a los estados de cosas” (1996: 37): un vanguardista *avant la lettre* cuyo interés por el lenguaje es la invención de vocabulario y la creación de efectos y no ya la afloración del subconsciente y lo gramatical -punto este en que se distingue de Artaud. Deleuze se refiere a *Sylvia and Bruno* como el primer libro que refiere dos historias *a la vez*, no en contigüidad sino en forma de saltos, estribillos e interferencias: en este aspecto se separa de la noción moderna del relato, que implica una relación entre una historia manifiesta y un segundo relato *oculto* -bajo el agua del iceberg- que debe *aflorar* al final de la narración.

Raymond Queneau, entre sus diversos tratamientos del tema de la niña -como en la novela *Zazie dans le métro-*, imagina en el relato “Alice en France” un viaje* en que el encuentro de Alice con Pierrot se revela como la forma física del *traslado* o movimiento de la metáfora misma: en diversos juegos lingüísticos, Alice *aprende* que en el nuevo país los trabajadores comen (literalmente) lo que producen -y la palabra *book-worm* designa al lector que come libros-, que los guardaaguas disparan sobre los trenes y que la palabra *lune* se escribe con dos eses para designar los dos estados del astro (Ver *Cosmicómica**). Desde una vertiente neogótica*, Angela Carter afronta el tema carrolliano en “Alice in Prague or The Curious Room”, donde Alicia es teletransportada a la ciudad descrita como *de la paranoia, del Golem y de las imágenes vivientes* -la ciudad del cineasta Jan Svankmayer, autor de su vez de una versión surrealista de *Alice*, y a quien está dedicado el texto. Allí se encuentra Alicia con dos figuras góticas: el genio loco Dr. Dee y su ayudante, el hombre de la máscara Ned Kelly; a ambos los vence dialécticamente planteándoles tres problemas lógicos extraídos del relato carrolliano “A Tangled Tale” -y resueltos en notas al pie. En esta versión la excentricidad lingüística de Alice la convierte en depositaria de una “oracular wisdom” (1994: 138) femenina, lunar, que derrota al “aggressivly phallic mandrake, with its masculinity to the power of two”

(1994: 134). Carter describe al personaje del Archiduque como un fetichista cuyo objeto de veneración es el sombrero de Carmen Miranda -y que viste a una de sus amantes de tal forma que parezca, en una metáfora a la vez colorista y perversa, “Carmen Miranda’s hat on wheels” (1994: 136). Este tema lo retoma Julián Ríos en “El sombrero de Praga”, el relato más extenso y enigmático de su *Sombreros para Alicia*. Como en el resto del libro, el viaje de Alicia viene dado por la voz del Sombrero Loco -figura masculina, y más bien impositiva-, quien guía a la niña por una ciudad que es la del ghetto judío y de Gregor Samsa en el año 1915. Bajo un estilo vívido y calmoso aflora el tema del exterminio y el vacío, que se manifiesta en la excepcional ausencia de ilustración -un recuadro en blanco en vez del sombrero usual (Ver Ilustraciones*)- y en las visiones de la nada: “¿Una hoja en blanco? La saliva o el tiempo han borrado la inscripción, pero tú crees distinguir aún un trazo o traza de álef” (1993: 83). El estilo de textura infantil y carácter alegórico se presta a una atenuación del personaje de Samsa que enlaza con las visiones leves de Kafka (ver Levedad*): “desvanecerás definitivamente la pesadilla insectuosa del pobre Gregor haciéndole cosquillas entre las costillas y llamándole repetidamente mi escarabajo bolero, vaya bolero, mientras se retuerce entre tus pinzas” (1993: 85). Este recorrido por las versiones *transportadas* e infidelidades razonables para con Carroll tiene otra etapa singular en la libre e inventiva “traducción” española de *Matemática demente* a cargo de Leopoldo María Panero, quien propone a su vez versiones neogóticas de Peter Pan en el guión “Hortus conclusus” y en “La verdadera historia de Peter Pan”.

Esta *crítica de la inocencia* lleva hasta una nueva formulación del cuento cruel en los relatos sobre niños de Quim Monzó. Su libro *El millor dels mons* muestra pérdidas radicales de la inocencia en “La mamá”, “El nen que s’havia de morir” y “La venedora de mistos”. Otro caso se encuentra en un relato de su segundo libro, “Redacció”, que muestra, bajo la forma “ingenua” de un trabajo escolar, la narración de un asesinato del cual el narrador es inconsciente, ejemplificando la idea de que la *pérdida de la inocencia* es una noción recibida que se superpone a los personajes, y no un acontecimiento del que sean conscientes.

La vinculación entre el tema familiar* y el relato Post-Infantil se manifiesta asimismo en un tema cómico característico: el de la infidelidad filial. La percepción el mundo de los niños como espacio no asimilable a la vida familiar y sujeto a la ruptura da lugar a situaciones tales como la representación de niños que forman un frente bélico común contra sus padres (Peter Spielberg, “Jumping Joan”), que perciben la educación liberal como una amenaza que debe ser replicada con el parricidio (Mark Leyner, “Oh Brother”), que se presentan como el núcleo destructivo de la vida familiar (Lorrie Moore, “The Kid’s Guide to Divorce”) o que se organizan para encontrar padres alternativos y practican la *biparentalia* (Russell Banks, “Children’s Story”), tema éste al que Eduardo Berti dedica el Microrrelato* que da título a su compilación *La vida imposible*.

Otros casos relevantes de reconsideración radical de la experiencia infantil se encuentran en *La rebelión de los niños* de Cristina Peri Rossi y *The Cardiff Team* de Guy Davenport.

Ejemplos (antologías): Lorrie Moore (Ed.), *The Faber Book of Contemporary Stories About Childhood*.

Ejemplos (libros): Luigi Malerba, *Storiette*; Italo Calvino, *Marcovaldo*; Jonathan Baumbach, *Babble*, Peter Handke, *Kindergeschichte*; Julián Ríos, *Sombreros para Alicia*; Bernardo Atxaga, *Obabakoak*, *Lista de locos y otros alfabetos*.

Ejemplos (relatos largos): Robert Coover, *A Political Fable*; Donald Barthelme, *The Slightly Irregular Fire Engine*.

Ejemplos (relatos): Julio Cortázar, “Silvia”; Augusto Monterroso, “Diógenes también”; Jonathan Baumbach, “Crossed in Love by Her Eyes”; Thomas Bernhard, “Viktor Halbnarr”, George Saunders, “The End of FIRPO in the World”.

PRIMITIVISMO. “‘A fire is a wonderful thing,’ said the astronaut. ‘You watch it with a primitive part of yourself. It’s irresistible. Cave life must have been cozy.’” (Katz 1984: 115). Esta cita de la parábola de Steve Katz “Made of Wax” es expresiva de uno de los rasgos distintivos de la sensibilidad histórica posmoderna: la fascinación por lo primitivo como *imposible autenticidad* sobre la cual se proyecta el carácter artificial y derivado de la era tecnológica. La primera forma que este tema adopta en la ficción posmoderna es la fábula de la ingenuidad triunfante, cuyo ejemplo máximo es la *nouvelle* de Jerzy Kosinsky *Being There*, en que la inocencia radical del buen salvaje se presenta como producto de la tecnologización (la televisión* como nueva caverna platónica) a la vez que como actitud óptima ante la abstracción de las relaciones sociales y personales. En el marco de una escritura frecuentemente caracterizada como “late-model literature” (David Foster Wallace) la tentación de lo primitivo aflora en muy diversas propuestas, tanto temáticas (las reformulaciones del Bestiario* y el Monstruario*) como formales (el uso del Efecto de automatismo* y recursos derivados), haciendo explícita una dinámica entre retórica e improvisación, artefacto y *punk*, que es central a la definición de literatura contemporánea como *renovación técnica* respecto a las vanguardias históricas y el realismo.

Una genealogía de lo primitivo contemporáneo como externalidad negativa de la sofisticación debería empezar por los *Artifícios* de Jorge Luis Borges, que en la edición de 1956 son completados por tres relatos que subrayan ese carácter, en particular los dos últimos, “La secta del Fénix” (Ver Relato Pornográfico*) y “El Sur”. En este último la célebre parábola del erudito pastor evangélico que reencuentra en los arrabales de Buenos Aires ese “mundo más antiguo y más firme” (1992: 115), que incluye sus orígenes y su destino, es especialmente ilustrativa por el carácter artificioso de la *figuración de lo primitivo* como creación intelectual de carácter fabular. La confrontación entre el saber libresco y la idealización romántica de lo gauchesco se resuelve en “El Sur” por medio de un proverbial final ambiguo en que el duelo a cuchillo entre Juan Dahlmann y el peón deja abiertas dos formas del retorno a lo esencial: la muerte a cielo abierto -como inclusión meramente simbólica en el imaginario salvaje- y la no tan improbable victoria en el duelo -como retorno a *lo real de lo salvaje*. Este final bifurcado -del relato y del libro- altera el sentido de la compilación con respecto a la edición original de 1944, que terminaba con “Tres versiones de Judas”; en la versión definitiva el cierre de la obra no es ya la discusión *artificiosa* de un problema teológico sino la figuración de la nostalgia de lo primitivo que es parte definitoria del artificio y que constituye su necesaria contrafigura. Esta versión borgiana del clásico tema cómico de *el erudito en el desierto de lo real* tiene gran fortuna a lo largo de la época, inspirando Desencuentros* tales como “Isaac” de Leonard Michaels (un “talmudic scholar” en los barrios bajos de Nueva York), “Critical Theory” de Curtis White (Adorno y Hochheimer descubriendo en una carretera de Tejas la impensable radicalidad de un armadillo) o “Davant del Rei de Suècia” de Quim Monzó (que presenta a un escritor ilustre, fácilmente identificable como Pere Gimferrer, en una comunidad de reductores de cuerpos), entre muchos otros.

El cruce o cortocircuito entre el mundo civilizado y el primitivo entendido como contemporáneo-y -no-contemporáneo a la vez se manifiesta en una situación narrativa característica, que es una de las metáforas inconscientes de la época: la representación

del *grupo de los primitivos* levantando la cabeza para contemplar en el cielo los signos y estelas de un progreso tecnológico que los ignora (pasando de largo) a la vez que los determina -como una renovación del sistema simbólico estelar (Ver Ballard en Mitologías*). “Le notti sono belle e il cielo estivo è attraversato dai missili” (1993: 133): este tono de fascinación elemental rige el *raccontino* de Italo Calvino “La tribù con gli occhi al cielo”, en que un grupo de recolectores de coco escruta los signos celestes en busca de la Gran Profecía que anuncie su liberación de la compañía multinacional que los explota. En el discurso de Calvino la crítica a la anexión de las comunidades autosuficientes y a la noción misma de “subdesarrollo” es ambivalente, pues resulta indisociable de un impulso imperialista: la ambición de plasmar el *punto de vista del salvaje* respecto de los logros tecnológicos, y, más allá, la voluntad de recuperar, en ese punto de vista, aquella antigua fascinación futurista por el progreso rampante que se ha vuelto imposible a causa de las contrafactualidades del progreso mismo (Adorno & Horkheimer). Así el punto de vista del primitivo es asumido como renuncia a lo civilizado en el antes mencionado relato de Katz “Made of Wax”, donde una pareja decide retirarse del mundanal ruido para vivir en un tipi, cuya entrada orientan al cielo para preparar la contemplación de un *skylab*. Las contradicciones internas de esta actitud -“Despite her feminist opinions she liked playing cavewoman” (1984: 107)- llevan la narración a un retorno resignado a la civilización en que el *lapsus de lo primitivo* se presenta como una necesaria reconsideración para la vida civilizada. La misma figura del progreso aparece en el relato que da título a la tercera colección de Juan Bonilla, “La noche del Skylab”, donde la “comunidad subdesarrollada” es un pueblo que contempla cómo *pasa de largo* la evolución tecnológica, en versión cósmica* y casera de *Bienvenido, Míster Marshall*.

El tema de *los ojos al cielo* tiene su contrario especular en las figuraciones del punto de vista del primitivo que nos contempla desde las alturas, como el ojo de un dios atávico. Tal sucede en el cortometraje* satírico de Jonathan Baumbach “The Adventures of King Dong”, donde el recorrido de la parábola es el del rapto del gran mono en su isla, su transformación en estrella de cine, su caída en *lo animal de la sociedad de consumo* (el alcohol y las drogas) y su retorno final a África. El planteamiento de la narración en imitación del lenguaje cinematográfico, entendido como forma tecnologizada de la visión, culmina con la significativa escena de Lola soñando una escena sexual con su antiguo amante: “It is being filmed by a giant camera. The great ape has left his [sic] footprint on the imagination” (1979: 47). De esta manera la *visión hacia arriba* que impone el mono gigante da lugar a la imagen inconsciente de la mirada del mono como enorme cámara. Esta dinámica de la mirada preside asimismo el relato de T. Coraghessan Boyle “The Ape Lady in Retirement”. El relato desarrolla el tema de los experimentos destinados a la humanización los monos (ya tratado de forma paródica en su “Descent of Man”), creando una situación intermedia en que un chimpancé cobaya, “neither chimp nor man” (1989: 189), es tratado por una experta en comportamiento animal que intenta reencontrarse con su pueblo natal tras toda una vida en compañía de monos en una reserva. Esta tensión entre lo civilizado y lo brutal se resuelve en la situación que más característicamente reproduce tal dicotomía: el Accidente*, de aviación, causado por el mono que mata (o asesina) al piloto, *desde las alturas* y con los ojos puestos en el mar. La imagen final del relato, con el aeroplano volando en piloto automático, el mono y la mujer unidos por un mismo lenguaje, representa el curso de *la parábola de lo primitivo*, orientada hacia la costa africana. En estos relatos sobre la clarividencia de los monos-hombres puede predicarse de lo primitivo lo mismo que afirma Lacan sobre la condición femenina: no “existe” sino que “insiste”, revelándose sólo en la resistencia a los esfuerzos de hominización. De ahí también la visión idílica

que René Avilés Fabila propone del gran mono en “El camino hacia el yeti”, donde la ascensión hacia el ser que mora en las cumbres está presidida por la convicción de que el Abominable Hombre “pudo prevenir lo que sucedería con la humanidad” (1973: 44) en la época apocalíptica*.

En estos intentos literarios de fabricar de lo primitivo con recursos técnicos de última generación la figura temática privilegiada es la del troglodita. Los intentos de *hacer hablar al troglodita* en un presente total tienen un ejemplo definitorio en la Entrevista* de Calvino “L'uomo di Neanderthal”, donde la dinámica entrevistador-entrevistado se convierte en un desesperado intento de exégesis de las costumbres y hábitos del segundo –una cómica “antropomorfización” de un ser entendido inconscientemente como bestia. En el diálogo entre dos orillas de la Historia la *violencia* que se da por supuesta en el carácter del hombre de Neandertal se manifiesta en una antimoderna postulación de sí mismo como creador –y no sólo “antecedente”- del mundo civilizado: “tutto quello che è stato detto e pensato e significato c'era già in quello che dicevo e pensavo e significavo” (1996: 168). Esta caracterización del ser originario como fundador –y por tanto histórico, y no ya prehistórico- se encuentra asimismo en Trazas* como “En un temps llunyà” de Quim Monzó, en que el balbuceo del hombre de las cavernas pasa de lo prelingüístico a lo lingüístico y de ahí a la fundación espontánea de los Países Catalanes, “sense saber quina una n'acababa d'organitzar” (1992: 21). En ambos casos la figuración del idioma del salvaje cobra la forma de una serie inarticulada en la que el sentido histórico –los términos históricamente connotados- brota por accidente en medio del caos, en una concepción gramatológica del lenguaje que coincide con otras representaciones del habla (post)infantil* como *no anterior a la lógica* (en el *Babble* de Baumbach). Esta temática se convierte en satírica en el microrrelato* de Juan Rodolfo Wilcock “Effio Daudaben”, donde un homínido australopitecus, que escribe con los pies y habla una jerga incomprensible, hace fortuna en los círculos de semiótica estructuralista. A tales esfuerzos de imaginar la “identidad” del troglodita sigue la adopción falsaria y Espectacular* del papel de Hombre de las Cavernas, en la línea del relato de Katz. Christine Brooke-Rose adopta también la forma de la parábola de la decepción en “The Troglodyte”, donde una londinense se retira a las cavernas en busca de percepciones visionarias, y sólo es capaz de encontrar imágenes de lo primitivo frustrado –como sus vecinos de cueva contemplando una televisión apagada como un espejo mágico. En un registro más cercano al humor negro George Saunders emplea la imagen de la vida en las cavernas como epítome de la explotación laboral en su *novella** “Pastoralia”, cuyo narrador debe actuar durante ocho horas al día como un hombre prehistórico en el belén viviente de un parque temático (Ver Casa*), enfrentado con otras imágenes de lo salvaje actual, como el hijo adolescente delincuente y drogadicto.

El texto de Saunders se inscribe por ese último tema en una vertiente más propiamente histórica del interés por lo primitivo: la representación de las tribus urbanas como resto de lo incivilizado en la época contemporánea. En esta vertiente el tema de las bandas callejeras tiene un tratamiento extenso en la obra de Jerry Bumpus, que en “Things in Place”, presenta a un narrador como única conciencia civilizada, rodeado por las luchas intestinas entre moteros, jipis y otros grupos innominados. En el espacio de *the civilized tribes* –título de la antología de relatos de Bumpus-, sus personajes se debaten entre la fascinación infantil y espectacular* por la imagen de una banda propinando una paliza (“Chums”) y las imágenes inconscientes de la amenaza y el peligro, que van desde la manada de lobos en la noche (“Away in Night”) hasta la Symbionese Liberation Army y la imagen de Patty Hearst como mujer raptada por las bestias (“Heroes and Villains”). En este contexto uno de los temas más concurridos es el del *punk* como imagen de lo esencial y lo salvaje. Este tema ofrece una de las más acabadas parábolas del

reconocimiento, la narración de Fogwill “Muchacha Punk”. Redactada, según nota de autor, en una única noche –con el Efecto de improvisación* intentando reproducir lo primitivo del recuerdo inventado y de la escritura-, el texto se estructura en torno a cuatro “decepciones del narrador” -respecto de las anheladas “posibilidades punk”-, un escritor argentino que viaja a Londres y tiene una historia de una noche (Ver Camp*) con una *joven rebelde* que se revela como primorosamente humilde, aristocrática, culta, “tan limpia como cualquier chitrula de Flores o de Belgrano R” (1992: 180), y cuyo encuentro no hace sino revertir en una imagen inconsciente del argentino como *primitivo cultural* para los británicos. La contrafigura de este tratamiento del tema está en el novelato* de César Aira “El llanto”, en que el encuentro de una anodina joven con una pareja de punks da lugar a un extenso diálogo que culmina con el asalto y devastación de un supermercado –en una más de las imágenes de destrucción del imaginario familiar* que recorren la época. La organización espontánea de este *grupo salvaje* se presenta como uno de los ejemplos más contundentes de la idea airiana del Papelón* como detención súbita de la lógica habitual de los acontecimientos, en este caso suplantada por una lógica animal en que la narración se revela como siempre próxima a precipitarse al abismo de la ausencia de sentido.

PROPOS. En su compilación de textos breves, Raymond Queneau distingue entre *Contes* entendidos como textos narrativos con algún elemento clásico en su desarrollo y *propos* como textos más oulipistas, que suelen implicar una tarea constructiva por parte del lector. El texto con más fortuna histórica y el que más claramente implica una dialéctica de colaboración es sin duda “Un conte à votre façon”, precedente de las Hiperficciones*. En otros la colaboración supuesta es la ironía, como en “Lorsque l’esprit..”, brevísima enciclopedia del mundo entero. El texto “Des récits de rêves à foison” es una sucesión de breves acontecimientos*. Ver Play Story*, Bestiario*, Texticules*.

PROPUESTA. Modalidad de la sátira centrada en temas sociales o políticos. El género de la propuesta tiene su origen en la sátira de Jonahthan Swift *A Modest Proposal*, que desarrolla, en el registro que Wayne Booth ha caracterizado como *ironía sublime*, un comentario devastador sobre las consecuencias de la pobreza en Irlanda. Este modelo textual es, en efecto, un *arte de la consecuencia*, en tanto que hace presente, por medio de la ironía, la causa u origen de una cierta *lacra de la cultura*. En el contexto de la teoría posmoderna esta investigación extrema sobre los orígenes de una cierta situación -o especulación sobre sus últimas consecuencias- se encuadra en lo que Baudrillard ha descrito y practicado bajo el nombre de *stratégie fatale*, esto es, el desarrollo de una cierta situación hasta el extremo de sus posibilidades. Como forma literaria, la estrategia fatal está vinculada a la ciencia-ficción entendida como instancia de crítica social y política; buena parte de las propuestas adoptan un tono de mesianismo paródico y se sitúan en un tiempo reconocible en principio como presente pero que se va revelando como una serie de retales de distintas épocas históricas.

La forma posmoderna de la propuesta está con frecuencia muy vinculada a la Instrucción*, respecto a la cual aparece a veces como forma derivada. Sin embargo, la distinción es suficientemente clara. Si la instrucción hace presente, por medio de indicaciones sucintas, el resultado de una actuación imprevista, en cambio la propuesta sugiere, justifica y deja entrever las posibilidades de una estrategia completa. Si la instrucción es inmediata y momentánea, la propuesta, sea o no más extensa, tiene uno de

sus rasgos estilísticos principales en la articulación demorada del razonamiento, que permite asistir a la génesis, esbozo y formulación de una idea delirante, presentada como síntoma de una sociedad asimismo abocada al delirio. Sin embargo, la propuesta no es necesariamente un texto extenso. Por ejemplo, entre los microrrelatos* de Juan José Arreola, “Profilaxis” se presenta como una propuesta de actitud general –la extinción de la raza humana- sin indicación de medios, mientras que “Receta casera” –el texto que sigue al anterior en la sección *Variaciones sintácticas*- presenta una secuencia de indicaciones precisas, en modo imperativo, para la consecución de un fin particular –el asesinato de una mujer-, lo que la convierte en Instrucción. Siendo una de las formas más discursivas y menos narrativas de la prosa breve, extrae su carácter expositivo de formas como el Artículo* y el Relato Epistolar*. En este contexto, cabe distinguir entre aquellos textos que presentan una cierta propuesta en estilo directo, identificando la voz narrativa con la del autor de la proposición, y los que presentan una descripción del autor y de su propuesta como personaje y avatar del discurso narrativo.

Entre los textos del primer tipo es precursora la obra de Augusto Monterroso, quien, ya en 1959, da a conocer su Relato Epistolar* “Uno de cada tres”. El autor de esta malvada carta anónima interpela, como una voz de la conciencia, a un destinatario cuyos movimientos ha estado espionando, y a quien propone, en relación con sus problemas sentimentales y laborales, la posibilidad de *radiarlos*, narrativizados y editados, en un programa radiofónico* unipersonal, dirigido por el sufriente a sus propios amigos. Esta propuesta viene reforzada por el argumento de que *ya existe un buen número de tales programas*, en lo que se presenta como un fenómeno de espectacularización* de la vida privada (cuánto mejor convertir los problemas en espectáculo que tratar de solucionarlos) que anticipa el devenir de los medios de masas en la posmodernidad. Un segundo ejemplo, de carácter más histórico –a la vez que más fiel a la *ironía sublime* de Swift- lo ofrece Monterroso en “La exportación de cerebros”, cuyo narrador –un anónimo guatemalteco, identificable con el autor por cierto pacto autobiográfico- describe como un “falso problema” la fuga de cerebros nacional y se declara defensor de la misma, argumentando que 1) no hay muchos cerebros que llevarse del país; 2) los genios que en el Siglo XX han sido (Joyce, Einstein, Martí) lo fueron en el exilio y 3) “por cada cerebro exportado importemos dos” (1990a: 43). Uno y otro relato dan fe de las dos vertientes de la propuesta (privada y pública, personal y nacional), a la vez que de la interrelación de ambas en el género satírico.

Con respecto a los relatos que describen una propuesta en estilo indirecto, un ejemplo notorio se encuentra en la obra de Juan Rodolfo Wilcock, cuyas Vidas Imaginarias* de inventores e iluminados de diverso pelaje tienen uno de sus temas secundarios en la burla de la literatura utópica y sus construcciones del porvenir. Así, el protagonista de “Aaron Rosenblum” redacta durante la Segunda Guerra Mundial un tratado titulado *Back to Happiness or On to Hell*, en el que propugna el retorno de la sociedad en pleno a las condiciones tecnológicas y políticas que la definieron en la que, para Rosenblum, fue la época dorada del mundo: la Inglaterra Isabelina. La de Rosenblum es una utopía de la despoblación, que implica la eliminación de todas las obras de la Humanidad realizadas después del reinado de Isabel, así como el retorno a la demografía de la época; Wilcock relaciona esta propuesta con el proyecto de Adolf Hitler que le es contemporáneo, sugiriendo así la vinculación entre utopismo y totalitarismo. Más modesta, aunque no más sensata, es la propuesta de “Antoine Amédée Belouin”, quien proyecta un canal ferroviario submarino que habría de unir Francia con Inglaterra. En otros casos las propuestas iconoclastas son inventos y supuestos progresos técnicos, puestos en práctica (como la absurda bomba de agua para perros de “Philip Baumberg”) o mantenidos en el limbo del proyecto irrealizado, como el Listado* de

iluminaciones de “Jesús Pica Planas”. El catálogo de vanidades desastrosas de Wilcock es quizá la muestra literaria más clara de la concepción lyotardiana de la posmodernidad como crisis de la confianza en la razón y la técnica modernas –como crítica, articulada en *pequeños relatos*, a la *propuesta moderna*.

Si la de Wilcock es una visión del género enraizada en el sentido posmoderno y fabular de la erudición histórica, la estética avant-pop funda su crítica social en la convicción según la cual “There’s the present and then there’s this dumpster of undifferentiated synchronic trivia called ‘history’” (Leyner 1996: 187). Esta idea sirve como patrón a Mark Leyner para presentar la quintaesencia de la propuesta avant-pop: el proyecto de Anuncio* “Eat at Cosmo’s”, en que el propio autor, reunido con un grupo de publicistas que le piden ideas para potenciar la lectura en las escuelas, propone un sistema para trufar los textos clásicos con publicidad subliminal de diversas cadenas y corporaciones. El proyecto -titulado, en una primera versión, “Spook the Sponsors”- es realizado en el texto mismo, como muestra la última escena, en que Leyner se describe aceptando el soborno-patrocinio del dueño del restaurante cuyo nombre da título al Artículo*. El autorretrato del escritor como *más corrupto que los publicistas* –que se niegan a aceptar su idea- se presenta asimismo como una alegoría de la inevitable *comercialización* de un autor independiente –tema desarrollado en su novela *Et Tu, Babe*- y, por extensión, de cualquier proposición desinteresada, siempre destinada a ser corrompida por la voracidad del mercado.

Si el género que tratamos está fundado en una extensión hiperbólica de los males sociales del momento, con alguna frecuencia esta *hipérbole del satírico* adquiere los acentos genéricos de la literatura apocalíptica. El Apocalipsis* en tono menor que expone Óscar Pàmies en *Com serà la fi del món* tiene su vertiente puramente switfiana en los cuatro textos de la sección titulada *Documents*, que combinan las formas de la carta abierta, la carta al director de un medio y el artículo técnico para proponer un elogio de la votación aleatoria sustentado en la teoría del caos (“Sufragi versàtil”), el desplazamiento de las ciudades en bloques de gelatina (“Com resoldre el problema de les grans conurbacions”), la elaboración de una neo-cartografía del mundo, reducido en la época a un único edificio (“Perdre’s”) y la implantación de una nueva versión del comunismo en que cada ciudadano es sometido a una mudanza semanal (“Camí de la llum”). El primero de los textos incide también en el recurso, apuntado en la obra de Monterroso, de *negar el falso problema* –la abstención electoral y el voto inmotivado-, en lo que se presenta como una burla de la retórica del estamento político, aquí interiorizada por ciudadanos bienintencionados –y practicantes del género subliterario de la carta al director.

Un ejemplo más ilustrativo de la dimensión política de la propuesta puede verse en el Relato Epistolar* de Rodrigo Rey Rosa “Un negocio para el milenio”. Redactado, según hace constar el autor en la Nota introductoria a *Ningún lugar sagrado*, como “respuesta a un artículo publicado por aquellas Navidades [de 1997] en *The Nation* acerca del asombroso éxito financiero de una infame empresa de cárceles privadas que opera en Estados Unidos desde hace más de diez años” (1998: 7), el texto articula nueve cartas dirigidas por un condenado a cadena perpetua al director de la cadena de cárceles. Concedor de la tratadística carcelaria, el preso invoca la discusión foucaultiana sobre el panóptico (en términos similares a los de su obra *Surveillance et punir*) para ofrecerle al director un suicidio rápido -que haría disminuir el gran coste económico de su mantenimiento y manutención- a cambio de una módica cantidad entregada a su madre. La discusión, que se mantiene en forma de monólogo por el silencio de la autoridad (un *silencio administrativo* que otorga lo que calla), expresa las paradojas del sistema carcelario contemporáneo: a la *visibilidad total* del panóptico, donde el preso está

localizado y controlado, se opone la invisibilidad de la comunicación electrónica y *cyberpunk*, donde el sujeto se vuelve ilocalizable; al *argumento utilitario* sobre el coste social de las prisiones se responde con un pragmatismo extremo. En última instancia, el anónimo suicida no duda que habrá sido el precursor de una nueva forma de entender la cárcel, y en su última misiva le ofrece al director la exclusiva de la propuesta.

Ejemplos: Juan José Arreola, “La disyuntiva”; Augusto Monterroso, “Cómo me deshice de 500 libros”; Salvador Elizondo, “Proyectos”; René Avilés Fabila, “Política y comercio”, “Menús literarios”; Mark Leyner, “Oh, Brother”; Rodrigo Fresán, “La Forma de la Cultura”.

Artículos* como “Demagogia en vena” de Juan José Millás extienden las fronteras del género al articular la descripción crítica de una propuesta *verídica* (en este caso, la apertutra de narcosalas en el extrarradio de Madrid) como si fuera ilusoria o irreal.

PSEUDORACCONTO. Término con que designa Giorgio Manganelli sus relatos. Manganelli emplea asimismo el término “*Racconto sbagliato*” para titular uno de los textos de su libro *La notte*. Ver Residua*.

PUESTA EN PÁGINA. Término extrapolado de la crítica de cómic (Fresnaut-Dervelle) que designa el uso de técnicas transvanguardistas más complejas que el párrafo. La forma más tradicional de la puesta en página es el uso de notas al pie como recurso de descentralización del texto. El referente tradicional es la nota con que Borges termina “El jardín de senderos que se bifurcan”, desencadenando una nueva e impensada subdivisión del bosque textual en que las diferencias dicotómicas entre relato y ensayo, realidad y ficción se desdoblan y proliferan.

Los experimentos con notas al pie son harto frecuentes en el marco del oulipismo. Paul Fournel propone en “*Banlieue*” un texto mudo de ocho páginas en que las 24 notas al pie de las páginas en blanco hacen sospechar un texto pornográfico, con referencias a Villon, protagonizado por dos personajes (¿o uno solo?) llamados Robert y Norbert. En “*Footnotes*” de Klaus Kertess las notas para un libreto destinado a las Olimpiadas del año 2000 se extienden a lo largo de seis secciones, ocupando las doce páginas en su integridad y desarrollando un discurso sobre el olimpismo moderno como *nota al pie* del clásico. Un caso notorio de uso de la glosa es el texto de George Perec “*What a man!*”, en que las notas a una frase -que va ocupando las tres líneas iniciales de cada página- se disponen a triple columna (en un ejercicio que Marcel Bénabou amplía, en su edición crítica, con un aparato de “*Notes de notes*” dispuesto a toda página). David Foster Wallace propone en “*The Depressed Person*” la descripción de un caso grave de neurosis en que el uso del aparato crítico dramatiza la imposibilidad clínica para encontrar *el centro del problema* a la vez que reproduce el ritmo desjerarquizado y las prioridades *reenviadas* de la mentalidad depresiva. Eduard Màrquez presenta en “*Hermenèutica*” un relato hiperbreve dividido en dos en que las notas al pie ofrecen el *fundamento crítico* de una narración insensata por anacrónica. Otra modalidad de disposición es el uso de la nota en columna menor paralela al texto (Raúl Herrero, “*La resurrección de la carne*”).

Es notoria la estrecha relación existente entre técnicas de puesta en página y sellos editoriales, hasta el punto de que puede hablarse de distintas tradiciones en relación con las posibilidades de juego tipográfico y la sapiencia de los especialistas de las respectivas imprentas. Un ejemplo ilustrativo de este extremo aparece en el relato de Peter Spielbeg “*Kissin’ Cousin To Old Sam Beckett*”, en que un texto interpolado -una felicitación de

Navidad- se organiza tipográficamente sobre la forma de una cabeza de águila que es el logotipo de la editorial neoyorquina Fiction Collective. En la escena norteamericana es ésta la editorial que más sistemáticamente pone en funcionamiento recursos de puesta, dando lugar a toda una retórica: cajas textuales más cortas que el párrafo (Ronald Sukenick, “Boxes”, George Chambers, “The Trial”); columnas en alternancia (Cris Mazza, *Revelation Countdown*) y columnas partidas (Chambers, *Jaric Disslerov*); diversas formas de versificación; cambios de letra y tipografía (David Porush, *The Misogynist*) las diseminaciones* textuales a final de relato que preludian el hipertexto (Mark J. Misky, “Shpippik”; Sukenick, *The Endless Short Story*). Una de las obras más logradas en este campo es el relato de Chambers “TH/ING”. Otro autor vinculado a la editorial, Harold Jaffe, publicó en PAJ Publications su libro *Madonna and Other Spectacles*, cuyo texto “Bomb” es un buen ejemplo del uso de columnas en alternancia con la primera puntuando el texto de la segunda en pequeñas *cajas* textuales.

El caso de la colección Illini Books, vinculada a la Illinois State University, ofrece dos ejemplos claros. En el libro de Daniel Curley *Love in the winter* abunda el uso de columnas partidas y párrafos cortados y dispuestos en alternancia, usadas como representación de la deriva amorosa en el relato “In Northumberland Once”. En su libro *The Murphy Stories* Mark Costello emplea como recurso principal el *adelgazamiento* de algunos párrafos, que quedan dispuestos, en una forma que recuerda a la versificación, como una breve columna en medio de dos párrafos superiores.

En el ámbito español es una considerable obra de artesanía tipográfica el texto de Ramón Buenaventura “Circulación por el libre albedrío”. Publicado en su libro de poemas *Tres movimientos*, emplea una sofisticada y laboriosa puesta en página en que se combinan hasta tres columnas en alternancia en una misma página, produciendo, con las revueltas y reenvíos de las columnas rotas y párrafos cortados, el efecto del movimiento libre de un auto, metáfora de la narración. Buenaventura presentará su compilación antológica de relatos *La memoria de los peces* con un aparato crítico de cien notas, de factura propia, en que predominan el comentario autobiográfico y la digresión –por tanto, la extensión anecdótica del relato- sobre la notación crítica.

RADIOFÓNICO, Relato. En el relato concebido para la difusión oral, sea ésta radiada o de cualquier otro signo, se pone de manifiesto la importancia de la noción de Voz* en el vocabulario posmoderno, la cual adquiere derivaciones secundarias en el género vecino de la Entrevista*, así como en el Diálogo*. En su discusión sobre el teatro posmoderno, Valentini (1991) ha llamado la atención sobre la presencia de dispositivos de oralidad que subvierten los principios de cerrazón formal, perspectiva central, figuración y forma completa que le son propios al escenario naturalista. En las distintas revisiones de la oralidad que recorren el escenario independiente norteamericano desde los años setenta reconoce Valentini la expresión dramática de una concepción de la *phoné* (la palabra dicha en escena) en que escritura y expresión gestual se combinan e interpenetran, adquiriendo la una cualidades físicas -en la modalidad del *action writing* - y proponiéndose la otra como un lenguaje no subyugado a la tiranía de la voz. La disposición oral del espectáculo da así prioridad a la trama y el empalme de momentos por encima de la estructura general.

La principal de las estrategias de deconstrucción de la voz es la dramatización de la afasia (la inhabilidad para manejar el lenguaje) como expresión del esfuerzo y el terror implícitos en el proceso de adquisición del instrumento que permite relacionarse con el mundo. Varios de los ejemplos que Valentini propone son extrapolables al ámbito del relato y dan fe de la fértil comunicación entre experimentalismo teatral y literario. Así, la

obra de Peter Handke *Kaspar* aparece como una muestra seminal de la retirada del actor y del lenguaje verbal del centro de la escena; ambos son sustituidos por la plasmación de un aprendizaje en que la materia verbal aparece como magma fónico en que desorden infantil y orden del logos no se contraponen (1991: 58). Este planteamiento tiene su equivalente en varios de los textos que Handke presenta en su compilación *Bregrüssung des Aufsichtsrats*; el que le da título muestra el desgaste del lenguaje del poder a lo largo de una sesión del consejo de administración en que la situación misma -el espacio, los asistentes a la reunión- sólo existen bajo la forma de la Hipótesis. En la forma de los *solos* o monólogos teatrales de Samuel Beckett ve Valentini la modalidad dramaturgica de la imposibilidad de separar sujeto y objeto, a la vez que una modalidad que deja fuera el debate y la posibilidad de impugnar o afirmar visiones del mundo. Una similar puesta en cuestión de los fundamentos de la escucha y la autoridad textual se da en los textos para la radio de Beckett, que en su última época desarrollan estrategias textuales muy similares a la de los relatos escritos como tales, que aparecen así como la huella de un lenguaje oral primigenio. Si las performances de Laurie Anderson son señaladas por Valentini como una de las formas en que aflora el lenguaje no verbal, otra vertiente de tal proyecto puede verse en su texto “The Dream Before”. Unos Hansel y Gretel en crisis matrimonial se interrogan sobre el sentido de la palabra “Historia”; la voz de Hansel recita entonces el fragmento de Walter Benjamin sobre la Historia como ángel de las ruinas. Cantada por Anderson en tono de balada, la canción es un ejemplo antológico del discurso *high modernist* sobre la Historia -la voz apocalíptica del *high modernism*- convertido en fabular, silbable -pegadizo, al cabo. Tras su aparición como canción -en su álbum *Strange Angels*-, el texto reaparece en su volumen *Stories From the Nerve Bible* y es antologado en la *Norton Anthology of Postmodern Literature* bajo el título de “This Storm” (Geyh/Leebron/Levy 1997: 225)

Este interés teórico y práctico por la noción de la voz se manifiesta en un conjunto de textos que tiene su origen en la lectura radiada de novelas y textos literarios dirigida, con fines ocasionalmente didácticos, a ex-luchadores en la posguerra (Gontarski 360-384). En sus formas iniciales, con la obra de Beckett como referente principal, el relato radiofónico se centra en una dramatización del proceso por el que “The stability of the narrative voice is displaced into a thousand distracted madmen screaming in the dim corridors of literary history” (John Edgar Wideman). Versiones posteriores, como las de Italo Calvino, acercan el género a la modalidad de la Entrevista*, vinculándolo al discurso posmoderno sobre el presente como *vivencia total* de la Historia.

Asimismo, puede detectarse la presencia de elementos de lo radiofónico en relatos no concebidos para la emisión oral, la mayor parte de los cuales se inscriben en el segundo momento del posmodernismo, a partir de los años ochenta. En estos textos la oralidad distorsionada de los primeros relatos radiofónicos reaparece en forma de huella de lo oral o resto de una concepción frecuentemente destructiva.

Ejemplos (volúmenes de relatos): Samuel Beckett, *Texts for Radio*; Peter Handke, *Bregrüssung des Aufsichtsrats*; John Barth, *Lost in the Funhouse. Fiction for print, tape, live voice*. En Italia la serie radiofónica *Le interviste impossibili* da lugar entre 1972 y 1974 a la serie *Le interviste impossibili*, publicada en forma de volumen en 1975.

Ejemplos (relatos): Gabriel Josipovici, “Death of the Word”.

Ejemplos (usos del formato radiofónico en relatos no concebidos para la difusión oral): Luis Goytisolo, “Segismundo”; José Antonio Millán, “Subestación de zona”; Jerry Bumpus, “The Attack on San Clemente”; Rodrigo Fresán, “La Forma de la Radio”, “Historia con monstruos”; Eloy Tizón, “La vida intermitente”.

REALISMO EXPERIMENTAL. Término acuñado por Jerome Klinkowitz con el que se propone una superación de la dicotomía entre literatura de la mimesis y literatura experimental o *innovative*. Aunque Klinkowitz emplea el término para caracterizar, por extensión, un sector amplio de la narrativa norteamericana en la tradición que, en su lectura, proviene de Kurt Vonnegut, es significativo que casi todos los ejemplos que ilustran su idea pertenecen a autores cuya obra principal es cuentística, y no novelística: Grace Paley, Guy Davenport y Stephen Dixon -quizá con la excepción de Walter Abish. En este sentido, el término puede definir un cierto tipo de relato cuya inspiración y ambientación realistas han sido retocadas o matizadas con algunos recursos de distanciamiento (Paley), aceleración narrativa súbita (Dixon), división en párrafos en nombre de una actitud teórica (Abish) o proyección del referente realista sobre un fondo de erudición (Davenport).

Se ha mencionado con alguna frecuencia el relato de Paley "The Pale Pink Roost" como ejemplo de esta modalidad. El relato, que a grandes rasgos no se aparta de la tradición *New Yorker*, refiere un encuentro casual entre una antigua pareja, separada a la sazón, que vuelve a tener un encuentro sexual. La elipsis narrativa sobre el momento culminante, junto con una serie de rasgos de caracterización psicológica, pertenecen al ámbito del relato realista; se salen de él la siniestra metáfora del canibalismo que preside el proceso de reencuentro -el hombre blanco visto por los caníbales como "gran asado rosado" y el giro final en que se descubre la condición de adúltera de la mujer -el libro en que se incluye, *The Little Disturbances of Man*, fue publicado en 1959.

Una aplicación más específica al ámbito de la narrativa breve la ofrece Andrei Codrescu, quien propone, para su volumen de relatos con *nouvelle Monsieur Teste in America*, el membrete general *instances of realism*. Difícilmente podría la obra poética y narrativa de Codrescu ser contemplada a la luz exclusiva de la teoría de la mimesis: la *instance of realism* se presenta más bien como un ejercicio de estilo sobre la vida cotidiana de Nueva York, en que las anécdotas más creíbles sobre los avatares de la vida literaria y las cenas y confrontaciones de escritores y críticos se combinan con procedimientos narrativos intertextuales, como el de la novela breve que da título a la colección, en que la experiencia del autor como rumano emigrante a Estados Unidos es descrita por medio de la alusión a una figura paradigmática del hombre exiliado.

Considerado en estos términos, como bisagra o zona intermedia entre las dos tradiciones contrapuestas del relato norteamericano, el realismo experimental sería uno de los espacios más concurridos de la narrativa breve posmoderna. Incluye, pues, a los autores más comerciales de editoriales independientes (Russell Banks y Cris Mazza en Fiction Collective; Mark Costello en Illini Books) y a los menos convencionales de entre las editoriales comerciales (Leonard Michaels en Farrar, Strauss & Giroux), así como a varios autores de editoriales intermedias: el catálogo de Serpent's Tail, con autores como Benjamin Weissman, es representativo de esta visión.

Esta noción *dialéctica* del relato puede ser extrapolable con ciertas restricciones. En efecto, la oposición de fondo en la que está basada no está presente en tradiciones como la catalana, donde autores como Màrius Serra, con su usual combinación de tradición enigmística, recursos oulipistas y escenarios predominantemente realistas, pueden ser considerados en esta línea. En literatura española pueden ser ilustrativos casos tales como: Juan José Millás; el José Antonio Millán de *La memoria (y otras extremidades)*; el Enrique Vila-Matas de *Hijos sin hijos*; F.M. La obra de Vila-Matas ofrece un caso interesante de uso del realismo como género ficcional en la novela breve *Extraña forma de vida*.

RESIDUA. Traducción propuesta por Félix de Azúa del libro de relatos de Samuel Beckett *Têtes-mortes*, en cuyo prólogo aclara también la procedencia del nombre: “Término con el que los alquimistas denominaban a los residuos inutilizables que sobrevivían a sus manipulaciones” (1969: 9). El término *residua* puede considerarse el central de una serie de términos que definen el relato como producto de una equivocación, una agregación no selectiva, un Agenciamiento*, y que incluyen Making Of*, Pichas*, Pseudoracconti*, entre otros. Está asimismo vinculado a la noción de *fractalidad* (ver Microrrelato*). La concepción de la residua se sitúa en el marco de la confusión voluntaria que el posmodernismo sitúa en el centro de la exigencia moderna de selección de materiales del relato, imponiendo un vaivén entre parte y todo, resto y esencia, en que la premisa, según la explica César Aira en “Cecil Taylor”, es: “¿Quién se jactaría de saber lo que es un resto, y de poder diferenciarlo de lo contrario? Nadie que escriba, por lo menos” (1999: 133).

La residua es un método de composición a la vez que un tipo de libro. Como libro la residua desarrolla un discurso masoquista sobre el relato como forma menor y no homogénea que se contrapone a la antología como *selección de lo mejor*. Por ejemplo, en el libro de Leonard Michaels *Shuffle* el primer relato, “Journal”, es residual en tanto que funciona como una agregación de fragmentos de diario que no aspiran a la unidad, mientras que el libro entero reúne de forma residualista materiales de derribo de prosa autobiográfica, relato y notas. A diferencia de la Miscelánea*, la variedad de la residua no es inopinada sino que basa su efecto en una cierta similitud de fondo entre las partes. Puede hablarse de *efecto residualista* a propósito de libros que emplean el aspecto físico o el discurso prologal de esta forma. El residualismo no abarca necesariamente el libro entero: el libro de Vicenç Pagès *Cercles d'infinites combinacions* emplea recursos ligados a la Diseminación* exclusivamente al principio del primer relato y a la final del último. En las páginas finales de *Wunschloses Unglück* de Peter Handke el recuerdo autobiográfico se degrada en notas, fragmentos y párrafos breves. Los finales de relato en forma de disgregación tipográfica (Ver Puesta en Página*) marcan la vinculación entre residualismo e Hipertexto*.

La fortuna histórica de la concepción residual determina, entre otros efectos, una revisión del modelo de libro que presenta sin redacción posterior los relatos de juventud de un narrador consagrado. En los prólogos e hipotextos a este tipo de obras las declaraciones *masoquistas* acerca de la precocidad o inmadurez de los relatos implican o hacen explícito un discurso de la recuperación del resto, ligado a la estética del *revival*, que sirve como publicidad encubierta de lo escrito a la vez que como estrategia para revalorizar el texto a la luz de una concepción críticamente favorable a lo supelmentario y lo excéntrico -ver Otros*. Prólogos en que se hace explícita esta revisión de la propia carrera literaria pueden encontrarse en Thomas Pynchon, *Slow Learner*; Paul Auster, *A Chronicle of Early Faliure*; Kurt Vonnegut, *Bagombo Snuff Box*.

Los cambios internos en la dinámica del movimiento posmoderno pueden ser descritos a la luz de tres autores que manejan técnicas vinculadas a la residua, y que son representativos del *modernism* tardío, del posmodernismo en su época de conformación y del momento *avant-pop* respectivamente: Samuel Beckett, Donald Barthelme y Mark Leyner. En el caso de Beckett considerado como uno de los maestros del posmodernismo, el abandono de la forma novela en favor de libros residuales que preside la última parte de su obra es uno de los gestos capitales de la visión oposicional entre ambos géneros; este gesto cobra importancia singular a la luz de su propia presentación de la evolución literaria como un proceso degenerativo (Ver Diseminación*) en que las formas completas de sus primeras novelas van siendo sucedidas por modelos de texto

cada vez más informalistas en que reaparecen los pecios del barco de la escritura realista. A su vez, el ejercicio de abstracción del referente que tiene lugar en *Têtes-mortes* determina una de las más radicales exclusiones del realismo en el ámbito del relato y, más allá de su continuación o influencia reales -ver Trazas*- es de todo punto determinante en la impresión general de *apertura de la veda* de las formas cuentísticas que tiene lugar en el gran momento experimental de principios de los años setenta. Uno de los autores que se adelantan a este momento es Donald Barthelme, quien ya a mediados de los sesenta ha puesto en práctica una visión cómica del motivo de la agregación de residuos narrativos que será teorizada en términos de *estética de la basura* (McCaffery) o *exposición* de textos dispares (Klinkowitz): al tomar como material ficcional los restos textuales y voces delirantes de la sociedad de consumo, Barthelme traslada la visión beckettiana a una crítica de la cultura de masas contemporánea, desarrollando una nueva visión de la comprensión de los residuos como tarea sociológica y reformulación de la memoria artística, descubriendo en las expresiones de la cultura pop nuevas modalidades de alquimia. La división entre *formas* de la alta cultura y *restos* del pop, que aún está presente en Barthelme, es deconstruida en los relatos de Mark Leyner, que encarna el modelo de escritor para el que la cultura popular y la adquisición de una conciencia estética respecto a ella no han llegado ya como *suplemento* o exceso a su formación en alta cultura sino que son parte cotidiana de su experiencia, en la cual no se opera ya un ejercicio *ecológico* de salvación de los pecios subculturales o vindicación de los restos sino un trabajo narrativo sobre fragmentos de toda índole en que el informalismo no es sólo el resultado de un aprendizaje de técnicas vanguardistas sino un reflejo literario de cómo esas técnicas reflotan y reaparecen, en un segundo grado residual y banalizado, en la cultura de masas.

Ejemplos (libros): Samuel Beckett, *Têtes-mortes*; Pier Paolo Pasolini, *Squarci di notti romane*; Giorgio Manganelli, *Tutti gli errori*; Emilio Sánchez-Ortiz, *Cuentos, historias y otros deseos insatisfechos*; Lance Olsen, *Scherzi, I Believe*; Kurt Vonnegut, *Bagombo Snuff Box*.

Ejemplos (relatos): Guillermo Cabrera Infante, *Carmen Figuranta* (Sección de *Exorcismos de esti(l)o*); Juan José Arreola, “El mapa de los objetos perdidos”; Manganelli, “Racconto sbagliato”; Alejandro Rossi, “Residuos”; Álvaro Pombo, “Prólogo” a *Cuentos reciclados*.

SAMPLER. Linda Hutcheon y George Bowering organizan su antología de relato canadiense de los años ochenta y principios de los noventa bajo el título *Likely Stories. A Postmodern Sampler* (1992). La metáfora musical del *sampleado* o recombinación de distintas canciones y fragmentos de canciones en una forma original es desarrollada por Hutcheon a lo largo del prólogo, “Canada’s Post: Sampling Today’s Fiction”. Esta noción se vincula con la problemática desarrollada por Hutcheon en *A Poetics of Postmodernism* sobre el momento posmoderno como instante de crisis de la referencialidad y desaparición del original ante el avance de la copia y lo derivado (1988: 124-140). En su lectura, la modalidad creativa del sampler contribuye a desgastar la *auténtica* y *verdadera* distinción -romántica o capitalista- entre original y copia, en una forma que se vincula al *collage* vanguardista a la vez que se distingue de él en la medida en que emplea una parte mayor de la *f fuente* y reduce el componente autorial del retoque (1992: 9-10).

Aplicada a la forma de la antología de relatos -sea nacional, como la que Bowering y Hutcheon proponen, sea generacional, internacional u oposicional (ver Statements*)-,

la noción de sampler trae implícita una revisión severa de la figura del crítico-pope organizador de antologías canónicas (por ejemplo, John Updike), a la vez que de la concepción *mainstream* de la compilación de “las mejores historias de..”. que tiene su modalidad más característica en la serie anual de antologías de relato norteamericano *The Best Short Stories of the Year*, mucho más expresiva de la tradición realista que de la vertientes experimentales. En la postulación del sampler hay un decidido intento de retirar el gesto antológico entendido como *gesto de autoridad* o imposición de una corriente estilística por medio de la compilación, a la vez que una voluntad de dejar que los textos escogidos hablen por sí mismos antes de ser sometidos a una teoría o discurso articulador.

Dadas estas premisas, cabría suponer que la noción de sampler es decisiva en la organización de libros de relatos colectivos en la época posmoderna. Este extremo es en realidad discutible si nos atenemos a las diez o quince antologías más representativas de la tendencia, partiendo de la de Hutcheon. Pues más allá de las estimulantes declaraciones del prólogo, *Likely Stories* no deja de ser lo que buena parte de las antologías realistas ya son de por sí: una muestra selectiva de narrativa contemporánea en que el recorte generacional impuesto por el criterio de selección y la autoridad intelectual de los antólogos son aplicados a un material narrativo sobre el que no se ha realizado ninguna recontextualización o revisión posteriores. En la práctica, pues, el respeto por la integridad formal del relato como pieza independiente rara vez ha sido sometido a un verdadero gesto de *disc-jockey* que implique su reescritura, retoque o vinculación suplementaria con los textos restantes, quedando, eso sí, como voluntad programática la intención no autorial de la mayor parte de tales antologías, en que la *tendencia al sampler* debe consignarse como una voluntad o un proyecto -de la misma manera que el término *novela total* recorre el vanguardismo como un horizonte de posibilidades más que como una práctica usual. Si esto es innegable para las antologías más significativas de la época posmoderna, sí cabe ver, en cambio, una creciente adopción de la estética del sampler en las antologías y números singulares de revista literaria que se han producido bajo la égida del movimiento avant-pop.

El primer signo de este cambio u adopción de una categoría situada durante cierto tiempo *en reserva* es la creciente presencia en la Red, desde mediados de los noventa, de autores de relatos que firman sus textos como disc-jokeys, proponiendo, en buena parte de los casos, revisiones sampleadas de citas anteriores. Es el caso del DJ Ron-On, autor de varios textos organizados sobre material narrativo de Gertrude Stein (altx.com) Estos autores están con frecuencia vinculados a grupos de la independencia cultural, como Fiction Collective. En la segunda de las antologías que este sello dedica al movimiento avant-pop, *Degenerative Prose. Writing Beyond Category* (1995), los antólogos Mark Amerika y Ronald Sukenick sí aplican alguno de los principios que van bajo su idea de lo degenerativo (Ver Diseminación*): sustituyen el índice por una sección ficcional de “Contributor’s Notes” con descripciones de autores imaginarios y someten los textos a una compaginación original. La presencia de muy diversas modalidades de Puesta en Página* -con sistemas de a tres columnas por página-, junto con gráficos, rótulos y retoques sugiere una intervención no ya autorial sino sampleante por parte de los antólogos.

El sampleamiento tipográfico y visual ha sido convertido en constante formal por la editorial inglesa Pulp Faction -cuyo nombre adapta la noción de “faction” como literatura oposicional propuesta por Amerika (ver Fricciones*). En la serie de antologías Random Factor, habitualmente centrada en autores ingleses de la última generación, la presencia de ilustraciones, dibujos y estrategias de Diseminación*, junto con una serie de rasgos clásicos de la Puesta en Página*, son parte del trabajo antológico, que se revela así

como artístico en no menor medida que literario. En el primer volumen de la serie, editado por Eleine Palmer y diseñado por Michael Kowalski y Joanna Hill, cada texto trae consigo un trabajo de montaje vinculado con su contenido. Así el relato de Betti Marenko “insect.txt” no sólo es ilustrado con diversas imágenes de insectos que interrumpen el curso de la narración, sino que varios de sus párrafos aparecen dispuestos en burbujas textuales -círculos sobre fondo negro- que subrayan el carácter de *aparición súbita* del relato. En este contexto, la reapropiación de fragmentos de novela - como el texto de Alistair Gentry “Palace of Nicotine”, acreditado como parte de *Their Heads are Anonymous*- los independiza aún más y los acerca al estatus de relato independiente. Una serie de estrategias de montaje similares es la que sigue la revista norteamericana *Black Ice*.

Significativamente, el ejemplo más ajustado de sampler literario no es una antología sino un volumen de relatos individual y organizado de antemano bajo un conjunto de principios de construcción*: *Cobralingus* de Jeff Noon. Como comenta en el prólogo Michael Bracewell, “More than any other writer of his generation, Jeff Noon has assimilated the techniques developed in the recording of music and pioneered their literary equivalents” (2001: 5), considerando entre estas técnicas el “re-mixing” y el “dub”. Este segundo volumen del autor, caracterizado como de *metamorphiction*, está formado por diez series de textos, todas ellas encabezadas por títulos alusivos al maquinismo y la generación artificial. Cada serie adopta como punto de partida un texto *inlet*, tomado -excepto en el relato conclusivo- de otro autor, y le aplica diversas manipulaciones textuales y tipográficas, en un mínimo de tres y un máximo de trece, casi todas ellas de una única página de extensión, hasta llegar al texto *outlet* o resultado final del proceso. Noon expone en la inicial “Key to Filter Gates” diecisiete modalidades de manipulación, indicadas en cada caso, y que afectan tanto al sentido literal como a la disposición formal. Entre las primeras, la llamada “Increase Sense” ofrece una versión actualizada del lenguaje del *inlet* -que en buena parte de los casos procede de la tradición literaria inglesa-, mientras que “Enhance” mantiene el lenguaje original y lo extiende con aportaciones apropiadas, pasando por “Release Virus”, técnica derivada de la teoría viral de Burroughs, y que distorsiona algunas palabras del texto por vecindad semántica. Las segundas conforman una escala de complejidad tipográfica en que el texto pierde sus cualidades literarias para convertirse en objeto visual, desde “Randomise” -desorden moderado que mantiene la legibilidad-hasta “Ghost Edit” -diseminación* irreversible. Entre estas últimas la técnica llamada “Sampler” consiste en la recombinación semialeatoria del material textual de partida con un campo semántico nuevo, identificado por el autor. A su vez, estos procedimientos son frecuentemente combinados entre sí.

Entre los textos más notorios de *Cobralingus* cabe mencionar en primer lugar “Bridal Suite Production”, que parte de una cita de *Confessions of an English Opium Eater* de Thomas de Quincey para introducir en el texto diversas “drogas” y “refinamientos” que multiplican una red de alusiones tanto al texto mismo convertido en material psicodélico como al discurso freudiano sobre los estupefacientes. El caso más sofisticado es “Exploding Horse Generator Unit”, que propone un impensado cruce textual del *inlet 1* -una acotación de *The Taming of the Shrew* de Shakespeare- con el *inlet 2* -una cita de Zane Grey-, desarrollando el motivo del *Snakehorse poem* o texto mutante (Ver Verso*). En un libro cuyo tema es la transformación Noon emplea como figura central una metáfora muy presente en la teoría y la práctica de la Hiperficción*: la de la serpiente -“Boa Conscriptor Breeding System” es a su vez el título de una serie de perversiones de Robert Herrick. El uso del formato breve e hiperbreve para la mayor parte de las versiones permite una lectura de cada uno de los textos como serie articulada de Microrrelatos*.

SIESTA BUDISTA. Kurt Vonnegut emplea este término en el prólogo a su segunda compilación de relatos, *Bagombo Snuff Box*, a la que define como “a bunch of Buddhist catnaps”, haciendo extensivo el término a cualquier otro libro de relatos. Para Vonnegut “a short story, because of its physiological and psychological effects on a human being, is more closely related to Buddhist styles of meditation than it is to any other form of narrative entertainment” (1999: 5).

SIMULACRO. De entre las diversas *retiradas del principio de realidad* que recorren la filosofía de la diferencia pocas son tan influyentes como la noción de *simulación* que Jean Baudrillard desarrolla en *Simulacres et Simulation* y *La Guerre du Golfe n'a pas lieu*, entre otros textos. En la teoría de Baudrillard el simulacro como sustitución de lo real por los signos de lo real ocupa el lugar dejado vacante de la *huelga de los acontecimientos* o imposibilidad de pensar el evento con significado. En el desarrollo de esta argumentación el constante uso “ilustrativo” de “ejemplos” y “casos” de la narración breve convierten la teoría del simulacro en una involuntaria teoría del relato de tradición fantástica. Ya en su artículo seminal sobre el tema, “L'ordre des simulacres”, Baudrillard comenta el Apócrifo* borgiano “Del rigor en la ciencia” como alegoría de la simulación y, más precisamente, como “caso” de lo que él denomina *el primer orden del simulacro*, esto es, la imitación de la naturaleza (el mapa que iguala en extensión al territorio cartografiado) fundada en un optimismo ontológico. En su posterior y más extensa discusión, Baudrillard reconoce un cambio en las condiciones históricas por el cual el mismo relato debería ser considerado como un simulacro de segundo orden, esto es, de carácter prometeico, fundado en la energía y en la expansión. Su discurso subsiguiente recorre distintas instancias ficcionales que abarcan tanto formas del relato contemporáneo como visiones posmodernas de cuentos clásicos: el *juego del mentiroso* en la Guerra del Golfo (en la fábula de La Fontaine), la pérdida de la sombra como fin de la identidad (en el *Pedro Schlemil* de Von Chamisso), la ciencia-ficción no ya como figuración de *mundos posibles* sino como hiperrealidad (en los relatos de Philip K. Dick). En su ejemplo más representativo, Baudrillard se refiere a *Crash* de J.G. Ballard como “la gran novela de la simulación”, interpretándola como parte de un progreso desde los “iniciales cuentos fantasmagóricos” hasta la presentación de la hiperrealidad. Tal argumento pide a gritos una reapropiación en los términos de la teoría del relato que el propio autor venía desarrollando: en primer lugar, la noción diferencial de simulación parece ser incompatible con la exigencia *moderna* de una “gran novela de...” que *pruebe estéticamente* la validez ontológica de la anterior; en segundo lugar, si bien es cierto de los relatos primeros de Ballard participan de una concepción más tradicional de la ciencia-ficción (por ejemplo, en el tratamiento de los tiempos paralelos en “Chronopolis”), en cambio el argumento conservador sobre *el progreso desde los relatos hasta la novela* se vuelve difícil de sostener si se considera que *Crash* es meramente una extensión o desarrollo algo más demorado de una temática que era ya central a *The Atrocity Exhibition*, y concretamente al Accidente* asimismo titulado “Crash!”

La complicación de adaptar esta noción a los estudios literarios se comprueba ya en la paradoja que es el que Baudrillard proponga como otro “caso representativo” la novela de Dick precisamente titulada *The Simulacrum*. Puesto que la condición de todo simulacro es presentarse como la realidad, puede decirse que la narración posmoderna, como escritura concebida desde la crítica a la teoría de la mimesis y la alusión explícita a su estatus ficcional, “sólo” puede aspirar a representar o describir el simulacro, y ello

desde una posición radicalmente exterior no sólo al simulacro como tal sino, en buena medida, a los presupuestos del posmodernismo. La narración concebida como *desenmascaramiento del simulacro* reclamaría para sí un estatus de verdad ontológica, y sólo podría aspirar a una moderada ironía nominalista que la dejaría aún en el primer estatus de la narración (por oposición, quizá, a la simulaciones hiperreales del *dirty realism*). Este argumento puede comprobarse en otras declaraciones paradójicas del estatus de la narración: Cristina Peri Rossi ofrece en su díptico “Simulacro” y “Simulacro II” una versión más o menos *post* de la ciencia-ficción en que el espacio lunar como lugar cosmicómico* de la decepción es el escenario de una serie de *trabajos de amor perdidos* en que el carácter de simulacro se extiende a la identidad sexual masculina y, más allá a la ilusión de producción humana -“las máquinas ya no necesitaban instrucciones: funcionaban solas” (1984: 147). Más relacionado con la revisión de la mitología* que con la ciencia-ficción, el *pseudoracconto* de Giorgio Manganelli “Simulazioni” se presenta como un desfundamiento del primer orden de la simulación, en que la creación *ex nihilo* de mundos espectrales se presenta bajo el signo de un vacío central –de “referente real”, de fundación de la mimesis. Como en otras de las *pertinenti menzogne* del autor, la voz narrativa es aquí la de un Dios de la nada que habita “una allucinazione elaboratamente arredata” (1989: 39), y en cuyos gestos inmotivados de creación y destrucción el orden del simulacro se revela como el de la simultaneidad de las identidades y los papeles ilusorios: “Come ribelle, ascenderò a Dio ad allettarlo al fato corrusco degli inferi; come sovrano, scenderò all’altro, a narrargli l’ordinata letizia della luce” (1989: 53).

El tema de la simulación tiene un tratamiento quizá más evidente en el espacio político: la simulación es el estatuto narrativo que han cobrado, en lectura retrospectiva, los relatos sobre el Apocalipsis* nuclear y la primera Guerra del Golfo. Uno de los relatos que mejor expresan el carácter simulado que recorre la práctica e historización de la vida política norteamericana después de Kennedy es el texto de Jerry Bumpus “The Attack on San Clemente”. Bumpus convierte aquí en personaje literario al creador de *fictions* por antonomasia, Robert Coover, quien aparece como uno de los “ghost writers” que trabajan, en estado de encierro total, en la oficina de Richard Nixon. Tras haber organizado para el presidente diversos rumores, montajes y conspiraciones ficticias, los escritores son retratados en el momento en que discuten la fabricación de las célebres cintas secretas de Nixon, que su oficina de propaganda se encargará de filtrar a la prensa. El extenso debate sobre el proyecto –que está siendo grabado a su vez- puede leerse como un ejemplo, antológico, de discusión teórica sobre la posición del escritor posmoderno ante la crisis de la credibilidad de sus ficciones y de la realidad misma –a la vez que de discusión sobre la credibilidad de las ficciones políticas y el papel del público como *lector avisado*-:

“Once we start coming out with these tapes and they get before the public, the public will want more and more”.

“That sounds very good”, Irwin Ott Haldeman said, “don’t you think?”, he asked Hugo Halloway Erlichman.

“Yes, and in those various installments of the tapes there could continue to be the overlap”.

“Right. And the quality of the overlap being contradictory could be less contradictory than interpretative”.

“Of course”, Dick said [...]

“The whole thing will run into a continuous re-evaluation and re-analysis and re-interpretation of not only the tapes but their own positions” (1986: 121-122).

En el momento culminante de la escena, los conjurados caen en la cuenta de que su conversación está siendo grabada y uno de ellos propone borrarla, a lo que Nixon mismo se opone: “Don’t erase it”, Dick said, “Dont erase anything. We want this to be *honest*, for Christ’s, sake” (1986: 124). Esta *construcción real de la falsa honestidad* se corresponde con el retrato de Coover, cuya novela sobre Nixon, *The Public Burning*, pasaría así a ser, según esta narración, el simulacro perfecto de rebeldía política que oculta la connivencia total con el poder. En un último detalle relevante, Bumpus describe a Coover como un escritor que –negando su leyenda literaria, asimismo simulada– no reescribe nunca ni una coma de sus textos, para mejor conseguir el efecto de realidad de la escritura.

En la fase final del posmodernismo uno de los textos que mejor ejemplifican la lógica de la simulación social es el Artículo* o *prosthetic text* de Harold Jaffe titulado “Faux”. Siguiendo un procedimiento de composición habitual en su volumen *False Positive*, Jaffe yuxtapone dos noticias generadas por la misma lógica de lo inauténtico. La primera, un reportaje sobre la práctica, habitual en los hospitales, de contratar *falsos pacientes* que simulan enfermedades y se someten a pruebas médicas, con el fin de elaborar informes confidenciales sobre el funcionamiento de la institución. La segunda, la investigación realizada por dos detectives que, tratando de elaborar un listado de paidófilos, adoptan en la Red la personalidad de una adolescente, lo que les permite mantener un largo flirteo electrónico –con mensajes a móviles– con un hombre mayor, a la sazón policía. En ambos casos la operación cumple la paradoja del “verdadero simulacro” enunciada por Baudrillard: uno de los pacientes es descubierto por el doctor, quien lo somete a una aterradora serie de pruebas con la excusa de un posible cáncer; a su vez, el policía se revela como un mero *paidófilo en potencia* que prefiere mantener la situación del coqueteo con la menor en la pura ficción, mientras que los investigadores tratan por todos los medios de volver real el simulacro y emplean la personalidad ficticia de la adolescente para provocarlo y acosarlo hasta tener la prueba necesaria para llevarlo a un juicio real. En el conjunto de la narrativa de Jaffe este interés por lo simulado prolonga la temática del disfraz y de la construcción ficcional de la identidad sexual desarrollada en *Sex for the Millenium* (Ver Relato Pornográfico*).

SINGLE-SENTENCE STORY. La aspiración a concentrar el relato en una sola frase es un extremo de la tendencia a la atomización narrativa que en las vanguardias tuvo su mejor ejemplo en las novelas reducidas de Massimo Bontempelli y que en los inicios de la posmodernidad es teorizada por Stevick como una lucha *against scale*. Italo Calvino, en su desarrollo de la noción de “Rapidità” en las *Lezione americane*, localiza esta tendencia general en la literatura hispanoamericana, y en particular en Augusto Monterroso, a la vez que presenta, como una de sus utopías literarias: “Io vorrei mettere insieme una collezione di racconti d’una sola frase, o d’una sola riga, se possibile” (1993: 58).

En su primer volumen, *Obras completas (y otros cuentos)*, Monterroso presenta ya las dos versiones distintas del relato de una sola frase: el cuento fantástico, o sorprendente, de una sola línea (“El dinosaurio”), y una segunda constricción no ya hiperbreve, de tres páginas de extensión, que concentra el material narrativo de toda una novela en una única oración neobarroca (“Sinfonía concluida”). El libro donde esta

forma se encuentra más sustancialmente desarrollada es el segundo de Monterroso, *Movimiento perpetuo*, donde los cinco relatos de este tipo se relacionan con las citas interpoladas sobre el tema de la mosca (Ver Bestiario*). Aquí la constricción de tres páginas “Homenaje a Masoch” vuelve a desarrollar la idea de la narrativa mínima contrapuesta a la extensión de la sinfonía, pero dotada a la vez de un sentido análogo de la cadencia; el relato describe la experiencia estética de un exquisito que lee a Dostoievsky mientras escucha a Brahms, y que en su lectura “desarrollaba a un ritmo tal y tan bien calculado que los vivas a Karamazov terminaban exactamente con los últimos acordes de la sinfonía, para volver nuevamente a empezar” (1990a: 35). El uso de la frase única adquiere, en este mismo libro, sus acentos más experimentales con “Navidad. Año Nuevo. Lo que sea”, un texto abstracto desarrollado a partir de revisiones y revueltas de la comparación inicial. En sus formas más breves, el relato de una sola frase cobra la forma del apólogo, acerca de la *restricción* de temas que afecta al escritor conocido (“A lo mejor sí”) o de los males cotidianos y familiares (“La vida en común”).

Una sistematización de esta forma la ha propuesto Richard Kostelanetz, quien presenta bajo el título *Single-Sentence Stories* una sección de su plaquette* *Prose pieces* formada por catorce microrrelatos* cuya esencial brevedad los sitúa en la línea de la estética minimalista*. Sin titular, compuestos con cuerpos de letra distintos, las piezas obedecen a un doble criterio de constricción* (o, como Kostelanetz lo define en la *story* inicial, que funciona como prefacio a la sección, “generative constraint”), esto es, la reducción de la narrativa a una única oración, puesta en página en un solo folio. El autor se refiere a los textos como un intento de llevar al extremo las posibilidades de la lengua inglesa, otorgándole un tono similar al de la frase alemana; en cuanto al contenido, las caracteriza como “more definitive than suggestive, more comprehensive than partial – more reflective of my continuing admiration for Faulkner and Proust, as well as Jack Kerouac and Sir Thomas Browne” (1987: s/p). Esta declaración de intenciones hace pensar en la forma, tal como Kostelanetz la cultiva, como un esfuerzo de reducción de un material narrativo que se postula como novelístico o dotado de un énfasis de novela, relacionándolo con la estética de la novelínfima*.

Una parte importante de los textos de Kostelanetz prolonga el *one-sentence essay* que es el prefacio, ofreciendo visiones metanarrativas de la obra del autor y de la forma como tal. Así, “To write an elongated single-sentence story...” se ocupa de la estética y del acto mismo de redactar el relato de una sola frase, intentando expresar esa estética con un efecto de *aquí y ahora* de la narración; “Beginning, nearly two decades ago...” es lo más cercano a una autobiografía de la tarea creativa, en que el hallazgo de la forma en cuestión se plantea como una conclusión provisional; “If I were to succeed as a writer...” describe con sorna las servidumbres y obligaciones de un escritor *comercial*, creando una fuerte tensión entre la forma literaria escogida y el contenido. Otros textos tocan metafóricamente la cuestión de la *corta distancia* narrativa, como “Having resolved upon my eleventh birthday...”, que narra la ascensión y caída de un joven atleta (vinculando la escritura de relatos de una sola frase con la explosión de fuerza que caracteriza al corredor velocista); en otros, el uso de la narración como *golpe súbito* abre el espacio para una estética de la posibilidad (el sueño de múltiples personalidades en “Soon after his head settled into the pillow...”). “After marrying Veronica Byers...” aprovecha las posibilidades de la hipertrofia de información y nombres propios, relatando una abigarrada historia familiar, con un sentido irónico de reducción de la novela genealógica del diecinueve que emparenta la narración con las constricciones novelísticas de Harry Mathews –a la manera de “The Novel as History”.

Más allá del uso específico y muy autoconsciente que Kostelanetz le da, la *single-sentence story* debe considerarse una forma narrativa como tal, que con frecuencia se

presenta explícitamente como el *grado cero* del relato o del microrrelato. Otra inflexión también teórica y metanarrativa en este género es la que realiza Donald Barthelme en “Sentence”, un texto de ocho páginas cuya única frase carece de punto final. En sus frecuentes referencias metanarrativas a la frase que se va desarrollando, Barthelme la caracteriza como una forma autónoma e indómita:

(...) the sentence meanwhile, although not insensible of these considerations, has a festering conscience of its own, which persuades it to follow its star, and to move with all deliberate speed from one place to another, without losing any of the “riders” it may have picked up just by being there, on the page (...) (1970: 110).

La narración como frase autorreferencial y cambiante se define entonces por oposición a la enseñanza según la cual “short, punching sentences were best” (1970: 110), contestada aquí con fragmentos de relatos, noticias y Espectáculos* (como un acto de magia de Houdini, quizá la metáfora central del texto) que en la parte final llegan a organizarse en paréntesis confrontados, dando lugar a varias frases parciales dentro de la misma. Su último tramo está protagonizado por un personaje frecuente de los relatos del autor, Ludwig, quien se declara incompetente para dictaminar sobre la construcción apropiada de la frase, dejando que ésta se defina a sí misma como “a structure to be treasured for its weakness, as opposed to the strength of stones” (1970: 114).

Así como Barthelme se acoge a una concepción eufórica de la frase como cúmulo de posibilidades impensadas, R.M. Berry desarrolla su frase de seis páginas titulada “The Sentence” de acuerdo con una concepción más dramática de la construcción como límite impuesto. En su oración-relato, de ritmo beckettiano y temática mucho más *centrada* que el anterior, Berry identifica la *sentence* como oración con su segundo significado en inglés: sentencia, pena impuesta sobre un personaje al que el narrador se dirige en una forma apelativa que emplea recursos de imitación del lenguaje judicial. La frase-sentencia se postula entonces como una entidad superior, que termina con el final de la frase entendido como amnistía: “this sentence is commuted, not from death to life, but to time served, and you’re released, or if that sounds extravagant, turned on, abandoned (2000: 137).

Entre los libros que incorporan esta forma de manera más trabajada cabe destacar *Uf, va dir ell* de Quim Monzó, en que 6 de los 18 relatos son frase única, en un muestrario que abarca desde el párrafo breve (“Sobre el pes específic”) hasta las siete páginas (“Splassshhf”), pasando por la página única (“Biografía”). Una forma sofisticada de la single-sentence story son los relatos que se plantean como desarrollo, glosa o ampliación de una frase central, que suele aparecer destacada por medio de algún recurso tipográfico. J.G. Ballard emplea la modalidad de la single-sentence intermitente, que recorre de parte a parte un texto concebido como ampliación, en los textos finales de *The Atrocity Exhibition* (Ver Museo*), en los que el criterio de *divisibilidad infinita* del relato lo convierte en una serie de comentarios a los fragmentos de la frase. Borja Delclaux emplea una modalidad reducida de la play story* en su “Comanche. Obra de teatro en cuatro actos de una sola frase pero que muy polisémica”, donde cada parte de la frase en cuestión es a la vez el título y la inspiración para un *western* desdramatizado. Eduard Màrquez, por su parte, usa el sistema de la nota al pie en “Hermenèutica”.

La single-sentence story aparece en algunos casos relacionada con otras modalidades de construcción, como en el relato de Derek Pell “Up Fanny Hill: A Run-on Sentence by a Woman of Pleasure”, que es una reducción novelínfima* formada por “the First Few Words from Each of the Original Volume’s 600 Paragraphs & Forming, in a

Single Sentence, an Expurgated Version of the Text by John Cleland”. Es también pertinente considerar como single-sentence stories algunos relatos que sustituyen la forma ortodoxa de puntuación por modalidades vanguardistas tales como los dos puntos, el punto y coma o la diseminación en párrafos sin puntuar. En estos casos, la adscripción del relato en cuestión a esta categoría dependerá de la forma en que el autor plantee la unidad temática del relato, o ausencia de ella. Por ejemplo, no se consideraría single-sentence story el relato de Barthelme “Bone Bubbles”, que en el libro *City Life* sigue inmediatamente a “Sentence”, y que está organizado a partir de párrafos sin puntuar.

Con cierta frecuencia se comprueba que el carácter de constricción que es propio de la single-sentence story se extiende al ser utilizada como instancia de constricción del libro del que forma parte. Así la single-sentence story llega a cumplir una función singular: cerrar o concluir un libro de relatos (o de microrrelatos), cuya última frase pasa a ser entonces una unidad narrativa como tal, que dramatiza y hace explícita la situación del fin. Así, Salvador Elizondo cierra su volumen *El grafógrafo* con el microensayo “Colofón”, que trata de representar el retorno de la escritura a su materialidad pura, *grafé* danzante en el blanco del papel. A su vez, Enrique Vila-Matas sitúa como final de su *Hijos sin hijos* el apunte histórico, sobre la muerte de Kennedy, titulado “Televisión”, en que la indiferencia de un compañero ante la noticia ofrece una súbita imagen de la experiencia generacional como acontecimiento personal e intransferible. En otros casos el relato final de una sola frase es una sátira conclusiva, como muestra Hipólito G. Navarro en su cierre de *Los tigres albinos*, titulado “El dinosaurio”: “El dinosaurio estaba ya hasta las narices” (2000: 161). Ver Apocalipsis*.

SOLFEIX. Compleja y virtuosa modalidad de la Constricción* inventada por Màrius Serra y puesta en práctica en su texto “Constricció”. Tal como Serra lo define, el Solfeix se basa en la transliteración silábica de una melodía preestablecida, que debe ser integrada en un texto narrativo mayor, de tal forma que “la primera síl.laba del text hauria de contenir el nom de la primera nota de la melodia i que la durada d’aquesta primera nota indicaria les síl.labes no predeterminades que la separarien de la que hauria de contenir el nom de la segona nota de la melodia. La taula d’equivalències establia que una nota rodona només donava dret a una síl.laba nova de separació, una nota blanca en permetia dues, la negra quatre, la corxa vuit, la semicorxa setze, la fusa trenta-dues i la semifusa seixanta-quatre” (1998: 61).

A la descripción de este método en el texto antes mencionado sigue la redacción comentada del ejercicio en cuestión, que toma como melodía de partida el *Turandot* de Giacomo Puccini y lleva por título *Turandot espuri*. En la descripción de Serra, el Solfeix es la antítesis de otra modalidad constrictiva, el Solresol, inventado por François Soudre, y que no designa tanto un tipo de texto en particular como una lengua artificial elaborada a partir de un sistema secreto de equivalencias entre las siete notas de la escala musical.

STATEMENTS. Jorge Luis Borges inventa este título en el relato “Examen de la obra de Herbert Quain” para designar una de las obras de un autor imaginario en cuya figura se satirizan algunos de los giros y constantes de un cierto experimentalismo de vanguardia: “Para estos “imperfectos escritores”, cuyo nombre es legión, Quain redactó los ocho relatos del libro *Statements*. Cada uno de ellos prefigura o promete un buen

argumento, voluntariamente frustrado por el autor. Alguno -no el mejor- insinúa *dos* argumentos. El lector, distraído por la vanidad, cree haberlos inventado” (1989: 87).

Este mismo término es adoptado por el grupo norteamericano Fiction Collective como título de sus dos primeras antologías, *Statements* (1975) y *Statements 2* (1977), y designa a su vez los prólogos de ambos libros, redactados por Ronald Sukenick y Robert Coover respectivamente. Ambos retoman la problemática del agotamiento de la experimentación que Borges había satirizado en la figura de Quain. Ambas antologías participan de la corriente oposicional de los años setenta, lo que explica su criterio inclusivo y su voluntad de presentarse como un muestrario de posibilidades creativas. En el caso de la primera, el problema de la literatura del agotamiento es confrontado por la vía del exceso, de la presentación desaforada y optimista de nuevas versiones y visiones literarias: “What we have now is a fiction of the impossible that thrives on its own impossibility, which is no more nor less impossible these days than, say, city life [en referencia al libro del mismo título de Donald Barthelme], politics, or peace between the sexes” (1975: 10). En el prólogo a la segunda antología Coover critica con dureza la cerrazón de miras y las restricciones a la publicación impuestas por las grandes editoriales, a la vez que reclama el lugar de la edición independiente en lo que denomina “Knowledge & Entertainment Industry” (1977: 8). La serie de antologías de Fiction Collective conoció una tercera entrega, *American Made* (1986), cuyo prólogo, redactado por Larry McCaffery, tiene un estatus de descripción teórica de los antologados más que de *statement* crítico.

La actitud general y los dos primeros prólogos de la serie son ilustrativos de una constante en las antologías de relato experimental: la voluntad de presentar el máximo número posible de modalidades y versiones estilísticas, en un gesto que es a la vez crítica de las antologías realistas -consideradas como expresivas y difusoras de un modelo único- y proclama contra las restricciones del sistema editorial. La voluntad de exponer un *statement* oposicional como voz colectiva está casi siempre presente, explícito o no, en las antologías elaboradas desde una cierta noción crítica de la *visión del mercado* respecto a la narrativa breve.

STATIC STORY. La idea de un relato que adopte como elemento constitutivo y central la distorsión (*static*) es una de las aspiraciones de la vía más radical del experimentalismo norteamericano desde los orígenes de la época, y puede considerarse la respuesta más decidida a la noción moderna del relato como unidad formal perfecta que pide una unidad de atención inquebrantable. Este rasgo está presente en buena parte de los primeros experimentos con el *cut-up*, y especialmente en los que se presentan como transcripción de una grabación. En la obra de William Burroughs este recurso puede consignarse con frecuencia en su uso de la tipografía (Ver Anuncio*), pero es en algunos de sus primeros relatos donde el método se hace más explícito. Así su “Palm Sunday Tape” se organiza tomando como origen “some radio short wave static (most interesting sound on the air)” (1969: 28) y manipulándola, de tal manera que en las voces oídas el salto de un espacio expresivo a otro es complementado por la distorsión lingüística, en que el inglés se mezcla con el francés y el español. La presencia de la distorsión sónica “traducida” a distorsión gramatológica aparece de manera más explícita en “From A distant hand lifted”, que se presenta como la transcripción de voces de *walkie-talkie*, y que desarrolla una puesta en página* abigarrada de signos tipográficos que convierten el texto en el making of* de una investigación, sustituyendo la verdad buscada por los *datos crudos* de la grabación.

Si la distorsión auditiva es una forma apropiada para el primer momento del posmodernismo, el momento avant-pop opta por la distorsión visual, proyectada sobre la pantalla de ordenador. En esta línea Ronald Sukenick redacta su relato “life/art: static story for small screen”. Publicado por vez primera en la sección *Threads* de la ventana de internet *Alt-X*, el relato propone una anulación de las dicotomías entre palabra e imagen, vida y arte, página y pantalla, empleando la yuxtaposición como criterio constructivo. Sukenick parte, según su costumbre, de una escena autobiográfica que explica la creación del texto mismo, para repartir la historia en múltiples formas de Diseminación*, con vistas a obtener un efecto de *aquí y ahora* narrativos. Espacios entre palabras, rupturas gramaticales y sintácticas y basura electrónica son la forma del vacío que compone el texto, identificada con la *static* de la pantalla televisiva. El autor emplea también como material ficcional el término *word bomb*, que designa una diseminación tipográfica del tipo de las que suele emplear como recurso de ocupación de la Interzona*.

En su texto seminal “The Rival Tradition” Sukenick define las *static stories* como “stories that specifically use the graphics of the text rather than the narrative progression as their base”, entendiendo por *graphics* el conjunto de recursos trazas o gramas que configuran la escritura como gesto y la obra como *performance*. En otros textos de este cariz como “Flakes: A Serial” Sukenick emplea como material visual garabatos diseñados por ordenador que inciden en la idea de configuración progresiva del texto. Debe considerarse la importancia simbólica de la fecha de publicación (2000) de su libro de criticación* *Narralogues*, en que la aparición a lo largo del texto de gráficos similares a los de “Flakes” -especialmente en “Narralogue on Everything”- lo convierten en una forma derivada o *aplastada* en el libro (Lapidot), en una versión de segundo grado de un escrito cuyo espacio natural ya no es la página; cobra así su dimensión total el término Puesta en Página*. A lo largo de este último texto Sukenick incorpora, junto con los gráficos, una cita visual de Laurence Sterne: el recuadro negro (2000: 96), que también aparece con frecuencia a lo largo de los diálogos* de Barthelme, definiendo así un pequeño catálogo de formas visuales de la puesta en página a lo largo de la época posmoderna. Ver Entrevista*.

STOLEN STORY. La segunda compilación de relatos de Steve Katz, *Stolen Stories*, debe su título al último de los trece textos allí incluidos, “The Stolen Stories”. Katz emplea un fuerte Efecto de automatismo* para hilvanar una narración que es ante todo metanarrativa, y que consiste en el recuento, mención y postulación de diversas historias o materiales de historias breves, organizado en torno a las figuras de dos escritores amigos llamados A y B (que recuerdan con frecuencia a la pareja formada por el propio autor y Ronald Sukenick en el relato de este último titulado “Momentum”). La idea del *robo del relato* aparece referida al que es, de entre todos ellos, el *macguffin* de “The Stolen Stories”: una anécdota del estilo de *Hollywood Babylon* que refiere cómo Errol Flynn ordenó el asesinato de la esposa del carnicero que le conseguía mujeres -y que B dice que le robará a A, momento en el cual se postula como narrador autobiográfico.

En primer lugar, la idea del relato robado puede vincularse con la tradición oral del *twice-told tale*, implicando, en la época contemporánea, una anécdota o leyenda urbana que pasa de boca en boca, maginificándose y cobrando una forma literaria que no se postula como superior a la narración oral. En este sentido, puede consignarse una renovación del *twice-told tale* a la luz de la teoría deconstructivista sobre el estatus de la Voz*: es la reunión azarosa de diversos personajes, refiriendo sin cesar fragmentos de historias sobre una mujer rastafari, sobre su marido, sobre el dinero de la Beca Guggenheim e incluso sobre el patito feo (en el caso de la hija del narrador) la que

conforma una agregación no unitaria de narraciones. Esta agregación es representada por la metáfora del río, que pone un final abierto (fluyente) en el relato a la vez que ofrece una imagen de producción y proliferación incansables: “That night they went to sleep drunk in a flood of stories, each one gently kissing the margins of their lives, a limitless extent of stories cresting as far out as consciousness could reach” (1984: 133). El relato será *robado* en la medida en que retrasa o difumina la noción de autoría (así como la noción de fuente) en favor de un retorno a una concepción colectiva y “tribal” de la construcción de historias –expresada asimismo en el interés de Katz por las revisiones de diversas Mitologías*.

La postulación de las *stolen stories* en plural y no en singular indica asimismo una idea sobre la organización formal de los textos, que son discontinuos e intermitentes. Interesado por las modalidades de relación entre relato breve y microrrelato*, Katz emplea una estrategia Extensil* para desplegar la historia central de Errol Flynn, así como dos apuntes tomados de un periódico local (el intento de asesinato de una octogenaria por parte de su propia hija y el hallazgo de un tigre famélico), cuya aparente incoherencia acaba dando lugar a una sorprendente historia improvisada. En este segundo sentido, el relato aparece como el resultado de un don más que de un robo, esto es, como la capacidad de recibir y no dejar pasar narraciones que están en el aire y que se configuran de manera espontánea.

SURFICTION. De entre todos los neologismos y propuestas de renovación del vocabulario literario que surgen en la fase inicial del posmodernismo norteamericano - esto es, a principios de los setenta- posiblemente sea éste el más influyente, a la vez que el más inclusivo en su tratamiento de estilos y modalidades literarias. Es también uno de los más conscientes en su intento de definir un paradigma de literatura internacional que no quede encerrado en la endogamia y el monolingüismo que con cierta frecuencia determinan el destino de la crítica del posmodernismo norteamericano; un rasgo, el de la visión general del hecho literario allende las fronteras norteamericanas, que debe cargarse a la cuenta del bilingüismo literario de su creador, el novelista, traductor y crítico Raymond Federman.

El término de Federman sirve en principio como noción rectora de la antología de crítica literaria *Surfiction. Fiction Now... and Tomorrow* (1975), editada por él mismo, y es desarrollado en su artículo seminal “Surfiction: A Postmodern Position”, incluido en el volumen *Critifiction* (1993). Federman se propone articular en la noción de *surfiction* una concepto antirealista de la literatura que renueve el espíritu de la tradición novelesca de Rabelais y Cervantes, de Sterne y Diderot: la *tradición de la cantimplora*, tal como la llamará Kundera (1987). Esta noción, con la que Federman quiere retirar el término “experimental”, que considera problemático y, en última instancia, despectivo, se expresa en cuatro propuestas o “propositions”.

La primera proposición (“La lectura de la ficción”) propone transformar todas las reglas y principios de edición y producción industrial de libros con vistas a superar la concepción tradicional de lectura. El espacio de la página debe ser liberado de las constricciones impuestas por la imprenta para convertirse en espacio de libertad. A la vez, la sintaxis gramatical debe ser sustituida por una “paginal syntax” (1993: 41) que permita al lector intervenir como creador en el acto literario.

La segunda proposición (“La forma de la ficción”) extiende la analogía entre vida y literatura a la consideración de que la discontinuidad y el caos de la una debe trasladarse a la otra, retirando las nociones de linealidad y narración secuencial. En este contexto, los elementos del discurso surficcional “must become digressive form one another”

(1993: 42), es decir, se organizarán en una forma libre sin centro reconocible. El carácter digresivo de la narración es una consecuencia del espíritu improvisatorio entendido como forma de crear una nueva realidad. Aquí desarrolla Federman una noción, la de *la vida de la ficción*, que será extendida por Jerome Klinkowitz en varias obras sobre la primera generación posmoderna, en las que Federman figura como abuelo o inspirador (Klinkowitz 1977).

La tercera proposición (“El material de la ficción”) subraya la importancia de improvisación como forma de crear experiencia novedosa, a la vez que de materializar las relaciones entre las palabras. En este aspecto el vitalismo de la surfiction se extiende hasta la consideración de que “the surfictional being will not be a man or a woman of a certain moment, it will be the language of humanity” (1993: 45). Con la retirada de la mimesis desaparece también la tentación del lector de identificarse con los personajes, en vez de ello, participará en la creación como un personaje más.

La última proposición (“El significado de la ficción”) trata de resolver el problema de la creación de significado narrativo en medio del caos total identificando el acto de creación con la vida del lector mismo, que, liberado de la presencia autorial como organizadora del material narrativo, no podrá sino experimentar cómo “fiction will also BE and not only MEAN” (1993: 46).

A lo largo de setenta el término inspira algunos otros de menor fortuna tradicional como *surfiction*, empleado por Joe David Bellamy como título principal de su antología *The American Short Story Transformed* (1975). El término *Superfiction* es otro de los construidos bajo una idea *optimista* de la superación del paradigma realista según la cual la literatura venidera será “super” en el sentido, un poco atrabiliario y presentista, de una *versión mejorada de todo lo anterior*. Klinkowitz lo aplica a la obra de Russell Banks (1977: 142).

La teoría de la surfiction es revisada, en los primeros tiempos de internet, a la luz de las incursiones hiperfccionales* y nuevas tendencias críticas que tratan de dar cuenta de la experiencia estética del hiperespacio. Ronald Sukenick dedica su artículo “Avant-pop, Surfiction, Hyperfiction” a señalar la transición entre teoría surficcional e hipertexto. A diferencia de la surfiction, que se postula como una adición o suma de un objeto nuevo al mundo -del arte, de los objetos- la hiperficción se presenta de entrada como un proyecto sólo secundariamente literario, cuya verdadera voluntad es la de cambiar el mundo. La noción de inventiva que caracteriza a la surfiction es así sustituida por la de *interventiva* entendida como voluntad de transformación del espectador y del mundo en torno. Mark Amerika hace una distinción algo más detallada en su artículo “Triptych: Hypertext, Surfiction, Storyworlds”. Amerika también ve la surfiction como un antecedente privilegiado de una forma mejor o *más avanzada*, la hiperficción. Amerika revisa la noción de intervención creativa señalando que “for the Surficionists, the parts are always greater than the wholes, and besides, for the Surficionists, the wholes do not exist, or if they do, they exist as holes, black holes, for readers to get sucked into, at which point Surfiction writers try to help get them OUT [en referencia a la novela homónima de Ronald Sukenick]” (2000: 3). En este punto Amerika no ve ninguna ruptura significativa entre una y otra forma más allá de la determinada por la novedad del hiperespacio: ambas, en su lectura, están comprometidas con una experiencia de las partes -“exemplary parts, stray bits of experience” (2000: 4)- como expresión de la conciencia contemporánea. En esta discusión entre partes y todo, la idea de *Capitulación** entendida como operación sobre el cuerpo textual fijado de la novela es de alguna forma superada en favor de una visión del objeto literario como entidad en permanente transformación.

TELEVISIÓN. Uno de los rasgos más notorios de la vinculación entre relato experimental y experiencia televisiva es el uso de modalidades de narración que carecen de final definido (tales como el serial, el concurso o la serie de dibujos animados), con vistas a cuestionar los imperativos de la cerrazón narrativa y de la unidad de las partes que pesan sobre el relato moderno, en el que “todo debe cuadrar” y no pueden quedar hilos sueltos. Esta intuición está presente en el relato de César Aira “Los que quieren...”, donde se caracteriza la forma televisiva como “incomprensible” para el público en cuanto a su sistema de producción y dotada de un misterio que la diferencia de todas las artes: “en el arte, en cualquier arte, popular o no, las obras se hacen según un ritmo que dicta su proceso interno de creación, mientras que la televisión exige una cantidad fija de obra, sea cual sea esa cantidad” (1998b: 133). Aira propone en su relato una modalidad insólita de serie o “unitario” que presenta a una pareja de personajes (el Capitán Clavo y el Doctor Moñito) que quedan paralizados en el momento anterior a su enfrentamiento, quedando la serie como un retrato de las tensiones existentes en la pura inmovilidad. Este interés por el tiempo de la televisión como tiempo indefinido, que tiende al Infinito*, y la voluntad de deconstruir su expectativa de acontecimiento dramático son rasgos que están presentes en los diversos tratamientos del tema.

Una intuición sobre este particular puede encontrarse en las entrevistas concedidas por Samuel Beckett entre 1983 y 1989, en las que abundan las referencias a cómo el autor irlandés ha ido abandonando la escritura y se entretiene viendo partidos de tenis por televisión, con un interés particular por la rivalidad entre Chris Evert y Martina Navratilova (Gussow 1996: 41). Es tentador, en este sentido, vincular la visión del enfrentamiento tenístico -muy estática desde el punto de vista del espectador televisivo- con la reducción a lo abstracto del hecho teatral que preside la obra beckettiana y que adquiere sus últimas modalidades, a lo largo de los años ochenta, en textos Residuales*. En uno de sus últimos textos, “Stirrings Still” (1988), la dinámica entre principio y final, intención y reiteración, movimiento y quietud que preside buena parte de sus textos tardíos adquiere una representación espacial singular: “For he could recall no field of grass form even the very heart of some quarter or another some end in sight such a fence or other manner of bourne from which to return” (1995: 263). Esta percepción de un espacio teatral, delimitado y subdividido, que se ofrece a la percepción como un acontecimiento recurrente y sin conclusión definida -Beckett no viviría para ver los últimos enfrentamientos entre las dos jugadoras- saca a la luz una presencia de la abstracción en el enfrentamiento deportivo.

Desde el punto de vista de la teoría del relato debe apreciarse la singular importancia del texto de Donald Barthelme “The Joker’s Greatest Triumph”. Concebido como parodia de la serie televisiva *Batman*, en que el personaje del Joker emerge como vencedor, el texto arranca con un encuentro entre Bruce Wayne (Batman) y el personaje de Fredric en que este último toca una lanza empapada en curare -descrita sucesivamente como “africana” y “suramericana”- que está colgada de una pared en el salón de Bruce (1964: 150). Contraviniendo el principio chejoviano según el cual la pistola que aparece colgada del muro en el Acto I deberá ser disparada en el Acto III, la lanza no cumplirá ninguna función narrativa en el episodio que sigue, y que se desarrolla en términos de variantes y bromas acerca de la serie. No sólo los héroes habituales son derrotados, rompiendo así con la organización serial que caracteriza al programa, sino que la habitual coda moralista puesta en boca de Batman se convierte en un delirio. En una línea más metanarrativa se sitúa “And Now let’s hear it for the Ed Sullivan Show!” Es significativo que ambos textos fueran excluidos de la principal de las antologías de Barthelme, *60 Stories*, para reaparecer luego en *The Teachings of Don B.* y *Guilty Pleasures*, que

incluyen los textos más lúdicos: una muestra de las posibilidades subversivas que con harta frecuencia pasan bajo el nombre de Divertimento*.

Un tratamiento sistemático y precursor de este tema puede verse en los textos de J.G. Ballard, que desde mediados de los años sesenta viene ofreciendo relatos que tematizan la experiencia televisiva o adoptan su forma. Este último es el caso de “Theatre of War”, que emplea una modalidad moderada de diseminación* para narrar la hipotética intervención norteamericana en Inglaterra. En el prefacio el autor declara como modelo los documentales de tema bélico, y en particular la serie *World in Action*, a la que se añaden golpes dramáticos como la muerte del corresponsal en directo. En la tradición distópica se sitúa también “The Greatest Television Show on Earth”, donde se formula la experiencia televisiva definitiva: el viaje a través del tiempo, en el cual las escenas del pasado histórico son revividas y reescritas bajo la certeza de uno de los asesores militares del proyecto: “‘History’, he concluded, ‘is just a first draft screenplay’” (1976: 151).

La idea de la televisión como producción ilimitada de ficciones es subvertida por Robert Coover en su relato breve “Panel Game”, que aparece como primer texto de la sección *Seven Exemplary Fictions* de su primer libro, *Pricksongs & Descants*. En este caso, un participante en un siniestro concurso televisivo encuentra la muerte al final de una larga serie de preguntas y humillaciones, en una conversión de la situación codificada en Espactáculo*; el discurso *ejemplar* -no ver la televisión- adquiere así una forma satírica.

En la línea abierta por Beckett, Jonathan Baumbach pone en práctica una visión similar en su uso del tema baloncestístico como expresión de la dinámica interminable del enfrentamiento conyugal, que tiene una muestra ilustrativa en la figura del escritor de cuentos cuya historia se entremezcla y confunde con la retransmisión televisiva en “How you play the game”. En este texto la serialidad de la visión televisiva se ha convertido en una de las formas expresivas más claras de una estética de la Variación* y la repetición en que el relato se desarrolla por versiones inclusivas, fuera de todo imperativo de unidad formal. En “How you play the game” la crisis creativa del escritor de relatos *moderno*, obsesionado por encontrar una narración que supere las constricciones de la mera anécdota, se contrapone –y en última instancia, se rinde- ante la producción ilimitada de ficciones que ofrece la pantalla.

Si Baumbach entiende la televisión como la forma por excelencia de la narración proliferante y sin centro, Italo Calvino presenta, en el último de sus *raccontini*, una contraria visión, alegórica. En “L’ultimo canale” Calvino adopta la forma epistolar del Relato Clínico* para dismantelar la idea de la televisión como mal psicológico, presentando a un personaje que en su contemplación ininterrumpida no aspira sino a encontrar “il vero programa [che] sta percorrendo le vie dell’etere su una banda di frequenza che io non consoco” (1996: 237). Esta intuición se relaciona con la postulación de un relato Otro* de la narración en curso, y deriva en una explícita defensa de la *attention span* que caracteriza a la lectura de la narrativa breve: “che la mia attenzione non possa seguire per più di pochi minuti una successioni coerente d’immagini, che la mia mente riesca a captare solo frantumi di stori e di discorsi senza un primer né un dopo” (1996: 236) no es lo propio del lector de relatos, sino precisamente la búsqueda de un sentido general por medio de la lectura transversal y el *scanning*.

En el relato de Rodrigo Fresán “La Forma de la Televisión” un personaje llamado Forma describe su afición al programa *The Twilight Zone* (*La Dimensión Desconocida*) como una suerte de hueco en el tiempo que permite la entrada en universos impensados. En estos casos la televisión es percibida como un panel de ficciones siniestras, y acaso como la fuente por excelencia de un nuevo imaginario gótico*.

Es en el marco del movimiento avant-pop cuando la relación entre los dos medios cobra la forma de libros monográficos. El intento más fecundo de replantear la experiencia televisiva en el marco del relato se encuentra en el libro de Curtis White *Memories of my Father Watching TV*, convertido, ya antes de su publicación en 1998, en uno de los textos fundamentales de movimiento avant-pop. Eso a pesar de las declaraciones del propio autor acerca de la obra en términos más conservadores y *high modernist* de lo que su discurso permite: “My position [regarding TV], unlike some avant-poppers, is not much mingled with pleasure, even of the guilty variety. My position is more like Adorno’s: TV makes life dead” (Amerika 1998: 34). Esta visión, no obstante, queda matizada en un relato anterior, “Malice”, donde un predicador local sermonea a sus fieles sobre los signos del Apocalipsis*, entre los que se encuentra el programa televisivo *The Jack Benny Show*. En la obra de White la estrategia de pastiche y reformulación del imaginario televisivo tiene su primer ejemplo relevante en “Howdy Doody is Dead”, donde la biografía del protagonista de un célebre programa infantil de la cadena NBC adquiere un giro impensado con la aparición de un malvado muñeco viviente que es su doble* negativo, y que lo apuñala en el momento álgido de su programa: “A bubble in which we had long found our comfort had been perforated” (1988: 126). En *Memories of my Father Watching TV* la *vida muerta* de la televisión es satirizada a lo largo de una serie de ficciones en que el autor, partiendo de un registro autobiográfico, pone en escena la relación con su padre por medio de varias series clásicas que recuenta a partir de una resituación de esa figura paternal, que aparece indistintamente como un puente que los soldados deben volar en “Commando” o, en el caso más antologado, como el dominante “Wild Father” de “Bonanza”. A pesar de sus declaraciones sobre la intencionalidad narrativa, lo cierto es que en los procedimientos narrativos de White no puede dejar de consignarse una invitación a la nostalgia y al *revival* –si acaso, moderadamente culpable–, sobre todo porque la suya es una inflexión historicista en que los programas de televisión no son parte del presente continuo, sino clásicos recientes del audiovisual norteamericano.

En una línea no menos pesimista y bastante más espectacular* se sitúa el libro de Lance Olsen *Sewing Shut My Eyes*, concebido asimismo como tratado sobre la experiencia televisiva contemporánea. La imagen central del libro es edípica: una *fashion victim* infantil que, en el relato que da título a la compilación, se cose los ojos siguiendo la admonición de Cindy Crawford de “buscar la belleza interior”. Olsen coincide con White en su retrato de la televisión como elemento de idiotización (“Digital Matrix: Barbie: Lust”), si bien se separa de él en una visión más presentista –los programas comentados son más recientes–, así como en la decisión de borrar las fronteras entre el espacio televisivo y la realidad engendrada por él. Ver Anuncio*.

TEXTICULES. Término empleado por Raymond Queneau para caracterizar una serie de 23 relatos hiperbreves redactados a partir de 1949. Situados en una sección independiente de su compilación *Contes et propos*, parecen implicar una lectura en términos de Microrrelatos articulados*. Constituyen momentáneas incursiones en géneros tales como la Cosmicómica* (“Cosmophilie”), el Aiálogo* (“Les articles”), la Vida Imaginaria* (“Portrait d’un certain Bébert”), el aforismo (“Profession d’infoi d’un sceptique”), el Verso* (“Homophonies hétérogènes”, “Les petites pattes”). El conjunto forma un rápido y portátil tratado de retórica: el narrador de “Peu pour rien” se describe imposibilitado para escribir por tener los pies atrapados en una lítote. A diferencia de los *Exercices de style* el ejercicio retórico no tiene un motivo articulador. Puede ser visto, en este sentido, como una versión temprana del tipo de libro de microrrelatos heterogéneo

con que experimentarán, en los años setenta, Cabrera Infante (su *Exorcismos de esti(l)os* es, por su heterogeneidad, mucho más semejante a los *Texticules* que al libro cuyo título homenajea) o, ya en los noventa, Chambers y Federman en *The Twilight of the Bums*.

TRAILER. En el relato concebido como trailer de película puede verse con cierta frecuencia una resituación de la dinámica oposicional entre relato y novela. Ramón Buenaventura describe su novella* *El abuelo de las hormigas* como “un relato escrito según los modos y técnicas de la poesía; o, si se quiere, es a una novela lo que un *video clip* a un largometraje cinematográfico”. Habitualmente concebidos como textos breves o hiperbreves, los trailers tienden a ofrecer la experiencia de una cierta obra como recorrido superficial por escenas, efectos y momentos, con una voluntad ocasional de repaso antológico de un cierto género. La lectura del trailer literario ofrece así una experiencia análoga a la descripción realizada por Jameson del vídeo experimental *Alien Nation* como una modalidad de “surrealism without the unconscious” (Ver Vídeo*) en que la acumulación de imágenes sin jerarquía narrativa y la imposibilidad de elaborar una lectura articuladora crean en el espectador una impresión de significado permanentemente diferido.

Más allá de las formas literarias que adoptan el nombre o los rasgos formales propios del trailer, habría que hablar de un *estilo de trailer* a propósito de ciertos textos, habitualmente de no más de cinco páginas, en que la tradición vanguardista del fragmentarismo textual ha sido incorporada en un segundo grado, de forma tal que, si bien las situaciones y escenas narradas son proliferantes y no lineales, la impresión general del texto es de cohesión formal. El referente más claro de esta modalidad es el estilo del relato de Donald Barthelme “The Indian Uprising”, que refiere una lucha entre indios y colonos narrada de manera simultánea como acto deportivo, como batalla y como película, con notables salidas dentro y fuera de la tensión narrativa, haciendo explícita la vinculación de la técnica con el deconstructivismo cinematográfico de la *nouvelle vague*: “Who do you want to be?”, I asked Kenneth, and he said he wanted to be Jean-Luc Godard but later when time permitted conversations in large, lighted rooms, whispering galleries with black-and-white Spanish rugs and problematic sculpture on calm, red catafalques” (1969: 11). Obsérvese cómo el criterio de *máxima visibilidad* espacial que rige el fragmento adquiere un rasgo particular en el uso de adjetivos imprecisos (“*problematic sculpture*”) que sugieren no tanto un descuido estilístico como la presencia de varios puntos de vista narrativos.

La diferencia entre el relato como trailer y el relato como narración articulada de una película o cortometraje* puede comprobarse con detalle en la Fricción* de Harold Jaffe “Easy Rider”. Como material de partida Jaffe emplea una serie de escenas características de la película de Dennis Hopper, tanto diálogos como recuentos parciales, siempre en párrafos muy breves. A diferencia de lo que sucede en los Cortometrajes, los fragmentos no proponen ningún grado de articulación narrativa y no están narrativizados por medio de referencias al lenguaje cinematográfico. En lugar de ello, la diseminación* de las escenas es articulada por un discurso exterior, de carácter histórico, que incluye secuencias cronológicas de acontecimientos del año 1969, desde la presidencia de Nixon hasta el asesinato de un afroamericano a cargo de los Hells Angels en un concierto de los Rolling Stones. Estos “comentarios” de una impesonal voz narrativa alteran el sentido del recuento de la película, que va pasando así desde una enumeración de grandes escenas —el trailer retrospectivo de la memoria personal— hasta una recontextualización del discurso supuestamente subversivo de la obra como parte del discurso del *establishment* —el trailer ideológico de la memoria histórica. Como es frecuente en la

forma friccional, la narración no es ya presentada como tal y posteriormente deconstruida –como sucede con los Cortometrajes- sino, más bien evocada como serie no narrativa que pide una reconsideración de carácter teórico.

El estilo del trailer es empleado, entre otros, por Peter Handke –sólo en su primera época- y Julià Guillamon. Uno de los casos más notorios de uso virtuoso del *estilo trailer* como representación de la perplejidad ontológica de un protagonista lo ofrece la obra de Susan Daitch, en la que el antimodelo del trailer se combina con otras modalidades de trabajo, manipulación y producción del material artístico –doblaje, catalogación, censura- cuya aparición como tema del relato abre el camino a un discurso deconstructivista. Daitch aporta también la transformación *reductiva* de una película en cortometraje en el relato “Fishwanda”.

Este elemento de perplejidad ontológica está asimismo presente en el relato de R.H. Moreno-Durán “Fabrizio del Dongo vuelve a Waterloo”, donde la célebre visión distorsionada de la batalla que vive el protagonista de la novela de Stendhal reaparece en la experiencia de un personaje que ve desfilar ante sí, a lo largo de una noche, una serie de acontecimientos históricos, desde la Revolución Francesa hasta la Cubana pasando por los primeros levantamientos nacionalsocialistas, configurando una vivencia típicamente posmoderna del pasado histórico como serie inconexa de imágenes o parque de atracciones (Ver Casa*).

Ejemplos: Peter Handke, “Die Reden und Handlungen des Vaters im Maisfeld (Voranzeige eines Films)”; Luis Goytisolo, “Segismundo”; Daitch, “Doubling”; Pere Joan, “Trailer”; Eduard Màquez, “Tràiler”. Ver Televisión*.

TRAUMTEXT. “Texto soñado” o “Texto del sueño”. Este término lo emplea Heiner Müller para caracterizar un conjunto de textos, en su mayor parte hiperbreves, que ocupa la última parte de su obra creativa. En su mayor parte fechados, los *traumtext* parten de situaciones cotidianas –como un encuentro en un café en “Die nacht der regisseure”- para desarrollar, por medio de referencias periodísticas y orales a la actualidad política, un discurso sobre la historia alemana como pesadilla recurrente. En el método de composición del *traumtext* está presente una versión distorsionada del periodismo, o, más allá, una visión de la Historia de Alemania como pesadilla de la que Müller trata de despertar por medio de su gran ciclo teatral *Germania*. Su concepción de la Historia como material ficcional los relaciona con las Imaginative Structures* de Guy Davenport.

TRAZA. En el marco de la filosofía de la diferencia la noción de *origen* histórico o intelectual es sometida a una crítica sistemática. La idea de un origen del lenguaje es retirada en la lectura deconstructivista que Derrida realiza de la obra de Rousseau, derivando la idea de que “la pretendida derivación de la escritura, por real y masiva que sea, no ha sido posible más que a una condición: que el lenguaje “original”, “natural”, etc. no haya existido jamás, que nunca haya quedado intacto ni afectado por la escritura, que él mismo haya sido siempre una escritura” (de Peretti 1989: 82). A la idea de origen opone Derrida las de *traza* o *huella*. La noción de traza, discutida in extenso en *De la grammatologie*, es el término central en el proyecto derridiano de deconstrucción de la metafísica de la presencia. Como tal, es un término elusivo, indecible, cuya definición sólo tendrá lugar en un movimiento constante o en una continua reformulación. Se acotará, por tanto, *por vía negativa*, como expresión de una teología negativa –que Derrida remite a la crítica a la ontología de Levinas-: aquello que *no se nos da* en la traza

es el pasado como tal, la esencia como tal, el origen, que se ven reducidos a la ambigüedad del juego de la ausencia-presencia: “*Dónde y cómo empieza...?* Una pregunta por el origen. Pero la meditación sobre la traza deberá sin duda enseñarnos que no hay tal origen, ese origen simple; que las preguntas de origen llevan consigo una metafísica de la presencia” (Kamuf 1991: 46).

En el marco de la teoría del relato, la noción de *traza* sería la forma más propiamente contemporánea del estudio del relato en términos de *principios y finales* - una noción moderna. La distinción tradicional entre principios y finales es problematizada con la constatación de ciertos casos de estudio en que se hace patente la presencia de inicios que no representan una puesta en situación y no definen el lugar del lector (Stevick 1970), así como de finales *abiertos* en el sentido más extenso del término (Gerlach 1985), definiéndose categorías narrativas como *la ilusión del texto infinito** (Kunz 1997) e incluso reformulándose la noción de *final* en textos de inspiración algo más *moderna* (Piglia 1999). La forma de la traza sería así la de algunas virtudes clásicas del relato (indeterminación, elusión, indirecta) extendidas de manera narrativa y llevadas a un extremo que haría insostenible la distinción entre momentos o periodos narrativos, de tal manera que el supuesto *punto cero* adquiere la forma de lo que Cortázar denomina “el recomienzo canceroso” (1998b: 73), que se expande en el relato considerado como metástasis o proliferación textual.

Esta casuística es ilustrada por un conjunto de textos breves en cuya lectura se combinan e interrelacionan las cualidades del inicio y del final, de la Creación del mundo y del Apocalipsis*, dramatizando la imposibilidad de definir o localizar un inicio puro de la narración o de la idea. Los artículos de John Barth “The Literature of Exhaustion” y “The Literature of Replenishment” ofrecen una visión clara de esta relación, centrándose en algunos de los textos más significativos de la traza: los *Textes et Nouvelles Pour Rien* de Samuel Beckett y, en su obra tardía, “Le dépeupleur” y “Stirrings Still”. En su vertiente más radical este modelo de texto tiene su continuación en la obra de Thomas Bernhard (en cuya descripción de la muerte de Goethe, “Goethe Schtirbt”, la frase *in articulo mortis* “Mehr Licht!” se convierte en “Mehr Nichts!”), así como en la de Giorgio Manganelli (*La Notte*, cuyo texto “Nel cubo” el caso más claro de representación del espacio original-final beckettiano) y Michael Brodsky (en textos tales como “More of Same”).

Si estas últimas *ficciones de la extinción* son representativas de la primera fase del posmodernismo (aunque algunos casos, como el de Brodsky, pertenezcan cronológicamente a la segunda), la segunda está presidida por un tipo distinto de textos que se caracterizan, usando el vocabulario de Barth, por una tendencia al *replenishment* vinculada a la revisión paródica y regida por la Levedad* de Beckett como clásico. El representante más señero de esta visión es Robert Coover, cuya idea directriz “In the beginning was the Joke” preside una estética del principio-final cómico cuyos recursos expresivos son de importancia capital en el primer momento de la revolución posmoderna del relato. Entre los principales cabe destacar: el uso de los principios en falso como material de composición de todo un libro de relatos (la *plquette** *In Bed One Night*), en una forma emparentada con la Residua*; el planteamiento de la parodia no tanto como versión de un cierto texto original sino como *huella* de un principio inencontrable, tanto en los cuentos de hadas (“The Gingerbread House”) como en las películas (“You Must Remember This”); la concepción del arranque del relato como *diferencia* eternamente postergada a lo largo de una trama *blanda*, comprobable en el primer párrafo de “Beginnings”: “In order to get started, he went to live alone on an island and shot himself. His blood, unable to resist a final joke, splattered the cabin wall

in a pattern that read: It is important to begin when everything is already over” (1993: 40).

Concepciones parecidas están las *trazas* que relatan, casi siempre de forma humorística, muy diversos *orígenes*: del universo (Italo Calvino, “Tutto in un punto”); de la revelación misma sobre el origen del universo (R.A. Lafferty, “Nine Hundred Grandmothers”); del mundo creado por un dios originario (Coover, “The Magic Poker”; Quim Monzó, “La Creació”); de los dioses, creados a partir de “pasta para hacer dioses” (Manganelli, “Simulazioni”); de Adán y Eva (Angela Carter, “Penetrating to the Heart of the Forest”); de Cristo (Coover, “A Theological Position”); de un continente (Alvin Greenberg, “The Discovery of America”); de una nación (Cataluña en “En un temps llunyà”, de Monzó); de la literatura occidental (Jorge Luis Borges, “El inmortal”, “El hacedor”); de la Fotografía* (Guy Davenport, “The Invention of Photography in Toledo”); del posmodernismo, que Luis Goytisolo retrata como *huella de la huella vanguardista* en “Joyce al fin superado” –sin olvidar el mito clásico que recoge la temática de *el final en el principio*, el del ave fénix, que René Avilés Fabila aborda en su “Aviso en la jaula del Ave Fénix”, que contiene el “Horario de los funerales y del nacimiento” (1989: 26). En buena parte de estos casos está muy presente la relectura del *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe como narración náufraga en la que (no) se hace presente el inicio.

La dinámica entre posmodernismo y avant-pop podría ser explicada tomando como hitos dos principios-traza históricos, ambos pertenecientes a relatos muy frecuentemente antologados. En los albores del posmodernismo, John Barth hace arrancar su “Anonymiad”, texto final de *Lost in the Funhouse* (1968), con una agregación residual de siete fragmentos o *carmen* que recogen versiones paródicas de la *Odisea*, poemas truncos, notas autobiográficas e invocaciones estériles a la musa*. Los textos son parte de la obra de un pseudo-Homero que se ocupa, en una isla desierta, de una gran obra *seminal*: adquiere la forma de espermatozoides lanzado al mar en ánforas, en una concepción de la obra literaria como ruina cómica de todos los tiempos en busca improbable de lector –en una metáfora que incluye a su vez la huella del retruécano joyceano *penis-so-late War*, incluido en *Finnegans Wake*. Este monumental *inicio de inicios* debe ser contrastado con el no menos célebre arranque del texto de Curtis White “Bonanza”, relato inicial de *Memories Of My Father Watching TV* (1998). White emplea cuatro páginas sucesivas (las impares, dejando libres las pares) para disponer, en Puesta en Página*, una serie de onomatopeyas inarticuladas –“dum da da dum dada duddle duddle dum”– en que el lector no tarda en reconocer una transcripción onomatopéyica de la música de “Bonanza”. Se trata de una de las más ingeniosas y deliberadas apelaciones a la cultura pop del lector, en el marco de una temática que no pierde de vista el tema del origen: lo inarticulado, la temática de la relación con el padre como tema fundamental del libro en que se incluye.

En fin: la concepción del avant-pop como reinicio o conjunto de trazas del posmodernismo literario está presente asimismo en la *nouvelle* de David Foster Wallace “Westward The Course Of Empire Takes Its Way”, en que una serie de citas y parodias de *Lost in the Funhouse* tematizan el problema de la relación con John Barth como padre fundador del movimiento y de su libro como falsa piedra miliar del relato posmoderno (Ver Casa*). En efecto, la lectura agresiva de Wallace puede verse como una ilustración de la paradoja, señalada desde varios sectores de la crítica, de que uno de los libros fundacionales y más frecuentemente antologados y citados (Genette) del movimiento posmoderno haya sido poco influyente, ofreciendo sólo casos singulares de continuación como puedan ser la obra de Don Webb o, recientemente, la de Manel Zabala.

TRETA MAYA, La. Marcelo Cohen traduce así el relato de William Burroughs “The Mayan Caper”, incluido en el libro *The Soft Machine*. El texto narra la aventura de un agente espacial que se infiltra en una llamada sociedad maya donde se combinan rasgos históricos con avances tecnológicos del presente. Tras observar cómo los sacerdotes mayas controlan a la población por medio de un ordenador central que transmite las órdenes sobre la cosecha, los sacrificios humanos y las tareas del hogar, el agente resuelve grabar bandas de imagen y sonido de tales procesos para posteriormente emitirlos, desordenados y viciados, por el ordenador, desencadenando así la revuelta popular contra los sacerdotes. El uso del ordenador como arma contra el poder tiene su extensión en la “filmo-pistola” con que el agente irrumpe en el templo para disparar imágenes contra los sacerdotes, que se revelan así como una mera proyección holográfica. La idea de Burroughs, entendida como estrategia del proyecto *Storming the Reality Studio* que recorre su obra, puede considerarse la representación más clara de los propósitos y métodos del bajo posmodernismo en relación con la cultura popular, y representa el antecedente necesario a la vez que el sueño político del movimiento *avant-pop*.

Por supuesto, la treta maya no es una estrategia exclusiva del relato, aunque su formulación en un texto breve invita a una teorización en términos de estrategia oposicional de lo menor. Autores de relatos que han desarrollado tretas mayas en el marco de un programa político radical son Kathy Acker (postfeminismo), Harold Jaffe (contracultura) y Juan Goytisolo (poscolonialismo). En una vertiente menos radical, las *Fábulas* de Luis Goytisolo se nos aparecen, en retrospectiva, como un ejemplo muy significativo de esta estrategia. A la vista de las primeras antologías del movimiento *avant-pop*, el libro de Julià Guillamon *La fàbrica de fred* queda como una de las más relevantes incursiones ficcionales en el campo de la cultura pop.

El autor que más notoriamente ha desarrollado la vertiente pop de la treta maya es Mark Leyner -caracterizado por David Foster Wallace como “the devil”-, cuya obra *I Smell Esther Williams* marcará, en 1983, la irrupción más radical de la cultura pop en el “jardín del relato” y será determinante en la transformación de la dinámica del posmodernismo en el movimiento *avant-pop*, siendo la obra de Leyner la herencia más notoria de Burroughs en el ámbito de la narración breve.

VARIACIÓN. Modalidad técnica de organización de un relato a partir de un sistema de repetición y variación en que las posibilidades narrativas se multiplican. Precedente histórico de la hiperficción, se distingue de ella por tener un final definido. En el relato variatorio están los dos extremos de la Diseminación*, desde la organización pautada y dividida en secciones (Queneau) hasta el ímpetu proliferante. El fundamento textual de la variación es lo que Deleuze denomina la *disyunción inclusiva*, esto es, la presentación de un texto como agregación, pretendidamente no selectiva, de posibilidades narrativas, que se contrapone al criterio de selección excluyente de las variantes de un relato. La estética de la variación es uno de los grandes principios conformadores del relato posmoderno por oposición al moderno, y tiene su primer caso significativo en la definición del monstruo textual infinito* que propone Jorge Luis Borges en la descripción del libro imposible que es “El jardín de senderos que se bifurcan”:

En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts’ui

Pen, opta –simultáneamente- por todas. Crea, así diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan (1989: 121-122).

Si la propuesta de Borges se sitúa como el antecedente vanguardista del uso de la técnica variatoria de la variación, el texto inaugural de esta estética en la era posmoderna es el pastiche de Donald Barthelme “The Joker’s Greatest Triumph”. Barthelme adopta aquí como material de partida la serie televisiva sobre Batman para proponer una deconstrucción del personaje, cuya escena principal es la descripción de una lanza africana empapada en curare, que aparece al principio del relato (1964: 150), y que, contraviniendo la doctrina chejoviana sobre la necesidad integradora de todos los elementos del relato –el célebre *clavo en el que alguien debe colgarse al final*- no será utilizada en el “capítulo” en cuestión, sino que se mantendrá como uno más de los elementos diseminados de una serie o secuencia sin fin necesario. Una metáfora parecida se encuentra en el volumen de William Burroughs *Exterminator!*, donde el puñal kirss malayo que aparece colgado de la pared al principio de la Instrucción* “The Discipline of DE” no volverá a aparecer hasta un texto siguiente, “Ali’s Smile”, donde tiene una función ecundaria como arma usada en una gran combate en que las fuerzas del orden se enfrentan con la otredad cultural representada por los indios. Es muy notorio que estas tres *metáforas de la disgregación*, que se plantean como refutaciones de la teoría moderna del relato, sean imágenes de la alteridad cultural percibida como ruptura de la homogeneidad o como presencia amenazante de lo Primitivo* en el orden Occidental.

Los ejemplos anteriores muestran la superación del principio de selección exclusiva que ha presidido el relato moderno desde Chejov. Una vez apuntado el nuevo paradigma, los desarrollos sucesivos del relato en variación se presentarán como inflexiones en diversas formas de narratividad secuencial, en buena parte de los casos relacionadas con formas expresivas propias de la época. Si Barthelme apuntaba el modelo televisivo como forma de la secuencialidad sin fin, será Robert Coover quien ponga en práctica, en su relato largo “The Babysitter”, el desarrollo inclusivo de una anécdota en principio realista, que se va complicando y entreverando en relación con la serie televisiva que la niñera del relato contempla, y que William Gass describe así en su artículo al respecto:

Mr. Tucker, with the ease and suddenness of daydream, will return from the party and (a) surprise her in carnal conjunction with her boyfriend, (b) embrace her slippery body in the bath, (c) be discovered himself by (i) his wife, (ii) his friends, (iii), the police... or... But our author says yes to everything; we've been reading a remarkable ugue -the stock fears and wishes, desires and dangers of our time done into Bach (Gass 1988: 105-106).

Otra inflexión significativa en la estética variatoria, también en el momento fundacional de la época, es la Cosmicómica* de Calvino “L’origine degli Uccelli”, cuyo narrador, el personaje originario de la Humanidad llamado Qfwfq, da cuenta de la aparición fabular de los pájaros en lo que es uno de los ejemplos mayores de la Traza*. El relato “narrativo” de Qfwfq se ve interrumpido por una inflexión metanarrativa, en que, alegando falta de memoria, propone un nuevo formato para su descripción: “Adesso queste storie si raccontano megli con dei fumetti che non con un racconto di frase una dopo l’altra” (1997: 164-5). De esta manera el relato originario y prehistórico adopta como forma (la descripción literaria del guión de) de una de las formas artísticas de nuevo cuño en el Siglo XX, los cómics, que Calvino describe como forma de expresión

proliferante y no lineal, proponiéndose, en el transcurso de su relato, “alternare alle vignette d’azione delle vignete ideologiche, e spiegare per esempio quest’ostinazione di U(h) nel non voler ammettere l’esistenza dell’ucello” (1997: 166). En relación con su propia teoría de la fábula como relato mágico de imposible fijación (1998), Calvino encuentra así la expresión gráfica de las variantes y versiones, sumultáneas e incompatibles, que caracterizan el mito de origen, cuyo rasgo distintivo es no tener una versión única.

Una modalidad característica de la estética de la variación es la organización del material textual en *ostinato*, esto es, en serie de repeticiones insistentes con mínima variación que tienden a llevar el discurso textual a un cierto paroxismo o Diseminación* antiformalista. Si el relato de Coover es un ejemplo más formalista del *ostinato*, es la narrativa de Thomas Bernhard la que ofrece el ejemplo más significativo de estilo de la repetición. El celeberrimo modelo de oración revuelta y neurótica de Thomas Bernhard -cuyas explícitas declaraciones sobre no haber escrito nunca novelas (de Rambures 1997: 118) no se han tomado bastante en cuenta- representa una modalidad de organización del texto en permanente desgaste de sí mismo, creando un efecto obsesivo en cuya intensidad verbal se paralizan las instancias genéricas. Quizá el ejemplo supremo sea el relato breve “Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?”, que se presenta como una serie de previsiones y comentarios previos a la contemplación de una innominada obra de teatro, en que el proceso hermenéutico se revela como un desgaste del objeto de contemplación, cuyo estatus pasa de lo sublime a lo ridículo, de lo cómico a lo trágico –y que manifiesta la imposibilidad de la fijación formal de la obra de la que se habla, así como del texto bernhardiano como tal. Las Novellas* de Bernhard, como “Amras”, representan el caso más extenso y demorado de deconstrucción interna de un texto breve por medio de la repetición y anulación internas.

Ejemplos (libros desarrollados en *ostinato*): Raymond Queneau, *Exercices de style*; Guillermo Cabrera Infante, *Delito por bailar el chachachá*.

Ejemplos (relatos desarrollados en *ostinato*): Julio Cortázar, “Siestas”; Salvador Elizondo, “Mnemothreptos”; Thomas Bernhard, “Goethe Schribt”; Quim Monzó, “Tot rentant plats”; Óscar Castro, “El encuentro”; Jonathan Baumbach, “How You Play the Game” (Ver Televisión*).

VERSO. La interpolación de poemas y fragmentos versificados, sean propios o ajenos, como parte de un relato narrativo, es una práctica intertextual, distinta del poema en prosa, y esto tanto por el establecimiento de una dinámica narrativa de la cita –el poema se presenta como un intertexto independiente, o como una súbita versificación de la prosa- como por la renuncia a una integración formal de segundo grado –como la que sí se encuentra en poemas en prosa posmodernos tales como los *Three Poems* de John Ashbery. Es un procedimiento inhabitual, aunque algo menos en casos tales como el del posmodernismo catalán, que ofrece un número considerable de ejemplos. A grandes rasgos las presencias del verso en la prosa breve pueden dividirse en dos apartados: la elaboración concienzuda del poema, sea éste extrapolable del relato o no, como construcción *con voluntad estética*, y la práctica, ligada al Divertimiento*, del verso aberrante y el ripo, ligada a un uso consciente de la estética Kitsch*.

En la primera categoría la inseción de poemas preexistentes tiene especial importancia en el marco de la estética de la anamorfosis. El género del Monstruario*, la temática de la transformación y las aperturas del texto a su alteridad teratológica encuentran con frecuencia un recurso característico en el uso del verso presentado como

irrupción figural del Otro de la prosa. Posiblemente el volumen que desarrolla una relación más amplia y sofisticada entre prosa y verso sea el *Monstruari fantàstic* de Joan Perucho, entre cuyos veintiún relatos breves dieciséis incluyen al menos un poema o fragmento, en latín, catalán, castellano, francés o italiano –sin traducción, en todos los casos. El más notorio es “El Canut o la futurología en vers”, en que la parte en prosa es reducida al rango de una glosa intermitente a seis poemas proféticos inspirados por un animal, suerte de macho cabrío, bajo cuyos auspicios se predice la Revolución Francesa y otros hechos históricos. Otros textos, como “L’escabrosa”, resiguen el acervo de datos espúreos que consignan la existencia de un animal misterioso –y, en este caso, invisible–: datos en verso que configuran una tradición poética internacional –en japonés, francés y catalán.

Si en el caso de Perucho el intertexto poético funciona como *demostración* de un elemento narrativo presentado ya por la prosa, una relación más integrada se da en los dos primeros libros de relatos de Miquel de Palol, que suman ocho poemas insertos: dos en *Amb l’olor d’Àfrica* y cinco en *Grafomàquia*. Palol reúne estos poemas, junto con todos los demás insertos en su obra narrativa, en el volumen *Gralles al Galliner*, donde explica cómo buena parte de su trabajo, primero como poeta y después como prosista, está vinculado a “la hipòtesi que ametria no és el mateix que arítmia, que és possible trobar una llei que, més enllà de la mètrica, no produeixi, en la pràctica, prosa”, principio que se traslada a uno de sus primeros poemarios, *Indiferència*, que describe, en términos *prosaicos*, como una serie de “petits contes, apòlegs, alguna falla en el sentit propi del terme” (1996: 14). Quizá el ejemplo más notorio –también dentro de la temática de la animalidad monstruosa– sea “El parc al matí”, en que la narración de una visita al serpentario del parque zoológico es interrumpida por el poema “Jo tenia una amant a la vall de les ombres nevades..”, presentado como la formalización métrica de una desolación, de inspiración fabular, al contemplar a una lagartija acorralada por una serpiente.

La intertextualidad poética articulada, como en este caso, como diálogo a la par entre lenguajes, es un fenómeno menos habitual que el uso del verso aberrante y el ripio como recurso satírico o desfamiliarizador. Jorge Luis Borges defiende, en una célebre entrevista concedida en 1967 a César Fernández Retamar, su elección de la forma relato en detrimento de la novela, señalando que “una novela necesita muchos ripios, como es natural. Si ya hay demasiados ripios en tres páginas más, en trescientas no habría otra cosa que ripios” (Zavala 1996: 47). Por ripios entiende Borges las situaciones intermedias y soluciones de continuidad que son parte de la narración extensa, y que un relato debería anular o borrar bajo una exigencia de sustancialidad total, de tal forma que no llegara a saberse cuál es el nexo entre las partes. Se ha señalado, en este sentido, cómo la organización de varios relatos del autor se despliega sobre una larga serie de elusiones y elipsis cuya reconstrucción es indispensable para la comprensión del texto; Arturo Echevarría vincula este arte de la elipsis borrada con la jardinería china en su lectura de “El jardín de los senderos que se bifurcan” (de Toro/de Toro 1999: 71-104). En la visión borgiana, los autores que mejor representan la escritura sin transiciones en el marco del relato son Kipling y Stevenson. La idea borgiana del ripio parece construirse por contraposición al ripio poético como tal, ejemplificado de manera proverbial en el poeta Carlos Argentino Daneri de *El Aleph*, con su transcripción y pseudoexégesis de los primeros versos de un poema insensato e interminable titulado *La Tierra*.

Esta concepción del ripio adquiere otros desarrollos a lo largo de la época posmoderna. George Chambers explica en su relato “March 11”, en relación con su método de composición: “What I distrust in most stories is rhyme. Yes. That is, [...] I distrust the means most of us use to make things cohere, and thereby to lend what is

presumably some significance to the tale. Any repetition, for example” (1986: 44). En el marco de las tendencias informalistas y experimentales, la desconfianza para con el uso de “the rhiming to convey the illusion of coherence (when you know as well as I that nothing coheres)” (1986: 48) se manifiesta en el uso de estrategias de Diseminación* y Puesta en Página* rupturista, en el intento de crear un relato entendido como agregación de partes sin motivo central articulador. La obra de Chambers ofrece un ejemplo significativo en la Fricción* improvisatoria “TH/ING”, organizada a partir de pecios narrativos de una escena en que la noche sin luna (ver *Cosmicómica**) es metáfora de la ausencia de iluminación central del relato.

En el marco de la estética avant-pop Mark Leyner desarrolla una idea de *máxima intensidad narrativa* que en su propia lectura se vincula a la influencia de la televisión y la música como formas carentes de lo que Dorfler ha llamado el *intervalo* narrativo: “No matter where you pick up in a piece of mine there’s not going to be a single slack verbal moment, no empty transitional phrase or routine expository sentence anywhere” (McCaffery 1987). A falta de una definición más específica de “música”, McCaffery propone algunos ejemplos de rock experimental -Sonic Youth y Hüsker Dü-, ante los que Leyner asiente. Leyner señala que en su decisión de pasar por alto los ritmos atenuados que exige el desarrollo del personaje, el carácter o la trama no hay un rechazo de la estética realista, sino una voluntad de forjar en el lector un estado de impresión total, en la confianza de que las batallas contra el realismo (ejemplificadas, según Leyner, por la obra de maestros posmodernos de primera generación como Steve Katz, Ronald Sukenick y Raymond Federman) han sido libradas ya. En esta lectura, el uso de entradas tipográficas versificadoras en algunos relatos de Leyner, como por ejemplo el texto visionario “Gone With the Mind”, no obedecería a un propósito de Diseminación* narrativa sino más bien a una brevísima, casi imperceptible articulación de las partes -el tiempo justo para que el espectador tome aire. El extremo de esta concepción se da en los textos más largos del autor, como “Fugitive From a Centrifuge”, que se prolonga hasta las dieciocho páginas, renunciando, hasta cierto punto, a los recursos derivados del monólogo interior.

Una lectura de este *rechazo del ripio* en tres momentos de la historia del posmodernismo saca a la luz que el proyecto de *ocupación de la Interzona** o borrado del espacio en blanco entre los relatos de un libro tiene de su origen en una consideración del relato mismo como texto sin transiciones -Leyner mismo se refiere a “Gone With the Mind” como un texto litúrgico que recita como un predicador. Una segunda derivación se manifiesta en el uso sarcástico del ripio y de las formas ripiosas como modalidad de construcción del relato. La tradición de las canciones obscenas basadas en rimas aberrantes es empleada como motivo articulador en los libros de relatos de Robert Coover (*Pricksongs & Descants*) y Curtis White (*Heretical Songs*). En el primer caso, el motivo de la canción sucia se pone al servicio de una relectura sexualizada de la tradición popular de las fábulas y cuentos; en el segundo, la canción herética o hereje se contraponen al refinamiento sinfónico representado por la obra de Gustav Mahler (“Mahler’s Last Symphony”) y Claude Debussy (“Claude”), entre otros. En esta misma línea se sitúa la composición del relato como poema prosificado o narrativización de una secuencia métrica. Quim Monzó integra en su *Traza** “La Creació” una secuencia de pareados de métrica dispar, con rima asonante, que retoma el curso de la prosa y dura dos páginas, hasta volver a integrarse en la narrativa: “i un regiment de sargantanes es queden amb les ganes, i a un gourmand li tallen el gland [...] i tota una tribu de sioux no troba rima escaient i es mor davant del taulell” (1992: 84). En el relato de Monzó la vacilación entre poesía y prosa en el relato babélico del origen del mundo se plantea como una divagación antiformalista, muy en la línea del *textualisme* catalán de los años

setenta, y en que la referencia final a la obra de J.V. Foix parece remitir tanto al tema del *extravío* narrativo como a la fecunda concepción foixiana del poema en prosa –sólo tres años antes de la aparición de *Uf, va dir ell*, en 1975, Foix había publicado la que acaso sera su obra maestra en este género, *Allò que no diu La Vanguardia*. Una modalidad algo más ortodoxa de prosa poética, con una tensión más notoria entre poesía y prosa, se encuentra en el relato de Vicenç Pagès “Flors de plàstic”, en que se sostiene, a lo largo de cuatro páginas, una secuencia mixta de octosílabos y endecasílabos: “Flors sense aigua, flors de mar, no juguis amb cendra perquè et cremaràs. Morts de fàstic, xops de sang, per la porta de darrere no ens sentiran” (1991: 48). El uso del octosílabo con rima asonante adquiere acentos casticistas y macarrónicos en la “Pirotecnia” de Manuel Longares, descripción costumbrista de la verbena agostí madrileña –“Jaquetona y jactanciosa, la madonna de suburbio que hoy teclea ordenadores o se atrapa en la cadena de unos grandes almacenes” (1999: 191)- que, en la tercera sección de su volumen *Extravíos* se relaciona con un microrrelato vecino, “Para enterados”, donde se describe la ambigua fortuna histórica de una escritor de provincias.

Si puede hablarse de un caso dialéctico entre la tendencia al verso respetable y el uso del ripio, ese es in duda en de Primo Levi, quien, en la línea de su reescritura de la *Historia Natural**, dedica varios relatos a la impensada relación entre poesía y medicina. En “L’amico dell’uomo” Levi da cuenta del descriframiento del lenguaje secreto de la tenia, codificado en “un numero de ‘versi’ variabile da una decina fino a duecento e piú, talora rimati, altre volte meglio definibili come ‘prosa ritmica”” (1996: 66). La solitaria mantiene con su huésped un florido diálogo: una muestra de poesía amorosa clásica que recoge los motivos de la adoración, el vampirismo y la relación de dependencia, amor y desvelo del amante con su torandizo huésped:

“Addio, dolce riposo e dolce dimora. Non piú dolce per me, poiché il mio tempo è giunto. Ho tanta stanchezza sulle [...]: deh, lasciatemi così, dimenticato in un angolo, in questo calore buono. Ma ecco, è veleno ciò che era alimento, ove era pace è collera. Non indugiare, poiché non siu piú gradito: distacca i [...] e discendi nel universo nemico” (1996: 67).

Tal fragmento de *carmen teniana* no alude sino al acto de la defecación, pero, como puede observarse, el propósito no es tanto una sátira del lenguaje de la poesía amorosa como una extensión del drama de la separación al destino hasta la menos romántica de las criaturas. En un relato posterior, “Dialogo di un poeta e di un medico”, Levi tratará, esta vez en forma sólo narrativa, de la relación entre prescripción facultativa y apuntes para poemas.

Una última modalidad es la versificación de la frase o frases conclusiva(s) del relato, que adquiere(n) así la forma de una coda, y que constituyen una modalidad de final abierto o proyección del texto sobre el Infinito*. Este recurso aparece con frecuencia en relatos de signo realista, como los de Russell Banks (“Success Story”) o Vicente Muñoz Álvarez (“El fin de un corto adiós”). Ver Camp* y Narrativa-Espectacle*.

Otros ejemplos: La metáfora de la serpiente como cuerpo narrativo maleable que se desliza del verso a la prosa es también desarrollada por Jeff Noon en los textos de origen poético de su Sampler* *Cobralingus*, y especialmente en “Organic Pleasure Engine” (sobre un madrigal de Thomas Lodge), “Boa Conscriptor Breeding System” (sobre Robert Herrick) y “Scarlet Experiment Song” (sobre Emily Dickinson).

VIAJES, Relato de. El replanteamiento del relato de viajes -entendiendo por relato *narración breve* tanto como *recuento de la experiencia del viaje*- está vinculado con varios discursos dominantes en la teoría posmoderna. Jameson se refiere al *giro espacial* de la narrativa y las artes visuales contemporáneas que se manifiesta en una disolución del imaginario utópico cuya expresión es la representación del paisaje como ya visto, ya conocido (1991: 154-180). Una formalización de tal idea está en la falsa narración de viajes que propone Baudrillard en *Amérique*, cuyo recorrido físico es un ejercicio de escepticismo, des-entendimiento de los signos y desilusión estética -"l'Amérique n'existe pas"-, bajo la idea de que la utopía no es un objetivo que deba *movilizar* al viajero o despertar un ansia o deseo de conquista del paisaje: la utopía de los Estados Unidos se ha realizado ya, y sólo hace falta que el viajero crea en ella o se reconozca como alienado de ella. Ihab Hassan, en su discusión sobre narrativa de viajes británica de la época poscolonial, enfatiza los rasgos de movimiento puro -"motion"- y percepción del desprecio de la colonia en la experiencia del viaje, que con frecuencia se revela como frustrante en su intento de encontrar a un Otro que está ya, en la mayor parte de sus versiones, muy influenciado por los rasgos culturales de la sociedad de la que el viajero proviene (Hassan 1995: 208-227).

La visión posmoderna del viaje como comprensión, en parte perpleja, de la otredad cultural, puede ser contrapuesta a una visión realista como la representada por el relato de Truman Capote *Breakfast at Tiffany's*, en que el viaje del narrador a una innominada aldea africana le lleva al hallazgo de una estatuilla de madera que representa a su amada, derivándose del texto un retrato inconsciente del Otro cultural como "el mismo" retrasado a un estadio primitivo de ritos y mitos inaugurales. Uno de los motivos predominantes en la representación contemporánea del viaje es la figura del mapa en blanco que no reproduce escalas o lugares sino que *deja hablar* al espacio no cartografiado de la cultura global. En la era de la globalización el relato de viajes parece determinado por el fragmento del poema de Lewis Carroll *The Hunting of the Snark* que Malcolm Waters emplea como introducción de su libro seminal *Globalization*:

He had bought a large map representing the sea, / Without the least vestige of land: / And the crew were much pleased when they found it to be / A map they could all understand. [...] "Other maps are such shapes, with their islands and capes! / But we've got our brave Captain to thank" / (So the crew would protest) / "that he's bought us the best. / A perfect and absolute blank!"

El mapa en blanco que en la versión original ilustra esta sección del poema -original del dibujante Henry Holiday- reaparece encabezando el libro de Georges Perec *Espèces d'espaces*, en que la experiencia del desplazamiento se vuelve abstracta, no realista, superando la noción misma de *lugar*. A la figura del mapa en blanco, indicativa de la desaparición de las distancias, hay que añadir una segunda, complementaria: la del atlas considerado como dibujo espectacular*, que da lugar a un tipo de relato caracterizable como *memorias del atlas*. Que el atlas sea un *referente real* más allá del cual no puede postularse viaje alguno es una intuición que se encontraba ya en el Flaubert de "Un coeur simple", cuya protagonista, Félicité, exige, a la vista de un mapa de Cuba, que le muestren la casa de La Habana donde vive su sobrino. La época posmoderna produce nuevas Félicités de las que ya no puede decirse, como hacía Flaubert, "¡Tan grande era su ignorancia!", sino más bien "¡Tan grande era su cultura!", que las condena a una forma distinta pero análoga de perdición en el mapa de los signos.

En la obra breve de Juan José Saer esta recusación del atlas –“¿Hay algún límite entre ellas [las regiones], algún límite real, aparte del que los manuales de geografía han inventado para manejarse más cómodamente?” (1998: 149)- se relaciona con una discusión crítica de las nociones de *zona*, *lugar* y *región*, cuya identidad se difumina de manera análoga a la identidad misma de los argentinos abocados a una experiencia del exilio que es pérdida en el mundo. De ahí la radical forma vanguardista de relatos como “El viajero”, donde el itinerario de los viajeros ingleses del diecinueve es recontado a la luz de los momentos de agotamiento y desorientación del periplo –“Miró el montón de ceniza el reloj roto diseminado* siguió caminando” (1998: 197)-, dando lugar a un viaje entendido como desaparición: “A Jeremías Blackwood que no dejó ni rastro de su viaje” (1998: 201). Para Saer el movimiento contemporáneo parece ser la contrafigura de la exploración, de tal manera que a la antiguo viaje entendido como escritura de un mapa por redactar se contraponen el borrado de los puntos cardinales.

El único libro de relatos de Susan Sontag, *I, etcetera*, está estructurado alrededor de dos textos en contrapunto que, dispuestos en el primer y en el último lugar de la secuencia respectivamente, vienen a representar los dos polos de uno de los temas centrales del volumen, esto es, la experiencia del viaje como ganancia y pérdida de signos. El primero, el muy antologado “Project for a Trip to China”, presenta, a la manera de las notas finales de *Bouvard et Pécuchet*, la adquisición fragmentaria de conocimientos-bibelot por parte de una narradora que se prepara para viajar hacia sus raíces (hacia el lugar donde fue concebida), y que, en esta experiencia cultural preparatoria, encuentra el final mismo de su propio viaje, y el del libro sobre China: “we are ruled by quotations. Not only in China, but everywhere else as well. So much for the transmissibility of the past! Disunite sentences, fracture memories”. (1991: 26) Que el viaje a los orígenes sea entorpecido, complicado y en última instancia imposibilitado por el peso de la experiencia adquirida es otra de las lamentaciones que nos trae la *nostalgia de lo auténtico* posmoderna, que tiene su contrafigura en el relato contrapuntístico “Unguided Tour”. En este segundo caso el uso del fragmento y de la nota apela a la experiencia personal, y no ya heredada, de un viaje solitario a lo largo de partes innominadas de Francia e Italia. En este caso el propósito del movimiento es el olvido del pasado personal –de experiencias sentimentales y de otro tenor-: un *viaje como pérdida* que, aunque presentado ambigualmente, sí parece lograrse.

Una idea similar del proyecto como periplo articula el relato de Cristina Peri Rossi “El viaje”. La autora uruguaya abre su narración con una nueva descripción alucinada de un mapamundi contemplado por vez primera, con “las carreteras azules cruzándose y los hilos verdes de los ríos que se desflecaban o se perdían como cabellos levemente rizados” (1986: 50). Si Sontag empleaba la acumulación caótica de información como recurso para describir la crisis de conciencia del narrador inmóvil, Peri Rossi dibuja en cambio un narrador riguroso y cartesiano, que a lo largo de seis años va prolongando su aprendizaje sobre la ciudad, acaso extinguida, a la que pretende dirigirse, de tal manera que entre sus amigos, sedentarios sin redención, la idea del viaje se convierte en un mito que articula la vivencia cotidiana como un imposible escenario exterior. En esta fijación del viaje como puro imaginario, y tras mostrar un breve Informe Antropológico* sobre el campo (“Algunas investigaciones sobre la ciudad de Malibur”), el relato concluye con la ceremoniosa visita del narrador a la agencia de viajes para solicitar, pasaporte en mano, cinco carteles de la ciudad de Malibur.

Lo que Sontag expresaba al final de su “Project” como un extremo cómico de la interiorización de la alteridad (el viaje alrededor del cuarto) se convierte en principio rector de toda una obra literaria en el caso de Walter Abish, quien se retrata, en la portada de *Alphabetical Africa*, como una perfecta impostación del viajero

decimonónico: traje colonial, flanqueado por estatuillas africanas (el *souvenir* como nostalgia de lo auténtico), con estampa de aventurero realizada por su famoso parche de pirata, tan auténtico (Abish es tuerto) que quiere parecer un elemento de *atrezzo*. En efecto, Abish adopta de forma cómica las limitaciones posmodernas hasta aquí descritas, poniendo su escritura bajo el signo de una constricción* formal: la redacción de libros de viajes sobre lugares en que el autor declara no haber estado nunca. La idea del lugar de destino en Abish es un desierto simbólico, un “Non-Site” que provoca relajación en vez de excitación, y donde las preguntas sobre la identidad nacional son relavitizadas (Ver Cuestionario*). Así Ginebra se presenta como un escenario ideal por la “aséptica tranquilizad” que su idea sugiere (“The Idea of Switzerland”), y el desierto se convierte en el espacio ideal para una búsqueda del padre que queda siempre en suspenso (“Crossing the Great Void”). En una forma más experimental, el palimpsesto “Reading Kafka in German”, que describe una lectura realizada en un idioma desconocido, en un país ignoto, por medio de fragmentos enlazados de obras ajenas sin más intervención autorial que el recorta-y-pegas, es una de las más radicales figuraciones de la experiencia posmoderna como *experiencia de los signos*. Ver Diálogo*, Graffiti*.

Ejemplos (relatos): Peri Rossi, “Cuaderno de viaje”; Thomas Bernhard, “Am Ortler”; Donald Barthelme, “The Expedition”; Joan Perucho, “Phileas Fogg, la gastronomía i les aigües de Moshi (Àfrica)”; Alvin Greenberg, “The Origins of Life”; Miquel de Palol, “Velonia Tours”; Eloy Tizón, “En cualquier lugar del atlas”; Julià Guillamon, “Impressió d’Àfrica”.

VIDAS IMAGINARIAS. El género de la biografía, real o ficticia, redactada en formato breve, se desarrollará a lo largo del Siglo XX a partir de dos obras que llegan con el cambio de siglo: las *Vies imaginaires* (1896) de Marcel Schwob y las *Three Lives* (1909) de Gertrude Stein. El volumen de Stein, formado por los relatos largos “The Good Anna”, “Melantcha” y “The Gentle Lena”, se presenta como un intento de adaptar a la literatura la concepción del retrato desarrollada por la pintura postimpresionista, y singularmente por Cézanne, a la vez que la primera respuesta *modernist* al modelo de relato naturalista representado por los *Trois contes* de Flaubert. La vía propuesta por Stein se revela como más importante históricamente que influyente en la práctica: es poco plausible presentar su modelo como representativo de la práctica del retrato en las vanguardias, mientras que su derivación en la literatura posmoderna se reduce a casos hasta cierto punto aislados, como los de Ursule Molinaro o Bernardette Mayer. Charters (1990) circunscribe el legado del libro de Stein a la poesía, llegando hasta la definición del poema en prosa en William Carlos Williams y Charles Duncan.

Mucho más influyente es la concepción del retrato de Schwob, quien presenta en su libro veintidós semblanzas de personajes históricos en que –como señala Borges en su prólogo a una traducción española– “los protagonistas son reales; los hechos pueden ser fabulosos y no pocas veces fantásticos. El sabor peculiar de este volumen está en ese vaivén”. En su propio prefacio Schwob presenta una poética de la biografía histórica cuyo punto central es la identificación del *rasgo único* de carácter del personaje, independientemente de los grandes hechos históricos por los que sea conocido, y más allá de su relevancia histórica misma. Para Schwob el ideal del biógrafo sería la capacidad de dar a un actor desconocido el mismo valor narrativo que a Shakespeare –ideal que se realiza en “Gabriel Spenser”, retrato de un joven actor, especializado en papeles femeninos, y supuestamente muerto en duelo por Ben Jonson, quien tiene en el relato un papel puntual, si bien decisivo. Es esta atención al *rasgo inalienable* la que

determina la invención de un Paolo Ucello que vive en la mendicidad, obsesionado por los experimentos en perspectiva, y en el relato final, “Mm. Murke & Hare”, en que Schwob interrumpe el relato de los acontecimientos –dos asesinos en serie del Siglo XIX- para dejar en el aire, en nombre de un ideal de perfección estética, su historia.

La práctica, propuesta en las *Vies imaginaires*, de describir lo que, parafraseando a Gilbert Sorrentino, se podría definir como “imaginative qualities of actual things” –en este caso, “historical things”-, así como el sentido barroco de la síntesis y el uso moderno de la brevedad, suponen una renovación de la biografía literaria, hasta el punto de constituir una nueva modalidad del género. Formalizado en relatos autónomos o, más habitualmente, en volúmenes unitarios, el género de las vidas imaginarias es una de las líneas mayores de la metaficción histórica posmoderna, y expresa una de sus tendencias principales, señalada por Hutcheon: el interés por los olvidados de la Historia, del que es complementario la caracterización de las figuras históricas a la luz de su “different, particularized, and ultimately ex-centric status” (1989: 114). Puede considerarse como un género mayor, que abarca, como modalidades o casos derivados, la Imaginative Structure* y la caracterización de los relatos sobre el pasado como Apócrifos*, así como los muy frecuentes ejemplos de Desencuentro* y Entrevista* en que la situación o los personajes de partida son históricos. Vínculos más secundarios se dan en el tratamiento de personalidades históricas que ocasionalmente aparece en el Ficcionario*, en el Relato Clínico* y en la Mitología*.

Ya la época de las vanguardias Jorge Luis Borges señalaba, en el prólogo antes mencionado, la importancia de las *Vies imaginaires* como una de las fuentes de su primera incursión en la prosa narrativa, la *Historia universal de la infamia*. Las siete narraciones del libro constituyen sendos ejemplos de retrato biográfico completo, desde el nacimiento hasta la muerte del protagonista, realizado a partir de una bibliografía en que se combinan fuentes reales y ficticias, y siguiendo un criterio de reducción del material narrativo que se relaciona con los procedimientos de la Novelínfima*. En este contexto, el relato que centraliza la ambigüedad voluntaria entre información fidedigna e invención es “El impostor inverosímil Tom Castro”, que puede asimismo caracterizarse como un Cuento de Fantasmas* histórico, o acerca de “El espectro” creado por la Historia –“Tom Castro era el fantasma de Tichborne, pero un pobre fantasma habitado por el genio de Bogle” (1987: 40). Después de este volumen Borges seguirá ofreciendo otras muestras del género, la más representativa de las cuales es su relato más extenso, “El inmortal”, que por momentos parece una extensión de la poética biográfica de Schwob: la vida de un gran personaje es narrada con independencia de la realización de su Gesta Histórica (la *Odisea*), presentando la memoria histórica como un avatar de la memoria personal (la anagnórisis del propio personaje), a partir de un malentendido voluntario acerca del concepto de inmortalidad.

Más relacionados con la estética fabular y menos centradas en la problematización del conocimiento del pasado, las *Historias Apócrifas* de Joan Perucho ofrecen una vertiente lúdica del género. El volumen homónimo presenta, entre otros tipos de relatos, varios casos de construcción ficcional de personajes, articulada especialmente a partir de sus propios textos heterodoxos, como en la serie dedicada a los saberes gastronómicos de Faustino de la Peña. Más allá de estas inflexiones puntuales, su único libro dedicado (casi) íntegramente al género es *Els balnearis*, donde la investigación literaria sobre el elemento acuático queda plasmada en una serie de 27 breves retratos de inventores y autores, en que la situación privilegiada es el encuentro entre el artista y el protagonista de su creación, sea ésta literaria o pictórica. Uno de los casos más representativos es “Leonardo i els somriures enigmàtics de Civitavecchia”, donde se narra la visita del pintor al balneario en cuestión, aquejado de reuma, y su comprobación del efecto

benéfico de las aguas sobre la sonrisa de las mujeres, y de Mona Lisa en particular. En Perucho la distorsión de la Verdad histórica es cordial, consensuada con el lector desde el título mismo de los cuentos, y se encuadra en su proyecto de renovación de la Historia Natural*, en que la cronología y la consecuencia historiográficas quedarían subordinadas a la relación, ahistórica, del hombre con los elementos, de manera que los Grandes Hechos de la política y del arte se presentan como dones de la Naturaleza.

El autor que más ha tratado esta forma es Guy Davenport, quien propone en sus *Imaginative Structures** distintas visiones del pasado histórico, que, en palabras de Chénétier, “shorten the imaginary distance separating history from fiction and invite superpositions of the legendary and the historical” (1996: 149). En su versión del género Davenport sustituye el retrato biográfico dispuesto en cronológico por el *collage* de escenas y situaciones desplegado a lo largo de diversas épocas. Así, en *Da Vinci's Bicycle* emplea como hilo conductor el tema de la invención extemporánea y el genio incomprendido para articular una serie de relatos intelectuales, habitualmente fundados en el encuentro de personajes, que incluyen, entre otros, a la propia Gertrude Stein y Picasso (“Au Tombeau de Charles Fourier”) y a Apollinaire y Joyce (“The Haile Selassie Funeral Train”), así como algunos episodios de la visa supuesta de Thomas Mann (“A Field of Snow on a Slope of the Rosenberg”). A diferencia de otras visiones más característicamente posmodernas de la Historia como campo de juegos literario, la que Davenport propone es una concepción del pasado como secuencia unida por la atracción de ideas y proyectos comunes, secuencia que dota de verdad estética a las hipotéticas relaciones entre los personajes. En este sentido, su tratamiento literario del tema de la Gran Invención como acontecimiento incomprendido en su época es el complemento *documental* de la historia cómica de los inventos aberrantes propuesta por Wilcock.

Al igual que géneros tales como el Bestiario* o el Relato Pornográfico*, la forma de las Vidas Imaginarias pasa por una transformación relevante en relación con el giro feminista. Con la probable excepción de Davenport, los libros que conforman este género en la posmodernidad se atienen, pese a su problematización metanarrativa de la Historia, a la concepción de la misma como invención masculina: sólo se cuenta una mujer entre los *infames* de Borges, cuatro entre los bañistas de Perucho y ninguna entre los *iconoclasti* de Wilcock. La respuesta feminista a este olvido es el volumen de Ursule Molinaro *A Full Moon of Women*, que incluye 29 *word-portraits* de mujeres de importancia histórica, casi todas ellas occidentales, aunque con alguna excepción, como Mu-Lan Hwa. En la concepción del estilo de Molinaro el *word-portrait* es una modalidad de prosa breve experimental que participa del epitafio y de la loa, y que suele emplear el Listado* para la máxima concentración de información histórica, adquiriendo sus acentos más elogiosos en retratos tales como los de Juana de Arco y Simone Weil. Con cierta frecuencia la elección y el tono de los personajes implican una respuesta a la visión masculina de las heroínas trágicas como castradoras, como en el caso de Charlotte Corday. El proyecto de elaboración de una *HERStory* lunar y mágica prosigue el de autoras tales como Christa Wolf, autora de una versión hers de la Odisea en su novella *Cassandra*, que Molinaro retoma y versiona en el Relato Epistolar* del mismo título. Significativamente, en los relatos de tema artístico la selección de personajes combina la presencia de creadoras tales como Clara Schumann con la vindicación de figuras secundarias como Adele Hugo, cuyo abandono de Victor Hugo es descrito como acto de heroísmo. Si en la antes mencionada narración de Wolf la Vida Imaginaria cobra la forma de relato largo, en la Novella* de Kathy Acker “Rimbaud” la historia del poeta simbolista es organizada en cinco partes breves, que admiten una lectura independiente. Centrada en su relación con Verlaine y en la casuística del malditismo literario, la narración de Acker destierra cualquier pretensión de crear un ambiente de época para

presentar un uso salvaje de las fuentes historiográficas y literarias, que incluye diversos plagios directos y reconocidos, así como anacronismos deliberados tales como la inserción de fragmentos paralelísticos sobre las *leyendas vivas* del presente.

En algunos casos el procedimiento propio del género se formaliza en modalidades distintas del volumen unitario. En el caso de Enrique Vila-Matas, puede comprobarse cómo en uno de sus primeros relatos, “Leonardo (Memoria biográfica de un pintor extraordinario)” opera una doble *desilusión estética* respecto del género establecido: en primer lugar, el relato no trata sobre Da Vinci, sino sobre un niño al que su padre atribuye cualidades geniales que se van mostrando como ficticias; más significativamente, el formato narrativo de la *vida* queda interrumpido —a la manera del *cuento final* de Schwob mencionado más arriba— con la inesperada fuga del niño —con la liberación de su biógrafo. En obras posteriores Vila-Matas emplea más sistemáticamente la forma del retrato ficcional: de manera central en la elaboración de semblanzas ficcionales de escritores vanguardistas en la *Historia abreviada de la literatura portátil* — que puede leerse como una narrativización novelística del género— y, más lateralmente, en los relatos de *Suicidios ejemplares*, que configuran una ejemplaridad subterránea de los personajes heterodoxos, contrapuesta a la Historia con mayúsculas.

Ejemplos (libros): Juan Rodolfo Wilcock, *La sinagoga degli iconoclasti*; Curtis White, *Heretical Songs*; Eduard Màrquez, *Zugzwang*.

Ejemplos (secciones de libros): Vicenç Pagès Jordà, *Escriptors inèdits* en *El poeta i altres contes* (sección en alternancia de nueve retratos de escritor, ilustrados con Fotografías*).

Ejemplos (relatos): Borges, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”;

Juan José Arreola, “Sinesio de Rodas”;

Thomas Bernhard, “Goethe schtirbt”;

Donald Barthelme, “The Genius”;

Steve Katz, “Homer”;

J. G. Ballard, “The Index”;

Jacques Roubaud, “Vie brève de François Pétrarque”;

Vila-Matas, “El coleccionista de tempestades”;

Steven Millhauser, “Eisenheim the Illusionist”;

Jerry Bumpus, “K” (Ver Hipótesis*).

VÍDEO. Fredric Jameson presenta como una de las tesis centrales de su teoría de la imagen contemporánea la consideración del formato vídeo —entendido en toda su extensión, desde su uso como soporte técnico hasta su estética formalizada en el videoarte— como forma por excelencia de la estética posmoderna (1991: 80). En investigaciones posteriores Jameson viene a proponer dos vertientes principales de esta consideración. En primer lugar, en su comentario de *Videodrome* de David Cronenberg —quizá las películas que más significativamente tematizan la cuestión de las nuevas tecnologías—, pone el énfasis en la relación entre el formato vídeo y la temática de la conspiración, señalando la importancia, en el film de Cronenberg, de la “video therapy” como forma de captación de miembros para una nueva secta reaccionaria (1992a: 28-29). En segundo lugar, en una extensión más política del tema, viene a señalar la importancia simbólica del uso del vídeo —en relación con otras formas de la baja tecnología visual— por parte de los cineastas del Primer Mundo: un decisión que Jameson lee como una renuncia voluntaria a la vez que como un acto de humildad de clase *globalized* que equipara a los creadores y videoartistas de ámbitos económicos dispares (1992b: 142).

Un tema secundario que se deriva de estas lecturas sociales es la certidumbre de que la aparición y difusión del formato vídeo marca, desde principios de los años ochenta, una diferencia fundamental en la gestión de la memoria visual y afectiva —una diferencia que se gestiona con la fotografía*, pero muy especialmente con el cine. Que el

vídeo representa poco menos que *la invención de la relectura visual* en la era de la imagen lo expone de forma elocuente Ray Loriga en un epígrafe de *Héroes*, novela breve cuyo tema central es la elaboración de una estética de la contemplación y del recuerdo que tiene su centro en la cultura musical y visual, y que sólo secundariamente se remite a la literatura:

[...] Mucho más Brando aún si le sumamos todo el Brando que tengo en mis cintas de vídeo. Algunas de las mejores, unas cien, están en betamax, de manera que se han convertido en una especie de jaula sin puerta.

Cuando tuve mi primera cinta de vídeo sentí algo muy extraño: almacenaba sensaciones que antes perdía dos o tres días después de haber visto una película.

Antes, cuando iba al cine, trataba de retener la sensación de Al Pacino durante mucho tiempo pero siempre se escapaba y lo que quedaba luego era el recuerdo de la sensación y eso ya no es lo mismo. Con el vídeo puedes tener la sensación aislada como un virus, y recuperarla siempre que quieras. Como el que se pone su sombrero favorito. Como las canciones. Puedes ponerte la sensación *Ligth my Fire* [sic] y salir a la calle (1993: 72-73).

Algunos de los primeros relatos que se ocupan del tema del vídeo cobran la forma genérica de la distopía, en la tradición de la ciencia-ficción. En esta línea, los relatos escritos por J.G. Ballard durante los años setenta son precursores en su representación de una sociedad basada en la presencia digital, y en la que la presencia física, cada vez más excepcional, se convierte en el foco de las fobias y temores irracionales. De ahí la importancia de su “Motel Architecture”, centrado en la figura de un crítico de televisión que vive aislado del mundo exterior y empeñado en un interminable proceso hermenéutico centrado en la secuencia de la ducha en *Psycho*, imagen cuyo rebobinado y repetición preside su propia vida. Las cámaras de vídeo sirven a Pangborn para emprender una investigación paralela acerca de un extraño que se esconde en su solarío y que asesina a su mujer de la limpieza: es el montaje del vídeo doméstico lo que hará posible descubrir que el asesino es él mismo. La postulación de un modelo de relaciones personales presidido por la telecomunicación, en que el vídeo se convierte en el canal de la expresión afectiva, cobra asimismo la forma del Relato Clínico* en “The Intensive Care Unit”, retrato de la creación y destrucción de una videofamilia* en que la relación entre padres e hijos tiene lugar por medio de un complejo sistema de videoconferencias y otras modalidades digitales de relación. Así, la propuesta de una primera reunión familiar *presencial* se revela como una pésima idea: en cuestión de minutos el descubrimiento de la fisicidad aboca a la familia a una pelea a muerte –en lo que se nos presenta como el ejemplo arquetípico del Desencuentro* de la Era Digital. Muy importante, en este contexto, es la caracterización behaviorista de los personajes a partir de sus respectivos usos de las diversas *retóricas de autor* del vídeo:

I relished the elegantly stylized way in which we now presented ourselves to each other –fortunately we had moved from the earnestness of Bergman and the more facile mannerisms of Fellini and Hitchcock to the classical serenity and wit of René Clair and Max Ophuls, though the children, with their love of the hand-held camera, still resembled so many budding Godards (1982: 201-201).

Esta intuición acerca del formato del vídeo como instrumento adictivo que condiciona y determina el ámbito de las relaciones personales es una constante en el tratamiento del tema. Así T. Coraghessan Boyle en su “The 100 Faces of Death, Volume IV”, donde el material ficcional es un volumen de una serie de *snuff movies* de libre comercialización. La descripción inicial de la muerte de un *escape artist* en pleno número abre paso a una serie de breves relatos, primero videográficos y después vividos, de la muerte de diversas personas: familiares, conocidos y, en última instancia, el mejor amigo del narrador, admirador de la serie de vídeos antes mencionada y personaje dotado de una singular *pulsión de muerte*. Ante la noticia de la muerte real del amigo, el narrador debe acudir al volumen en cuestión de la serie, como única forma posible de empezar a comprender el dolor del último momento y el destino de su amigo como tal: se trata, pues, de una representación del *trabajo del duelo* contemporáneo como experiencia emocional inextricablemente vinculada a la tecnología.

Una perspectiva afín a la de Boyle la muestra Rodrigo Rey Rosa en su breve relato diseminado* “Vídeo”. El texto se presenta como una enumeración no narrativa de los temas y situaciones centrales de una serie de grabaciones videográficas (diez en total, escogidas entre 139) contempladas por el narrador durante una estancia en Nueva York. En ese gesto de selección, declarado en el primer párrafo, viene ya implícita una idea de la organización de la memoria personal y de la experiencia del exilio bajo una forma tecnológica-comodificada: el *hit-parade* personal de los vídeos filtra y organiza el recuerdo. También en Rey Rosa las grabaciones *snuff* (bestialismo, violencia casual, crueldad con los animales) se presentan como el objeto por excelencia del vídeo, que deja en segundo plano los documentales costumbristas o de videoarte; también aquí el motivo del amigo muerto se revela como una *temática videográfica*, que introduce una curiosa variante respecto al de Boyle: en este caso, la octava cinta, “Suicida”, resulta ser una imitación de *snuff* en que un ex amigo del narrador simula, de manera muy verosímil, un suicidio con pistola –representando así el *simulacro de muerte* que se da en la pérdida de la amistad.

Si en los ejemplos anteriores el contenido de los vídeos es descrito por medio de un recitado verbal del lenguaje cinematográfico, un caso más sofisticado de interpenetración entre ambos lenguajes se da en el relato Epistolar* de Susan Daitch “Analogue”, escrito como texto de acompañamiento para el videoarte *The In-Between* de Carol Ann Klonarides y Michael Owen –y cuyas fotografías acompañan la edición del texto en el volumen *Storytown*. Daitch presenta su versión del tema de la casa* encantada por medio de un intercambio de cartas entre dos personajes, cuyos temas centrales son la reduplicación –de la identidad, del espacio- y la relatividad de la memoria –“How is memory like a house which is constantly being constructed and torn away at the same time?” (1996: 121). El relato contiene, junto con las representaciones videográficas de una casa de aspecto penitencial, su propia descripción de escena videográfica, que en este caso es la secuencia de *Duck Soup* de los Hermanos Marx en que Chico simula ser el reflejo de Groucho en un espejo, creando una ilusión que *no se interrumpe* cuando Chico-reflejo recoge del suelo el sombrero de Groucho y se lo entrega. La exégesis de esta escena, propuesta por el narrador, incide en la idea del vídeo como un nuevo grado de representación organizado sobre un simulacro de credulidad en la mimesis.

Un tema frecuente de la narración de tema videográfico es el doblaje, que convoca a su vez las reduplicaciones del yo y las inflexiones identitarias de la Voz*. En los relatos de Daitch el doblaje de películas extranjeras es una experiencia de cruce de signos que se identifica con otras actividades de falseamiento de un –supuesto y nunca presente-original artístico, como la restauración o la falsificación de cuadros (“Doubling”). Màrius Serra presenta en su “Play-Back” la alegoría de iniciación de una actriz de doblaje cuyas

experiencias vitales y ritos de paso, no precisamente precoces -“Quan vaig començar a doblar gairebé no sabia parlar” (1992: 15)- resultan ser siempre posteriores a la representación vocal de una escena ficticia, a la vez que guionizadas por ésta –hasta llegar al acto sexual que es el resultado de su primera experiencia como dobladora de cine pornográfico.

Otros ejemplos: Jordi Puntí desarrolla en su “Un incendi” el tema de la grabación casera en formato Super 8, abundando en la idea de la comodificación de la memoria, encarnada aquí por dos personajes llamados con nombres de aguas minerales (Evian & Perrier). Vicenç Pagès Jordà presenta en “Royal” un Microrrelato* organizado en forma de bucle, que empieza cuando el narrador pone en pausa el vídeo que está viendo y termina bruscamente cuando la historia misma es “pausada” al llegar a la última línea de la página (2005: 39).

VOZ. Las consideraciones sobre el estatus de la voz narrativa en el relato contemporáneo conforman un conjunto teórico que tiene aplicación muy directa en la forma del Relato Radiofónico*, así como en la Entrevista* y el Diálogo*. Parte de la tratadística más relevante para la cuestión de la voz como categoría general la ofrece la obra de Jacques Derrida; acaso no sea demasiado reductivo juzgar los textos *La voix et le phénomène*, *Tympan* y *Ulysse gramophone* como los más representativos. En el proyecto derridiano de una filosofía que supere el *rebajamiento de la escritura* implícito en el platonismo tiene importancia principal su revisión de la noción de voz. Frente a la voz oral considerada tradicionalmente como portadora de la Idea respecto al cual la escritura es subsidiaria, Derrida se propone “dislocar la unidad verbal, la integridad de la voz, abrir o espantar [...] la tranquila superficie de las ‘palabras’” (1997a: 47); dramatizar, por medio de la sesión o conferencia concebida como *performance*, el problemático aquí-y-ahora de la voz del saber; aplicar el proyecto nietzscheano de una *filosofía a martillazos* al tímpano mismo del filósofo, haciéndolo saltar, “para enseñarles también a ‘oír con los ojos’” (1994: 19); pensar el carácter laberíntico del conducto del oído como forma que adopta la complejidad de la percepción (1994: 20-28); reformulando, en definitiva, el proyecto filosófico en términos de *cómo no hablar* (1997a: 13-58) o bien de *tener oído para la filosofía* (1997b: 39-47).

A propósito del estatus del diálogo en el teatro posmoderno ha señalado Valentini (1991) cómo los experimentos dramáticos del Living Theatre, de Bob Wilson y de John Cage, entre otros, sitúan en el centro de sus preocupaciones la sustitución de una visión impositiva del diálogo por una forma que permita una verdadera aproximación al *otro* del diálogo (el *partner*) entendido como presencia del mundo ajeno, así como una actualidad de la comunicación (*interplay*). En la lectura de Valentini las nuevas modalidades del diálogo tratan de refutar la conformación tradicional del acto de comunicación como imposición del poder de un interlocutor encarnado en el reparto de papeles tetrales en función de una jerarquía preestablecida. Se oponen a este planteamiento los valores de *interrogación*, *meditación* y *visión* entendidos como elementos de un libre juego verbal. En la obra de Samuel Beckett se sitúan varios rasgos característicos de la problematización del espacio dialógico.

La temática de la deconstrucción de la voz obliga a reformular la noción de oralidad en el relato, quedando retirada, al menos en el momento experimental de los años setenta, la idea de la voz ingenua, autorizada o didáctica del cuento infantil tradicional. Stevick organiza el epígrafe “Against Event” de su antología *Anti-Story* bajo el principio *The Primacy of Voice*; los autores reunidos bajo este epígrafe aportan textos

que muestran un acto ritual de desmantelamiento de la voz de un profesor (Theodore Roethke, “Last Class”), una voz narrativa que adquiere alientos épicos y líricos para renovar el relato sobre la provincia (William Gass, “In the Heart of the Heart of the Country”), la voz telefónica de una mujer que expresa la alienación a la vez que el dolor (Ann Quinn, “Mohterlogue”) y la grabación magnetofónica de la autobiografía de un nativo de Río Grande en el relato “You can’t cover up the sky with your hand” de Oscar Lewis, cuya decisión de redactar textos sobre cintas grabadas representa un caso en que el extremo del realismo coincide con los presupuestos de la experimentación, como muestran a su vez las conversaciones grabadas de Ronald Sukenick (ver Diálogo*, Realismo Experimental*).

En una de las únicas aproximaciones sistemáticas al análisis de la voz en la narrativa breve, Stephens (1986) propone la consideración de los maestros *high-modernist* del relato como “exemplary voices”, aplicando a algunos autores contemporáneos (Stephen Dixon, Gilbert Sorrentino y Grace Paley principalmente) la idea de una *dramaturgia del estilo* u organización del texto a partir de presupuestos escenográficos. El caso de Dixon está más vinculado a las modalidades de deconstrucción de la voz que se dan en el ámbito del Relato Radiofónico*, mientras que la obra de Paley se inscribe en un proceso de problematización del estatus de la voz narradora en el relato realista, que no por ello llega a ver amenazado su sustrato comunicativo.

En la época inicial del posmodernismo son parte de la retórica usual las apelaciones insultantes al lector, en la tradición vanguardista -revisada, entre otros, por el Peter Handke de *Publikumsbeschimpfung*- como Barth muestra en “Life-Story”: “The reader! You, dogged, unisultable, print-oriented bastard, it’s you I’m addressing, who else, from inside this monstrous fiction” (1988: 127). Una forma relevante en que la voz narrativa del relato abandona el formato monologal y se afirma a sí misma como tal voz se da en los relatos de Barthelme. En “The Balloon” el enigma acerca del significado de un globo que flota sobre Nueva York (Ver Acontecimiento*) es convocado con la apelación del narrador a un “tú” que aparece físicamente en la narración y que viene a encarnar la pregunta del lector (1969: 21). La aparición del yo narrador cobra una forma significativa al final de “Peripecia” de Enrique Vila-Matas, en que aquél se autorretrata como “un cuerpo” metafísico antes que físico, y al que el protagonista del relato llega tras un largo peregrinaje (1992: 26). Es relevante también el uso de una voz narrativa planteada explícitamente como agregación de varias, como en “Las caras de la medalla” de Julio Cortázar: “sólo uno de los dos escribe esto pero es lo mismo, es como si lo escribiéramos juntos aunque ya nunca más estaremos juntos, Mireille seguirá en su casita de las afueras ginebrinas, Javier viajará por el mundo y volverá a su apartamento de Londres” (1998b: 196).

X-TEXTS. Derek Pell da este título a una compilación de relatos que combinan la temática sexual con el pastiche y la reescritura irreverente. En general los relatos pueden ser caracterizados como un libro de Divertimentos*, no ya por la temática salaz sino más bien por la textura improvisatoria y el ánimo juguetón que recorre la mayor parte de los mismos. En el prólogo al libro Larry McCaffery caracteriza la estrategia textual propia de Pell en relación con la idea debordiana de *détournement* o transformación súbita del sentido de un determinado texto. Ver Relato Pornográfico*.

Bibliografías

1) Teoría posmoderna

- Abish, Walter (1979) "Self-Portrait" en *New Directions* n° 39, pp. 1-25.
- Abish, Walter (1981) "But Why Write? The Writer-To-Be" en *Granta* n° 4, pp. 139-160.
- Armitage, Johan (2000) "Beyond Postmodernism? Paul Virilio's Hypermodern Cultural Theory" en CTHEORY, <http://www.ctheory.com/article/a90.html>.
- Barth, John (1984), *The Friday Book. Essays and Other Nonfiction*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Barth, John (1995) *Further Fridays. Essays, Lectures and Other Nonfiction, 1984-1994*, Boston: Little, Brown & Co.
- Barthes, Roland (1957) *Mythologies*, Paris: Editions du Seuil.
- Barthes, Roland (1964) *Essais Critiques*, Paris: Editions du Seuil.
- Barthes, Roland (1997) *Fragments de un discurso amoroso* (trad. Eduardo Molina), Madrid: Siglo XX.
- Baudrillard, Jean (1978) *Cultura y simulacro* (trad. Pedro Rovira), Barcelona: Kairós.
- Baudrillard, Jean (1988) *El otro por sí mismo* (trad. Joaquín Jordà), Barcelona: Anagrama.
- Baudrillard, Jean (1991) *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos* (trad. Joaquín Jordà), Barcelona: Anagrama.
- Baudrillard, Jean (1994) *Simulacra and Simulation* (trans. Sheila Faria Glaser), Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Baudrillard, Jean (1995) *La ilusión del fin o La huelga de los acontecimientos* (trad. Thomas Kauf), Barcelona: Anagrama.
- Baudrillard, Jean (1997) *Illusion, désillusion esthétiques*, Paris: Sens & Tonka.
- Baudrillard, Jean (1998) *De la seducción* (trad. Elena Benarroch), Madrid: Cátedra.
- Bogue, Ronald (1989) *Delueze and Guattari*, London and New York: Routledge.
- Bruckner, Pascal y Finkielkraut, Alain (1979) *El nuevo desorden amoroso* (trad. Joaquín Jordà), Barcelona: Anagrama.
- Burroughs, William & Brion Gysin (1969) *The Third Mind*, New York: The Viking Press.
- Calabrese, Omar (1992) *Neo-Baroque. A Sign of the Times* (trans. Charles Lambert), New Jersey: Prinecton University Press.
- Calinescu, Matei (1991), *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo* (trad. María Teresa Beguristain), Madrid: Tecnos.
- Calvino, Italo (1993a) *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano: Mondadori.
- Caravetta, Peter & Paolo Spedicato, Eds. (1984) *Postmoderno e Letteratura. Percorsi e visioni Della critica in America*. Milano: Bompiani.
- Cauquelin, Anne, et. al. (1988) *Paysages Virtuales. Image, video, image de synthese*, Paris: Dis Voir.
- Cooper, Clarke (2000) "Apocalypse Already" en *Hermeneut* n° 11, <http://www.hermeneut.com>.
- Cooper, David (1978) *La gramática de la vida. Estudio de los actos políticos* (trad. Iris Menéndez), Barcelona: Ariel.
- Cooper, David (1979) *El lenguaje de la locura* (trad. Alicia Ramón García), Barcelona: Ariel.

- Debord, Guy (1995) *La sociedad del espectáculo* (trad. Christian Ferrer), Buenos Aires: La Marca.
- Debord, Guy (1990) *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo* (trad. Carme López y J.R. Capella), Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, Gilles (1994) *Lógica del sentido* (trad. Miguel Morey), Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles (1996a) *Crítica y clínica* (trad. Thomas Kauf), Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, Gilles (1996b) *Conversaciones* (trad. José Luis Pardo), Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles (1998) *El pliegue. Leibniz y el barroco* (trad. José Vázquez y Umbelina Larraceleta), Barcelona, Paidós.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1995), *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* (trad. Francisco Monge), Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1997a) *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, (trad. José Vázquez Pérez), Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles & Parnet, Claire (1997b), *Diálogos* (trad. José Vázquez Pérez), Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, Jacques (1972) *Positions*, Paris: Les Editions de Minuit.
- Derrida, Jacques (1980) *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Paris: Flammarion.
- Derrida, Jacques (1981) *Espolones. Los estilos de Nietzsche* (trad. M. Arranz Lázaro), Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, Jacques (1987) *Psyché. Inventiones de l'autre*, Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques (1992) *Acts of Literature* (Ed. Derek Attridge), Routledge: New York.
- Derrida, Jacques (1997a) *Fuerza de ley. El "fundamento místico de la autoridad"* (trad. Adolfo Barberá y Patricio Peñalver Gómez), Madrid: Tecnos.
- Derrida, Jacques (1997b) *Resistencias. Del psicoanálisis* (trad. Jorge Pitiagorsky), Barcelona: Paidós.
- Derrida, Jacques & Geoffrey Bennington (1994) *Jacques Derrida* (trad. Manuel Garrido), Madrid: Cátedra.
- Dettmar, Kevin J.H. (1996) *The Illicit Joyce of Postmodernism. Reading Against the Grain: The University of Wisconsin Press.*
- Dorfles, Gillo (1988) *Il feticcio quotidiano*, Milano: Feltrinelli.
- Dorfles, Gillo (1989) *Elogio de la inarmonía* (trad. Carlos Manzano), Barcelona: Lumen.
- Dorfles, Gillo (1997) *Conformisti*, Roma: Saggine.
- Eco, Umberto (1964) *Apocalittici e integrati*, Miano: Bompiani.
- Federman, Raymond (1975) (Ed.) *Surfiction: Fiction Now & Tomorrow*, Chicago: Swallow Press.
- Federman, Raymond (1993) *Critifiction. Postmodern Essays*, New York: State University of New York Press.
- Foster, Hal (1983) *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Seattle: Bay Press.
- Foster, Hal (1988) "Polémicas (post)modernas" en Picó, J. (Ed.) *Modernidad y Postmodernidad*, pp. 249-262.
- Gass, William H. (1979), *On Being Blue. A Philosophical Inquiry*, Boston: David R. Godine.
- Gass, William H. (1971), *Fiction & The Figures of Life*, Boston: Nonpareil Books.
- Gass, William H. (1989), *The World Within the Word*, Boston: David R. Godine.
- Genette, Gérard (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (Trad. Celia Fernández Prieto), Madrid: Taurus.
- Genosko, Gary (1998) *Unisciplined Theory*, London: SAGE.

- Gibson, Andrew (1996) *Towards a Postmodern Theory of Narrative*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Glenn, Joshua (2000) "Camp: An Introduction" en *Hermenaut* n° 11: *Camp*, <http://www.hermenaut.com>.
- Gombrowicz, Witold (1981) *Contre les poètes*, Paris: Christian Bourgois.
- Gombrowicz, Witold (1996) *Testament. Entretiens avec Dominique de Roux*, Paris: Gallimard.
- Gombrowicz, Witold (1995) *Varia I* (Ed. Allan Kosko), Paris: Christian Bourgois.
- Guattari, Felix (1985) "Pragmatic/Machinic: A Discussion with Felix Guattari (by Charles J. Stivale), <http://www.dc.peachnet.edu/~munes/guattari.html>.
- Guattari, Felix (1995) *Cartografías del deseo*, (trad. Miguel Denis Norambuena), Buenos Aires: La Marca.
- Guattari, Felix (1996) *Caósmosis* (trad. Irene Agoff), Buenos Aires: Manantial.
- Hac Mor, Carles (1998) *Despintura del jo*, València: 3 i 4.
- Hassan, Ihab (1973) *American Literature* en Ivask & von Wilper (Ed.) *World Literature Since 1945*, New York: Frederick Ungar Publishing Co.
- Hassan, Ihab (1987) *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio: The Ohio State University Press.
- Hassan, Ihab (1995) *Rumors of Change. Essays on Five Decades*, Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press.
- Herzinger, Kim (Ed.) (1997) *Not-Knowing. The Essays and Interviews of Donald Barthelme*, New York: Random House.
- Horney, Karen (1973) *La personalidad neurótica de nuestro tiempo* (trad. Ludovico Rosenthal), Buenos Aires: Paidós.
- Hutcheon, Linda (1995) *The Politics of Postmodernism*, London and New York: Routledge.
- Hutcheon, Linda (1996a) *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London and New York: Routledge.
- Hutcheon, Linda (1996b) *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, London and New York: Routledge.
- Huyssen, Andreas (1988) *Guía del postmodernismo* en Picó, J. (Ed.) *Modernidad y Posmodernidad*, pp. 189-248.
- Iser, Wolfgang (1979) "La Realidad de la Ficción" en Rainer Warning (Ed.) *Estética de la recepción*, Madrid. Visor, pp. 165-178.
- Jameson, Fredric (1991) *Postmodernism, or The Social Locial of Late Capitalism*, London and New York: Verso.
- Jameson, Fredric (1992a) *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Jameson, Fredric (1992b) *Signatures of the Visible*, New York & London: Routledge.
- Jameson, Fredric (1994) *The Seeds of Time*, New York: Columbia University Press.
- Jameson, Fredric (1998) *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*, London and New York: Verso.
- Kamuf, Peggy (Ed.) *A Derrida Reader. Between the Blinds*, New York: Columbia University Press.
- Kearney, Richard (1988), "Postmodern Narratives", en *The Wake of Imagination*, Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 251-317.
- Kearney, Richard (Ed.) (1995) *States of Mind. Dialogues With Contemporary Thinkers*, New York University Press.

- Kosinski, Jerzy (1992) *Passing by. Selected Essays, 1962-1991*, New York: Random House.
- Kostelanetz, Richard (1995) *An ABC of Contemporary Reading*, San Diego State University Press.
- Kristeva, Julia (1998) *Sentido y sinsentido de la revuelta. Literatura y psicoanálisis* (trad.: Irene Agoff), Buenos Aires: Eudeba.
- Kroker, Arthur & Marilouise Kroker (1996) *Hacking the Future. Stories for the Flesh-Eating 90s*, New York: St. Martin's Press.
- Kulka, Tomas (1996) *Kitsch and Art*, The Pennsylvania State University Press.
- Kundera, Milan (1987) *El arte de la novela* (trad. Fernando de Valenzuela y María Victoria Villaverde), Barcelona: Tusquets.
- Laing, Ronald D. (1972) *Esquizofrenia y presión social*, Barcelona: Tusquets.
- Lambert, Gregg (1998) "On the Uses and Abuses of Literature for Life: Gilles Deleuze and the Literary Clinic" en *Postmodern Culture* Vol. 8 n°3, <http://jefferson.village.virginia.edu/pmc/text-only/issue.598/8.3lambert.txt>.
- Landow, George P. (1997) *Hypertext 2.0. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Leclaire, Serge (1994) *El país del otro* (trad. Elianne Cazenave-Tapie), Madrid, Siglo XXI.
- Liotard, Jean-François (1979) *Discurso, Figura* (trad. Josep Elias y Carlota Hesse), Barcelona, Gustavo Gili.
- Liotard, Jean-François (1987) *La posmodernidad (explicada a los niños)* (trad. Enrique Lynch), Barcelona: Gedisa.
- Liotard, Jean-François (1990) *Economía libidinal* (trad. Tununa Mercado), Buenos Aires: FCE.
- Liotard, Jean-François (1992) *Peregrinaciones. Ley, forma, acontecimientos* (trad. María Coy), Madrid: Cátedra.
- Liotard, Jean-François (1994) *La condición postmoderna. Informe sobre el saber* (trad. Mariano Antolín Rato), Madrid: Cátedra.
- Liotard, Jean-François (1996a) *Moralidades posmodernas* (trad. Agustín Izquierdo), Madrid: Tecnos.
- Liotard, Jean-François (1996b) *La diferencia* (trad. Alberto L. Bixio), Barcelona: Gedisa.
- Liotard, Jean-François (1997) *Lecturas de infancia*. (trad. Irene Agoff), Buenos Aires: Eudeba.
- Liotard, Jean-François (1998) *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo* (trad. Horacio Pons), Buenos Aires: Manantial.
- Moles, Abraham (1990) *El kitsch. El arte de la felicidad* (trad. Josefina Ludmer), Barcelona: Paidós.
- Monsiváis, Carlos (2000) *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona: Anagrama.
- Müller, Heiner (1996) "El espanto, la primera manifestación de lo nuevo. Para una discusión sobre la posmodernidad en Nueva York" en *Germania. Muerte en Berlín* (trad. Jorge Riechmann), Hondarribia: Iru, pp. 169-172.
- Murphy, Richard (1998) *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Murray, Janet H. (1999) *Hamlet en la holocubierto. El futuro de la narrativa en el ciberespacio* (trad. Susana Pajares), Barcelona: Paidós.

- Perloff, Marjorie, Ed. (1988) *Postmodern Genres*, Norman and London: University of Oklahoma Press.
- Perloff, Marjorie (1990), *Poetic License. Essays on Modernist and Postmodernist Lyric*, Evanston: Northwestern University Press.
- Perucho, Joan (1991) *Obres Completes, VI. Assaig Literari, 2*, Barcelona: Edicions 62.
- Readings, Bill (1992) *Introducing Lyotard. Art and Politics*, London: Routledge.
- Ríos, Julián (2000) *La vida sexual de las palabras*, Barcelona: Seix Barral.
- Rushkoff, Douglas (2000) *Ciberia. La vida en las trincheras del ciberespacio* (trad. Cruz Rodríguez Juiz), Barcelona: Mondadori.
- Sandler, Irving (1996) *Art of the Postmodern Era. From the Late 1960s to the Early 1900s*, New York: Icon Editions.
- Scarpa, Tiziano (2000) *Cos'è questo fracasso? Alfabeto e intemperanze*, Torino: Einaudi.
- Smith, M.W. (2001) *Reading Simulacra. Fatal Theories for Postmodernity*, New York: SUNY.
- Sontag, Susan (1983) “La escritura misma: sobre Roland Barthes” en Roland Barthes, *Ensayos críticos* (trad. Carlos Pujol), Barcelona: Seix Barral, pp. 331-363.
- Sontag, Susan (1997) *Estilos radicales* (trad. Eduardo Goligorsky), Madrid: Taurus.
- Sukenick, Ronald (1985) *In Form. Digressions on the Act of Fiction*, Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Sukenick, Ronald (1987) *Down and In. Life in the Underground*, New York: Beech Tree Books, William Morrow.
- Sukenick, Ronald (1995a) “Post Modern Fiction and Oppositional Art” en www.altx.com.
- Sukenick, Ronald (1995b) “Down and In” en www.altx.com.
- Sukenick, Ronald (1995c) “Avant-Pop, Surfiction, Hyperfiction” en Amerika & Olsen (Eds.) *In Memoriam to Postmodernism*, pp. 48-50.
- Sukenick, Ronald (1996a) “Introduction: The New Tradition” en *Black Ice*, 13, pp. 6-7.
- Sukenick, Ronald (1996b) “Avant-PoPoMo Now” en *The Electronic Book Review*, www.altx.com.
- Tàpies, Antoni (1970) *La pràctica de l'art*, Barcelona: Cinc D'Oros.
- Tynan, Kenneth (1979) *La pornografía, Valencia, Lenny, Polanski y otros entusiasmos* (trad. Enrique Hegewicz), Barcelona: Anagrama.
- Valentini, Valentina (1991) *Després del teatre modern* (trad. Núria Garcia Calders), Barcelona: Institut del Teatre.
- Vattimo, Gianni et. al. (1994) *En torno a la posmodernidad*, Barcelona: Anhoropos.
- Venturi, Robert, Steven Izenour & Denise Scott Brown (1998) *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica* (trad. Justo G. Beramendi), Barcelona: Gustavo Gili.
- Winnicott, D.W. (2000) *Realidad y juego* (trad. Floreal Mazía), Barcelona: Gedisa.
- Zizek, Slavok (2000) “El obsceno objeto de la posmodernidad” en *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular* (trad: Jorge Piatigorsky). Buenos Aires: Paidós, pp. 335-254.
- Zourabichvili, François (1994) *Deleuze. Une philosophie de l'événement*, Paris: PUF.

2) Estudios sobre literatura posmoderna

- Barilli, Renato (2000) *È arrivata la terza ondata. Dalla neovanguardia alla neoneoavanguardia*, Torino: Marsilio.
- Begam, Richard (1996) *Samuel Beckett and the End of Modernity*, Stanford University Press.
- Beneyto, Marçia (1993) "Diálogo con un insumiso. Entrevista con Juan José Arreola" en *Quimera*, 117, pp. 17-23.
- Blei, Franz (1980) *Il bestiario della letteratura*, Milano: Il Saggiatore.
- Botting, Fred (1996) "Postmodern Gothic" en *Gothic*, London and New York: Routledge, pp. 168-176.
- Caramello, Charles (1983) *Silverless Mirrors. Book, Self & Postmodern American Fiction*, Tallahassee: University Presses of Florida.
- Coover, Robert, et.al. (1990) "'Nothing but Darkness and Talk?': Writers' Symposium on Traditional Values and Iconoclastic Fiction" en *Critique*, Vol. XXXI, n°2, pp. 233-275.
- Cowley, Julian (1987) "Ronald Sukenick's New Departures form the Terminal of Language" en *Critique*, Vol. XXVIII, N°2, pp. 87-99.
- Chénétier, Marc (1983) *Richard Brautigan*, London and New York: Methuen.
- Chénétier, Marc (1994a) *Sgraffites, Encres & Sanguines. Neuf études sur les figures de l'écriture Dans la fiction américaine contemporaine*, Paris: Presses de l'Ecole Normal Supérieure.
- Chénétier, Marc (1994b) *Critical Angles*, Southern Illinois University Press.
- Chénétier, Marc (1996) *Beyond Suspicion. New American Ficiton Since 1960* (trad. Elizabeth A. Houlding), Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- D'haen, Theo & Hans Bertens (Eds.) (1995) *Narrative Turns and Minor Genres in Postmodernism*, Amsterdam-Atlanta: Rodopi.
- Everman, Welch D. (1988) *Who Says This? The Authority of the Author, the Discourse, and the Reader*, Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois UP.
- Foster, Edward Halsey (1983) *Richard Brautigan*, Boston: Twayne Publishers.
- Gontarsky, SE, Ed. (1986) *On Beckett: Essays and Criticism*, New York: Grove Press.
- Goytisolo, Luis (2001) "Novela y rascacielos" en *El país*, sábado 31 de marzo de 2001, pg. 11.
- Heise, Ursula K. (1997) *Chronoschisms. Time, Narrative, and Postmodernism*, Cambridge University Press.
- Hunt, Peter (Ed.) (1992) *Literature for Children. Contemporary Criticism*, London and New York: Routledge.
- Joyce, Michael (1995) *Of Two Minds. Hypertext Pedagogy and Poetics*, Michigan: The University of Michigan Press.
- Klinkowitz, Jerome (1975) *Literary Disruptions. The Making of a Post-Contemporary American Fiction*, Urbana: University of Illinois Press.
- Klinkowitz, Jerome (1977), *The Life of Fiction*, Urbana: University of Illinois Press.
- Klinkowitz, Jerome (1980) *The Practice of Fiction in America: Writers from Hawthorne to the Present*, The Iowa State University Press.
- Klinkowitz, Jerome (1984) *The Self-Apparent Word. Fiction as Language/Language as Fiction*, Southern Illinois University Press.
- Klinkowitz, Jerome (1985) *Literary Subversions. New American Fiction and the Practice of Criticism*, Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Klinkowitz, Jerome (1992) *Structuring the Void*, Durham & London: Duke University Press.
- Klinkowitz, Jerome & John Somer, Eds. (1973) *The Vonnegut Statement. Original Essays on the Life and Work of Kurt Vonnegut, Jr.*, New York: Delta.

- Klinkowitz, Jerome & Knowlson, James (1983) *Peter Handke and the Postmodern Transformation. The Goalie's Journey Home*, Columbia: University of Missouri Press.
- Kostelanetz, Richard (1974) *The End of Intelligent Writing. Literary Politics in America*, Sheed and Ward, Inc.
- Kutnik, Jerky (1991) *The Novel as Performance. The Fiction of Ronald Sukenick and Raymond Federman*, Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- LeClair, Tom (1996) "The Prodigious Fiction of Richard Powers, William Wollmann, and David Foster Wallace" en *Critique*, Vol. 38, nº1, pp. 12-36.
- McCaffery, Larry (1996) *Some Other Frequency. Interviews with Innovative American Authors*, University of Pennsylvania Press.
- McCaffery, Larry & Le Clair, Tom (1983) *Anything can Happen. Interviews with Contemporary American Novelists*, Urbana: University of Illinois Press.
- McCaffery, Larry & Gregory, Sinda (1987) *Alive and Writing. Interviews with American Authors of the 80s*. Urbana: University of Illinois Press.
- McHale, Brian (1987) *Postmodernist Fiction*, New York and London: Methuen..
- McHale, Brian (1992) *Constructing Postmodernism*, London and New York: Routledge.
- Meltby, Paul (1991) *Dissident Postmodernists. Barthelme, Coover, Pynchon*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Monegal, Antonio (1994) "La metáfora en teoría", *Eutopías, Documentos de trabajo* Vol. 69. València: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo. Universitat de València & Asociación Vasca de Semiótica.
- Monegal, Antonio (1998) *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Madrid: Tecnos.
- Navajas, Gonzalo (1987) *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Barcelona: Llibres del Mall.
- Navajas, Gonzalo (1996) *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*. Barcelona: EUB.
- Noel, Daniel C. (1976) "Tales of Fictive Power: Dreaming and Imagination in Ronald Sukenick's Postmodern Fiction" en *Boundary 2*, Vol. V, Nº1, pp. 117-135.
- Pugh, Thomas (1994) "Why Is Everybody Laughing? Roth, Coover and Meta-Comic Narrative" en *Critique*, Vol. XXXV, Nº2, pp. 67-80.
- Paz, Octavio (1996) *El Mono Gramático*, Barcelona: Seix Barral.
- Paz, Octavio & Julián Ríos (1999) *Solo a dos voces*, México: FCE.
- Perucho, Joan (1995) *Les presències secretes. Història gràfica de l' invisible*, Barcelona: Columna.
- Pütz, Manfred (1979) *The Story of Identity. American Ficiton of the Sixties*, Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Queneau, Raymond (1978) *Bords. Mathématiciens, Précurseurs, Encyclopédistes* (Illustrations de Georges Mathieu), Paris: Hermann.
- Rabinowitz, Rubin (1992) *Innovation in Samuel Beckett's Fiction*, Urbana: University of Illinois Press.
- Scholes, Robert (1979) *Fabulation and Metafiction*, Urbana: University of Illinois Press.
- Scholes, Robert (1989) *Protocols of Reading*, New Haven and London: Yale University Press.
- Schiavetta, Bernardo (2000), "A General Theory of Constraint" en *Electronic Book Review* 10, www.altx.com/ebr10/10sch.htm.
- Serra, Màrius (2001) *Verbàlia. Jocs de paraules i esforços de l'enginy literari*, Barcelona: Empúries.
- Vollmann, William T. (1990) "American Writing Today: A Diagnosis of the Disease" en *Conjunctions* nº 15, pp. 335-338.

- Vollmann, William T. (1996) "Sysout = A" en *Review of Contemporary Fiction*, Vol. XVI, pp. 109-111.
- Wang, Jane (1992) "'To Wielderfight His Peninsolate War': 'The Lover's Discourse' in Postmodern Fiction" en *Critique*, Vol. XXXiv, n^o1 (Fall 1992), pp. 63-73.
- White, Curtis (1998) *Monstrous Possibility. An Invitation to Literary Politics*, Normal: Dalkey Archive.

3) Teoría y crítica del relato

- Anderson Imbert, Enrique (1992a) *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona: Ariel.
- Anderson Imbert, Enrique (1992b) *El realismo mágico y otros ensayos*, Caracas: Monte Avila.
- Anderson Imbert, Enrique (1999) "Prólogo" a González, Joseluis (1998) *Dos veces cuento*, pp. 9-13.
- Alazraki, Jaime (1994) *Hacia Cortázar: Aproximaciones a su obra*, Barcelona: Anthropos.
- Amerika, Mark and Olsen, Lance (1995) "Smells Like Avant-Pop: An Introduction, Of Sorts" en Amerika & Olsen (Ed.), *In Memoriam to Postmodernism*, pp.
- Amerika, Mark and Sukenick, Ronald (1995) "Degenerative Prose: A Virtual Intro" en Amerika & Sukenick (Eds.), *Degenerative Prose: Writing Beyond Category*, Normal: FC2/ Black ice Books.
- Bellamy, Joe David (1975.) "Introduction" a *SuperFiction or The American Story Transformed. An Anthology*, New York: Vintage.
- Blake, Jim (1997) "Entrevista con Quim Monzó" en *The Barcelona Review*, n^o 15.
http://www.barcelonareview.com/arc/inter/sqm_int.htm.
- Bush, Catherine (1993) "In the Suburbs of Gun City. Review of Villiam Vollman's *Thirteen Stories and Thirteen Epitaphs*", *The New York Times*, May 23, 1993.
- Calvino, Italo (1998) *De Fábula* (trad. de César Palma y Carlos Gardini), Madrid: Siruela.
- Clark, Miriam Marty (1995) "Contemporary short fiction and the postmodern condition" en *Studies in Short Fiction*, library.northernlight.com/LW19970922070074216.html
- Cochran, Robert (1990), *Samuel Beckett. A Study of the Short Fiction*, New York: Twayne Publishers.
- Cope, Jackson I. (1986) *Robert Coover's Fictions*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Couturier, Maurice & Durand, Régis (1982) *Donald Barthelme*, London and New York: Methuen.
- Cuesta Abad, José M. (1995) *Ficciones de una crisis. Poética e interpretación en Borges*, Madrid: Gredos.
- Curnutt, Kirk (1997) *Wise Economies. Brevity and Storytelling in American Short Stories*. Moscow: University of Idaho Press.
- Davenport, Guy (1987) "Every Force Evolves a Form" en *Every Force Evolves a Form*, San Francisco: North Point Press, pp.151-155.
- Davenport, Guy (1991) "Style as Protagonist in Donald Barthelme" en *Review of Contemporary Fiction*, Vol. XI, N^o 2, pp. 69-73.

- Davenport, Guy (1997) "Postscript to *Twelve Stories* ", Washington DC: Counterpoint, pp. 233-236.
- De Costa, René (1999) *El humor en Borges*, Madrid: Cátedra.
- De Roux, Dominique (1996) *Gombrowicz*, Paris: Christian Bourgois.
- Deleuze, Gilles (1992) "L'épuisé" en Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris: Les Editions de Minuit, pp. 57-106.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari (1975) *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris: Les Editions de Minuit.
- Dettmar, Kevin (1994) "Review of Montgomery, Hussmann and Hamilton's *Transgressions* / Rikki Ducornet's *The Complete Butcher's Tales*" en *Studies in Short Fiction*, 33.2, pp. 302-304.
- Dunn, Maggie and Morris, Ann (1995) *The Composite Novel. The Short Story Cycle in Transition*, New York: Twayne.
- Evans, Walter (1985), *The English Short Story in the Seventies* en Dennis Vannatta, Ed. *The English Short Story 1945-1980. A Critical History*. Boston: Twayne.
- Federman, Raymond (1965) *Journey to Chaos. Samuel Beckett's Early Fiction*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Ferguson, William (1994) "Which Version Do You Prefer?" Review of Stephen Dixon's *The Stories of Stephen Dixon* en *The New York Times Book Review*, September 4.
- Fernández Porta, Eloy (2007) *Afterpop: La literatura de la implosión mediática*, Córdoba: Berenice.
- Ford, Richard, Ed. (1993) *The Granta Book of the American Short Story*, London: Penguin.
- Foster, David William (1979) *Studies in the Contemporary Spanish-American Short Story*, Columbia & London: University of Missouri Press.
- Gelb, Alan (1989) "Review of Michael Brodsky's *X in Paris*" en *The New York Times Book Review*, February 12, 1989.
- Gerlach, John (1985) *Toward the End. Closure and Structure in the American Short Story*, The University of Alabama Press.
- Gordon, Lois (1983) *Robert Coover. The Universal Fictionmaking Process*, Carbondale and Evansville: Southern Illinois University Press.
- Gordon, Lois (1986) "Unboogalooable. Review of Ronald Sukenick's *The Endless Short Story*" en *The New York Times Book Review*, Novembre 16, pg. 37.
- Goytisolo, Juan (1998) "Sombreros para Alicia" y "Amores que atan" en *Cogitus interruptus*, Barcelona: Seix Barral, pp. 239-244.
- Grimes, William (1992) "The Ridiculous Vision of Mark Leyner" en *The New York Times Book Review*, September 13.
- Harris, Charles B. (1998) "'Blessed by Madness'. Memories of My Father Watching TV" en *Review of Contemporary Fiction*, Summer 1998, pp. 101-116.
- Head, Dominic (1992) *The Modernist Short Story. A study in theory and practice*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Hicks, Jack (1981) *In the Singer's Temple. Prose Fictions of Barthelme, Gaines, Brautigan, Piercy, Kesey, and Kosinski*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Hutcheon, Linda (1992) "Canada's 'Post': Sampling Today's Fiction" en Hutcheon & Bowering (Eds.), *Likely Stories. A Postmodern Sampler*. Toronto: Coach House Press.
- Imzicoz, Teresa (1999) *Manual para cuentistas. El arte y el oficio de contar historias*, Madrid: Península.
- Jaffe, Harold (1999) "Slash and Burn: A Narrative Model For the Millennium", [www.altx.com / ebr / ebr8 / 8jaffe.htm](http://www.altx.com/ebr/ebr8/8jaffe.htm).

- James, Caryn (1989) "California Screaming. Review of William Vollman's *The Rainbow Stories*" en *The New York Times Book Review*, August 13, 1989.
- Joris, Pierre (1993) *Coover's Apoplectic Apocalypse or "Purviews of Cunning Abstractions"* en *Critique*, Vol. XXXIV, N°4, pp. 220-231.
- Joyce, Elisabeth (1995) "Cloning Anxieties: Susan Daitch's *Storytown*" ebrauc.edu.
- Joyce, Elisabeth (1996) "Memory and Oblivion: The Historical Fiction of Rikki Ducornet, Jeanette Winterson and Susan Daitch" en *The Electronic Book Review*, www.altx.com.
- Kakutani, Michiko (1995) "From a cool Dude In a Hip, Literary Mood. Review of Mark Leyner's *Tooth Imprints on a Corn Dog*" en *The New York Times Book Review*, March 7.
- Kennedy, Thomas E. (1992) *Robert Coover. A Study of the Short Fiction*, New York: Twayne Publishers.
- Kissel, Susan (1979) "The Contemporary Artist and his Audience in the Short Stories of Robert Coover" en *Studies in Short Fiction*, Vol. XVI, pp. 49-54.
- Klinkowtiz, Jerome (1986) "Review of Guy Davenport's *Apples and Pears*" en *Review of Contemporary Fiction*, Vol. VI, pp. 216-218.
- Klinkowtiz, Jerome (1991) *Donald Barthelme: An Exhibition*, Durham and London: Duke University Press.
- Klinkowtiz, Jerome (1996) "Fictive Empowerment through Cultural Criticism in the works of Michael Stephens, Raymond Federman, and Walter Abish" en Ricardo Miguel Alonso (Ed.) *Powerless Fictions?, Postmodern Studies 17*, Amsterdam-Atlanta: Rodolpi.
- Knowlson, James & Pilling, Hohn, Eds. *Frescoes of the Skull: The Later Prose and Drama of Samuel Beckett*, New York: Grove Press Inc.
- Kostelanetz, Richard (1973) *Breakthrough Fioneers. An Anthology*, Barton, Something Else Press.
- Kostelanetz, Richard (1987) *The Old Fictions and the New*. Jefferson: McFarland & Company.
- Kunz, Marco (1999) "Un abecedario intertextual: *Amores que atan* de Julián Ríos" en ARBA 12. *Por orden alfabético. Actas del Coloquio intenacional de Basilea*, 1999, pp. 77-101.
- Gentry, M.B & Stull, WL, Eds. (1990) *Conversations with Raymond Carver*, Jackson and London: University Press of Mississippi.
- Lagmanovich, David (1996) "Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano" en www.cidi.oas./ Lagmartib96.htm
- Leitch, Thomas M. (1986) *What Stories Are. Narrative Theory and Interpretation*. University Park and London: The Pennsylvania State University Press.
- Leitch, Thomas M. (1989) "The Debunking Rhythm of the American Short Story" en Lohafer & Clarey (Eds.), *Short Story Theory at a Crossroads*, pp.130-147, Baton Rouge and London: Louisiana State University Press.
- Levine, Stacey, "An Inter(e)view with Ben Marcus" en *Threads*, www.altx.com / ebr / REVIEWS / REV8 / r8levine.htm
- Lohafer, Susan (1983) *Coming to Terms with the Short Story*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Lohafer, Susan & Clarey, Jo Ellyn (Eds.) (1989) *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press.
- Manganelli, Giorgio (1985) "Ronald Firbank" en *La letteratura come menzogna*, Milano: Adelphi, pp. 11- 21.
- Manganelli, Giorgio (1991) "Corano" en *Lunario dell'orfano sannita*, Milano: Adelphi, pp. 105-108.
- Mangelli, Giorgio (1994) *Il rumore sottile della prosa*, Milano: Adelphi.

- May, Charles E. (Ed.) (1976) *Short Story Theories*. Ohio: Ohio University Press.
- May, Charles E. (1994) *The New Short Story Theories*, Ohio: Ohio University Press.
- McCaffery, Larry (1993) "Shock Appeal. Who Are These Writers, and Why Do They Want to Hurt Us?" en *Los Angeles Times Book Review*, Sunday August 1, 1993.
- McHale, Brian & Ron, Moshe (1991) "On Not-Knowing How to Read Barthelme's 'The Indian Uprising'" en *Review of Contemporary Fiction*, Vol. XI, n° 2 (Summer 1991), pp. 50-68.
- McLaughlin, Martin (1998) *Italo Calvino*, Edinbrough: Edinbrough University Press.
- Mellard, James M. (1980) *The Exploded Form. The Modernist Novel in America*, Urbana: University of Illinois Press.
- Metcalf, Paul (1986) "Guy Davenport" en *Where Do You Put the Horse?*, Normal: Dalkey Archive, pp. 60-67.
- Millás, Juan José (1997) "El azar y la necesidad". Prólogo a Sigmund Freud, *Relatos clínicos* (Ed. Isabel Menéndez), Madrid: Siruela, pp. 9-13.
- Molesworth, Charles (1982) *Donald Barthelme's Fiction. The Ironist Saved From Drowning*. Columbia: University of Missouri Press.
- Monsiváis, Carlos (1997) "Sobre *Manual del distraído*" en Alejandro Rossi, *Manual del distraído*, pp. 15-20.
- Monterroso, Augusto (1992) *Viaje al centro de la fábula*, Barcelona: Anagrama.
- Morace, Robert A. (1981) "Invention in Guy Davenport's *Da Vinci's Bicycle*" en *Critique*, Vol. XXII, n°3, pp. 71-87.
- Nesbet, Kirk (1995) *The Stories of Raymond Carver. A Critical Study*, Athens: Ohio University Press.
- Oates, Joyce Carol, Ed. (1992) *The Oxford Book of American Short Stories*, Oxford University Press.
- Pacheco, Carlos y Barrera Linares, Luis (1997) *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, Caracas: Monte Avila.
- Palau i Fabre, Josep (1997) "El somni i el conte" a *Quaderns de l'Alquimista*, Barcelona: Proa, pp. 197-199.
- Patterson, Richard F. Ed. (1992) *Critical Essays on Donald Barthelme*, New York: G.K. Hall & Co.
- Pavón, Alfredo (Ed.) (1990) *Paquete: Cuento (La ficción en México)*, México DF: Universidad Autónoma de Tlaxcala / Universidad Autónoma de Puebla.
- Pavón, Alfredo (Ed.) (1991a) *Te lo cuento otra vez (La ficción en México)*, México DF: Universidad Autónoma de Tlaxcala / Universidad Autónoma de Puebla.
- Pavón, Alfredo (Ed.) (1991b) *Cuento de nunca acabar (La ficción en México)*, México DF: Universidad Autónoma de Tlaxcala / Universidad Autónoma de Puebla.
- Pavón, Alfredo (1998) *Cuento de Segunda Mano*, Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Piglia, Ricardo (1999) *Formas breves*, Buenos Aires: Temas Grupo Editorial.
- Pinsker, Sanford (1994) "Review of *The Collected Stories* by Grace Paley" en *Studies in Short Fiction* 31.4, pp. 689-690.
- Puntí, Jordi (1999) "Monzó restaurat" a *El país, Quadern*, n° 825, dijous 4 de març de 1999, pp. 1-3.
- Robison, James C., "1969-1980: Experiment and Tradition" en Weaver, Gordon (Ed.), *The American Short Story (1945-1980) A Critical Survey*, pp. 77-109. New York: Twayne, 1983.
- Roe, Barbara L. (1992) *Donald Barthelme. A Study of the Short Fiction*, Boston: Twayne.

- Saer, Juan José (1996) *Una literatura sin atributos*, México: Universidad Iberoamericana.
- Sanz Villanueva, Santos (1998) "Nueva voz con fervor vanguardista. Reseña de *Fragmenta* de Javier Pastor" en "La Esfera" de *El Mundo*, 19 de junio de 1999, pg. 12.
- Shaw, Valery (1983) *The Short Story: A Critical Introduction*, London: Longman.
- Steadman, Mark (1976) "Review of Robert Coover's *Pricksongs & Descants*" en *Studies in Short Fiction*, Vol. VII, N°1, pp. 351-353.
- Stengel, Wayne B. (1985), *The Shape of Art in the Short Stories of Donald Barthelme*, Baton Rouge and London: Louisiana State University Press.
- Stephens, Michael (1986) *The Dramaturgy of Style. Voice in Short Fiction*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Stetler, Charles (1979) "Review of Guy Davenport's *Da Vinci's Bicycle*" en *Studies in Short Fiction*, Vol. XVI, n° 1979, pp. 368-369.
- Stevick, Philip (1970) *The Chapter in Fiction. Theories of narrative division*. Syracuse: Syracuse University Press.
- Stevick, Philip (1972) *Introduction a Anti-Story: An Anthology of Experimental Fiction*. New York: The Free Press.
- Stevick, Philip (1981) *Alternative Pleasures. Postrealist fiction and the tradition*. Urbana: University of Illinois Press.
- Stevick, Philip (1991) "William Gass and the Real World" en *Review of Contemporary Fiction*, Vol. XI, n° 3 (Fall 1991)
- Talens, Jenaro (1979) *Conocer Beckett y su obra*, Barcelona: Dopesa.
- Tomasula, Steve (2000) "Art Doesn't Give me a Happy Feeling. Review of *Memories of My Father Watching TV*" en [www.altx.com / ebr / reviews / rev9 / r9tom.htm](http://www.altx.com/ebr/reviews/rev9/r9tom.htm).
- Updike, John Ed. (1999) *The Best American Short Stories of the Century*, Boston: Houghton Mifflin Co.
- Upton, Lee (1984) "Failed Artists in Donald Barthelme's *Sixty Stories*" en *Critique*, Vol. XXVII, N°1, pp. 11-17.
- Valls, Fernando (1990) "Los ojos del alma de Juan Perucho". Introducción a Juan Perucho, *Rosas, Diablos y sonrisas / La sonrisa de eros*, Madrid: Espasa Calpe, pp. 11-44.
- Valls, Fernando (1993) "El renacimiento del cuento en España". Prólogo a F.V. (Ed.), *Son cuentos. Antología del relato breve español, 1975-1993*, Barcelona: Austral, pp. 9-58.
- Valls, Fernando (1998) "Las incertidumbres del cuento" en *El País*, jueves 24 de septiembre de 1998.
- Valls, Fernando & Masoliver Ródenas, J. A. (1998), *Los cuentos que cuentan*, Barcelona: Anagrama.
- Varsava, Jerry A. (1984) "Another Exemplary Fiction: Ambiguity in Robert Coover's *Spanking the Maid*" en *Studies in Short Fiction*, Vol. XXI, pp. 235-241.
- Venuti, Laurence (1995) "Cosmicommunist. Review of Italo Calvino's *Numbers in the Dark*", *The New York Times Book Review*, november 26, 1995.
- Vila-Matas, Enrique (1997) "Una peluca en Mar del Plata (Jorge Luis Borges)" en *Para acabar con los números redondos*, Valencia: Pre-Textos, pp. 115-116.
- Vila-Matas, Enrique (2000) "En las Azores" en *El País*, suplemento *Cataluña*, lunes 20 de marzo de 2000, pg. 2.
- Williamson, Eric Miles & Griffith, Michael (1998) Review of Donald Barthelme's *Not Knowing*, *Chelsea* 64, pp. 231-140.
- Wilson, Lucy (1991) "Alternatives to Transcendence in William Gass's Short Fiction" en *Review of Contemporary Fiction*, Vol. XI, n° 3 (Fall 1991).

- Wolff, Tobias, Ed. (1993) *The Picador Book of Contemporary American Stories*, London: Picador.
- Zavala, Lauro Ed. (1996) *Poéticas de la brevedad. Teorías del cuento III*, México: Universidad Nacional de México.
- Zavala, Lauro (1998) "Seis problemas para la minificción, un género del tercer milenio: brevedad, diversidad, complicidad, fractalidad, fugacidad, virtualidad" en [www.fl.ulaval.ca / cuentos / Izmini.htm](http://www.fl.ulaval.ca/cuentos/Izmini.htm).
- Zavala, Lauro (1999) *Precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Ziegler, Heide (1988) *Facing Texts. Encounters Between Contemporary Writers and Critics*, Durham and London: Duke University Press.

4) Relatos: libros, antologías y textos editados en revistas

- Abish, Walter (1975) *Minds Meet*, New York: New Directions.
- Abish, Walter (1977) *In the Future Perfect*, New York: New Directions.
- Abish, Walter (1989) "Furniture of Desire" en *Granta*, 28 (Autumn 1989), pp.131-145.
- Abish, Walter (1990) *99: The New Meaning*, Providence: Burning Deck.
- Acker, Kathy (1993) *In Memoriam to Identity*, London: Flamingo. 1990.
- Aira, César (1992) *El volante*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Aira, César (1995) *Los dos payasos*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Aira, César (1996) *La abeja*, Buenos Aires: Emecé.
- Aira, César (1998a) *Las curas milagrosas del Doctor Aira*, Buenos Aires: Simurg.
- Aira, César (1998b) *Cómo me hice monja*, Barcelona: Mondadori.
- Aira, César (1998c) *La trompeta de mimbre*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Aira, César (1999) "Cecil Taylor" en Juan Forn (Ed.), *Buenos Aires. Una antología de narrativa argentina*, Barcelona: Anagrama, pp. 194-144.
- Alfaro, Carlos (1978) *Señales de humo*, Madrid: Magisterio Español.
- Alfaro, Carlos (1983) *Lecciones de cosas*, Gijón: Moga.
- Alfaro, Carlos (1991) *Puntos de luz*, Aranguren: El Paisaje.
- Allende, Isabel (1997) *Afrodita. Cuentos, Recetas y Otros Afrodisíacos*, Barcelona: Plaza & Janés.
- Amat, Nuria (1989) *Amor breve*, Madrid: Muchnik.
- Amat, Nuria (1990) *Monstruos*, Madrid: Anaya & Mario Muchnik.
- Amerika, Mark (1994) "50 Ways to Market Your Lover", www.altx.com.
- Anderson, Laurie (1994) *Stories From the Nerve Bible* en Gehy, Leebron & Levy (Eds.), *Postmodern American Fiction*, pp. 226-225.
- Apple, Max (1984) *Free Agents*, Harper & Row: New York.
- Arreola, Juan José (1997) *Narrativa completa*, Madrid: Alfaguara.
- Atxaga, Bernardo (1998) *Lista de locos y otros alfabetos*, Madrid: Siruela.
- Avilés Fabila, René (1969) *Hacia el fin del mundo*, México DF: FCE.
- Avilés Fabila, René (1973) *La desaparición de Hollywood (y otras sugerencias para principiar un libro)*, México DF: Joaquín Moritz.
- Avilés Fabila, René (1986) *Cuentos y descuentos*, Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Avilés Fabila, René (1989) *Los animales prodigiosos*, México DF: Armella.
- Ballard, J.G. (1970) *The Atrocity Exhibition*, London: Jonathan Cape.
- Ballard, J.G. (1976) *Low-Flying Aircraft and Other Stories*, London: Jonathan Cape.
- Ballard, J.G. (1982) *Myths of the Near Future*, London: Jonathan Cape.
- Ballard, J.G. (1999) *War Fever*, New York: Farrar, Strauss & Giroux. 1990.

- Banks, Russell (1975) *Searching for Survivors*, New York: Fiction Collective.
- Banks, Russell (1985) *Success Stories*, New York: Harper & Row.
- Barth, John (1988) *Lost in the Funhouse. Fiction for print, tape, live voice*, New York: Doubleday. 1968.
- Barth, John (1996) *On With the Story*, Boston: Little, Brown & Co.
- Barthelme, Donald (1964) *Come Back, Dr. Caligari*, New York: Little, Brown & Co.
- Barthelme, Donald (1969) *Unspeakable Practices, Unnatural Acts*, New York: Bantam Books.
- Barthelme, Donald (1970) *City Life*, New York: Farrar, Strauss and Giroux.
- Barthelme, Donald (1972) *Sadness*, New York: Farrar, Strauss and Giroux.
- Barthelme, Donald (1974) *Guilty Pleasures*, New York: Farrar, Strauss and Giroux.
- Barthelme, Donald (1976) *Amateurs*, New York: Farrar, Strauss and Giroux.
- Barthelme, Donald (1979) *Great Days*, New York: Farrar, Strauss and Giroux.
- Barthelme, Donald (1985) *Overnight to Many Distant Cities*, New York: Penguin.
- Barthelme, Donald (1993) *60 Stories*, New York: Penguin.
- Barthelme, Donald (1998) *The Teachings of Don B.* (Ed. Kim Herzinger), New York: Vintage.
- Barthes, Roland (1987) *Incidents*, Paris: Editions du Seuil.
- Baumbach, Jonathan (1976) *Babble*, New York: Fiction Collective.
- Baumbach, Jonathan (1977a) "The Mind Doctor" en *Iowa Review*, Vol. 8 n° 2, Summer 1977, pp. 1-9.
- Baumbach, Jonathan (1977b) "Lost Weeks" en *Iowa Review*, Vol. 8 n° 4, Fall 1977, pp. 51-60.
- Baumbach, Jonathan (1979) *The Return of Service*, Urbana: University of Illinois Press.
- Baumbach, Jonathan (1987) *The Life & Times of Major Fiction*, New York: Fiction Collective.
- Baumbach, Jonathan (1994) "Bright is Innocent" en Montgomery, Hussmann and Hamilton (Eds.) *Transgressions*, Iowa: Iowa University Press, pp. 35-47.
- Beckett, Samuel (1972) *More Pricks Than Kicks*, New York: Grove Press. 1934.
- Beckett, Samuel (1995) *The Complete Short Prose 1929-1989* (Ed. S.E. Gontarski), New York: Grove Press.
- Beckett, Samuel (1996) *Nohow On. Company. Ill Seen Ill Said, Worsward Ho*, New York: Grove Press.
- Beltrán, Rosa (1996) *Amores que matan*, México DF: Joaquín Moritz.
- Berkoff, Steven (1993) *Gross Intrusion and Other Stories*, London: Quartet. 1979.
- Bernhard, Thomas (1967) *Prosa*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bernhard, Thomas (1987) *Der Stimmenimitator*, Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1978.
- Bernhard, Thomas (1988) *Ungenach*, Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1968.
- Bernhard, Thomas (1988b) *Amras*, Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1964.
- Bernhard, Thomas (2001) *Ereignisse*, Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1969.
- Berry, R.M. (1985) *Plane Geometry and Other Affairs of the Heart*, Normal/New York: Illinois State University/Fiction Collective.
- Berry, R.M. (2000) *Dictionary of Modern Anguish*, Normal/Tahalassee: FC2.
- Berti, Eduardo (2002) *La vida imposible*, Barcelona: Emecé.
- Blanchot, Maurice (1999) *El instante de mi muerte. La locura de la luz* (trad. Alberto Ruiz de Samaniego), Madrid: Tecnos.
- Bontempelli, Massimo (1991) *Opere Scelte* (Ed. Luigi Baldacci), Milano: Mondadori.
- De la Borbolla, Óscar (1990) *Ucronías*, México DF: Joaquín Moritz.
- Borges, Jorge Luis (1982) *El informe de Brodie*, Alianza Editorial: Madrid. 1970.
- Borges, Jorge Luis (1984) *El Aleph*, Alianza Editorial: Madrid. 1949.

- Borges, Jorge Luis (1986) *Atlas*, Barcelona: Edhasa. 1984.
- Borges, Jorge Luis (1987) *Historia universal de la infamia*, Madrid: Alianza Editorial. 1935.
- Borges, Jorge Luis (1989) *Ficciones*, Madrid: Alianza Editorial. 1944 (1956).
- Borges, Jorge Luis (1996a) *El hacedor*, Madrid: Alianza Editorial. 1960.
- Borges, Jorge Luis (1996b) *El libro de arena*, Madrid: Alianza Editorial. 1975.
- Borges, Jorge Luis & Margarita Guerrero (1980) *El Libro de los Seres Imaginarios*, Barcelona: Bruguera. 1967.
- Brautigan, Richard (1971) *Revenge of the Lawn. Stories 1962-1970*, New York: Pocket Books.
- Brautigan, Richard (1989) *Trout Fishing in America, The Pill versus The Springhill Mine Disaster, and In Watermelon Sugar*, Boston: Houghton Mifflin / Seymour Lawrence.
- Brautigan, Richard (1999) *The Edna Webster Collection of Undiscovered Writings*, Boston and New York: Mariner.
- Brodsky, Michael (1988) *X in Paris*, New York: Four Walls Eight Windows.
- Brooke-Rose, Christine (1970) *Go When You See the Green Man Walking*, London: Michael Joseph.
- Buenaventura, Ramón (1981) "Circulación por el libre albedrío" en *Tres movimientos*, Madrid: Hiperión, pp. 39-45.
- Buenaventura, Ramón (1997) *El año que viene en Tánger*, Madrid: Debate.
- Buenaventura, Ramón (2001) *La memoria de los peces*, Barcelona: Muchnik.
- Bumpus, Jerry (1975) *Things in Place*, New York: Fiction Collective.
- Bumpus, Jerry (1976) "The Love of Beasts" en *VVAA, X-1. Experimental Fiction Project*, 53-66.
- Bumpus, Jerry (1986) *Heroes and Villains*, New York: Fiction Collective.
- Burroughs, William S. (1966) *The Soft Machine*, New York: Grove Press. 1961.
- Burroughs, William S. (1973) *Exterminator!*, New York: Viking.
- Burroughs, William S. (1989) *Interzone* (Ed. James Grauerholz), New York: Penguin.
- Cabrera Infante, Guillermo (1976) *Exorcismos de Esti(l)lo*, Barcelona: Seix Barral.
- Cabrera Infante, Guillermo (1995) *Delito por bailar el chachachá*, Madrid: Alfaguara.
- Cabrera Infante, Guillermo (2000) *Todo está hecho con espejos. Cuentos casi completos*, Madrid: Alfaguara.
- Calvino, Italo (1993b) *Le città invisibili*, Milano: Mondadori. 1972.
- Calvino, Italo (1994) *Il castello dei destini incrociati*, Torino: Einaudi. 1973.
- Calvino, Italo (1996) *Prima che tu dica "Pronto"*, Milano: Mondadori.
- Calvino, Italo (1997) *Tutte le cosmicomiche* (Ed. Claudio Milanini), Milano: Mondadori.
- Carter, Angela (1981) *Fireworks. Nine Stories in Various Disguises*, New York: Harper & Row. 1974.
- Carter, Angela (1993) *American Ghosts & Old World Wonders*, London: Chatto & Windus.
- Carter, Angela (1996) *Black Venus*, London: Vintage. 1985.
- Casassas Figueras, Enric (1993) *El poble del costat*, Empúries: Barcelona.
- Cohen, Marvin (1973) *The Monday Rhetoric of the Love Club and Other Parables*, New York: New Directions.
- Conget, José María (1998) *Hasta el fin de los cuentos*, Valencia: Pre-Textos.
- Conget, José María (1999) *Vamos a contar canciones*, Zaragoza: Xordica.
- Coover, Robert (1970) *Pricksongs & Descants*, New York: New American Library. 1969.
- Coover, Robert (1982) *Spanking the Maid*, New York: Grove Press.

- Coover, Robert (1983) *In Bed One Night & Other Brief Encounters*, Providence: Burning Deck.
- Coover, Robert (1988) *Whatever Happened to Gummy Gus of the Chicago Bears?*, London: Heinemann.
- Coover, Robert (1990) "Party Talk: Unheard Conversation at *Gerald's Party*" en *Fiction International* 18: 2, pp. 187-203.
- Coover, Robert (1992a) *A Night at the Movies or, You Must Remember This*, Normal: Dalkey Archive. 1987.
- Coover, Robert (1996) *Briar Rose*, New York: Grove Press.
- Coraghessan Boyle, T. (1979) *Descent of Man*, New York: Penguin.
- Coraghessan Boyle, T. (1985) *Greasy Lake*, New York: Viking.
- Coraghessan Boyle, T. (1989) *If the River Was Whiskey*, New York: Viking.
- Coraghessan Boyle, T. (1995) *Without a Hero*, New York: Viking.
- Cortázar, Julio (1995) *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, Buenos Aires: Doyeditores.
- Cortázar, Julio (1998a) *Cuentos completos I*, Madrid: Alfaguara.
- Cortázar, Julio (1998b) *Cuentos completos II*, Madrid: Alfaguara.
- Costello, Mark (1973) *The Murphy Stories*, Urbana: University of Illinois Press.
- Costello, Mark (1991) *Middle Murphy*, Urbana: University of Illinois Press.
- Crone, Moira (1982) *The Winnebago Mysteries and Other Stories*, New York. Fiction Collective.
- Curley, Daniel (1976) *Love in the Winter*, Illini Books: University of Illinois UP.
- Chambers, George (1977) *0 Null Set and Other Stories*, New York: Fiction Collective.
- Chambers, George (1985) "March 11" en Leyner, White & Glynn, (Eds.), *American Made*, pp. 39-53.
- Chambers, George (1994) "Deseo Text", www.altx.com/profiles/archives/scream/deseo.text.html
- Chambers, George & Raymond Federman (1994) "Step-Mothers" en Montgomery, Hussmann & Hamilton (Eds.), *Transgressions*, pp. 112-121.
- Chambers, George & Raymond Federman (2000) *Twilight of the Bums*, Normal: FC2.
- Daitch, Susan (1988) "Camera Obscura" en Rose & Texier (Eds.) *Between C&D*, pp. 63-72.
- Daitch, Susan (1996) *Storytown*, Normal: Dalkey Archive.
- Davenport, Guy (1974) *Tatlin! Six Stories*, New York: Charles Scribner's Sons.
- Davenport, Guy (1981) *Eclogues. Eight Stories*, Baltimore: The Johns Hopkins UP.
- Davenport, Guy (1987) *The Jules Verne Steam Balloon. Nine Stories*, Baltimore: The Johns Hopkins UP.
- Davenport, Guy (1990) *The Drummer of the Eleventh North Devonshire Fusiliers*, San Francisco: North Point Press.
- Davenport, Guy (1996) *The Cardiff Team. Ten Stories*, New York: New Directions.
- Davenport, Guy (1997a) *Twelve Stories*, Washington DC: Counterpoint.
- Davenport, Guy (1997b) *Da Vinci's Bicycle*, New York: New Directions. 1979.
- Davis, Lydia (1997) *Almost No Memory*, New York: Farrar, Strauss and Giroux.
- De Congost, Dildo (1998) "Canción de Subterfuge" en *Mondo Brutto*, Invierno 1998, n° 17, s/p.
- Delclaux, Borja (1995) *Picatostes y otros textos (El sacrificio de la lechuza)*, Madrid: Lengua de Trapo.
- Del Río, Isabel (1995) *La duda y otros apuntes para escribir una colección de relatos*, Barcelona: Tusquets.
- Dixon, Stephen (1988) *The Play and Other Stories*, Minneapolis: Coffee House Press.

- Dixon, Stephen (1994) *Long Made Short*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Dixon, Stephen (1996) *Man on Stage. Play Stories* (With illustrations by the author), Davis: Hi Jinx Press.
- Elizondo, Salvador (1969) *El retrato de Zoé y otras mentiras*, México DF: Joaquin Moritz.
- Elizondo, Salvador (1972) *El grafógrafo*, México DF: Joaquin Moritz.
- Elizondo, Salvador (1983) *Camera lucida*, México DF: Joaquin Moritz.
- Etchells, Tim (1999) *Endland Stories*, London: Pulp Faction.
- F.M. (1997) *Cuentos de X, Y y Z*, Madrid: Lengua de Trapo.
- Fogwill (1992) *Muchacha punk*, Buenos Aires: Planeta.
- Faroni, Círculo Cultural (Ed.) (1996) *Quince líneas. Relatos hiperbreves*, Barcelona: Tusquets.
- Fresán, Rodrigo (1991) *Historia argentina*, Barcelona: Anagrama.
- Fresán, Rodrigo (1993) *Vidas de santos*, Buenos Aires: Planeta.
- Fresán, Rodrigo (1994) *Trabajos manuales*, Buenos Aires: Planeta.
- Fresán, Rodrigo (1998) *La velocidad de las cosas*, Buenos Aires: Tusquets.
- Gamoneda, Antonio (1995) *Libro de los venenos*, Madrid: Siruela.
- Gamoneda, Antonio (1997) *Relación y fábula*, Santander: Límite.
- García Márquez, Gabriel (1969) *Los funerales de la Mamá Grande*, Barcelona: Sudamericana.
- Gass, William H. (1992) *In the Heart of the Heart of the Country*, Boston: Nonpareil Books. 1968.
- Gass, William H. (1998) *Cartesian Sonata and Other Novellas*, New York: Alfred A. Knopf.
- Gass, William H. (2001) "The Apocalypse Museum" en *Conjunctions*, n°37, pp. 438-448.
- Gistaín, Mariano (1996) *El polvo del siglo*, Zaragoza: Xordica.
- Gistaín, Mariano (2000) *La vida 2.0*, Zaragoza: Xordica.
- Gombrowicz, Witold (1974) *Bakakai* (trad. de Sergio Pitol), Barcelona: Barral. 1959.
- Gombrowicz, Witold (1973) *El matrimonio / Opereta* (trad.: Javier Fernández de Castro) Barcelona: Barral.
- Gombrowicz, Witold (1984) *Ferdydurke* (trad.: Ernesto Sábato) Barcelona: Edhasa.
- Gombrowicz, Witold (1987) *Peregrinaciones argentinas* (trad. Bozena Zaboklicka y Francesc Miralles), Madrid: Alianza Editorial.
- González, Joseluís (1998) *Dos veces cuento. Antología de microrrelatos*, Madrid: EIU.
- Gordon, Giles (1970) *Pictures From an Exhibition*, London: Allison & Bustey.
- Gordon, Giles (1975) *Farewell, Fond Dreams*, London: Hutchinson.
- Gordon, Karen Elizabeth (1996) *The Red Shoes and other tattered tales*, Normal: Dalkey Archive.
- Gordon, Karen Elizabeth (1998) *Out of the Loud Hound of Darkness. A Dictionnarrative*, New York: Pantheon.
- Goytisolo, Juan (1985) *Paisajes después de la batalla* (Ilustraciones de Eduardo Arroyo), Barcelona: Libres del Mall.
- Goytisolo, Juan (1995) *Makbara*, Barcelona: Mondadori. 1982.
- Goytisolo, Juan (1994) "importa determinar..." en *Juan sin Tierra*, Barcelona: Mondadori, pg. 197.
- Goytisolo, Luis (1981) *Fábulas*, Barcelona: Bruguera.
- Goytisolo, Luis (1985) *Investigaciones y conjeturas de Claudio Mendoza*, Barcelona: Anagrama.

- Greenberg, Alvin (1980) *The Discovery of America and Other Tales of Terror and Self-Exploration*, Baton Rouge and London: Louisiana State University Press.
- Greenberg, Alvin (1983) *Delta q*, Columbia and London: University of Missouri Press.
- Guillamon, Julià (1991) *La fàbrica de fred*, Empúries: Barcelona.
- Handke, Peter (1967) *Begrüssung des Aufsichtsrats*, Salzburg: Residenz Verlag.
- Handke, Peter (1992) *Wunschloses Unglück*, Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1972.
- Herrero, Raúl (2001) *Así se cuece a un hombre*. Dibujos de Fernando S.M. Félez. Zaragoza: Libros del Innombrable.
- Jaffe, Harold (1987) *Beasts*, New York: Curbstone Press.
- Jaffe, Harold (1988) *Madonna and Other Spectacles*, New York: PAJ Publications.
- Jaffe, Harold (1990) *Eros Anti-Eros. Fictions*, San Francisco: City Lights.
- Jaffe, Harold (1995) *Straight Razor* (Visuals: Norman Conquest), Normal: FC2
- Jaffe, Harold (1999) *Sex for the Millenium. Extreme Tales*, Normal: FC2.
- Jaffe, Harold (2002) *False Positive. Fiction*, Normal: FC2.
- Johnson, Denis (1993) *Jesus' Son*, New York: Harper Collins.
- Josipovici, Gabriel (1974) *Mobius the Stripper*, London: Victor Gollancz.
- Josipovici, Gabriel (1977) *Four Stories*, London: The Menard Press.
- Kalfus, Ken (1998) *Thirst*, Minneapolis: Milkweed.
- Katz, Steve (1970) *Creamy and Delicious. Eat my words (in Other Words)* (Illustrated by Richard Tum Suden), New York: Random House.
- Katz, Steve (1984) *Stolen Stories*, New York: Fiction Collective.
- Katz, Steve (1995) "Current Events" en Larry McCaffery (Ed.), *After Yesterday's Crash*, New York: Penguin, pp. 1-14.
- Kennedy, Pagan (1994) *Stripping and Other Stories*, New York/London: High Risk Books.
- Kluge, Alexander (1972) *Los artistas bajo la capa del circo: perplejos. La escéptica. Proyecto Z. Proverbios de Leni Peickert* (trad. Bernardo Fernández), Madrid: Alianza. 1968.
- Kluge, Alexander (1991) *Case Histories* (Trans. Leila Vennevit), New York/London: Portico. 1962.
- Kostelanetz, Richard (1987) *Prose Pieces / Aftertexts*, Atticus Press.
- Kostelanetz, Richard (1991) *Minimal Fictions*, Asylum Arts: Santa Maria.
- Kundera, Milan (1987) *El libro de los amores ridículos* (trad. Fernando de Valenzuela), Barcelona: Tusquets. 1968.
- Leyner, Mark (1993) *My Cousin, My Gastroenterologist*, New York: Vintage. 1990.
- Leyner, Mark (1995) *I Smell Esther Williams*, New York: Vintage. 1983.
- Leyner, Mark (1996) *Tooth Imprints on a Corn Dog*, New York: Vintage.
- Malerba, Luigi (1990) *La scoperta dell'alfabeto*, Milano: Mondadori. 1963.
- Malerba, Luigi (1997a) *Avventure*, Bologna: Il Mulino.
- Malerba, Luigi (1997b) *Interviste impossibili*, Lecce: Piero Manni.
- Manganelli, Giorgio (1987) *Hilarotragoedia*, Milano: Adelphi. 1964.
- Manganelli, Giorgio (1989) *Agli dèi ulteriori*, Milano: Adelphi. 1972.
- Manganelli, Giorgio (1993) *Nuovo commento*, Milano: Adelphi. 1969.
- Manganelli, Giorgio (1996) *La notte* (Ed. Salvatore Silvano Nigro), Milano: Adelphi.
- Manganelli, Giorgio (1997) *Le interviste impossibili*, Milano: Adelphi.
- Manganelli, Giorgio (1998) *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*, Milano: Adelphi.
- Marcus, Ben (1995) *The Age of Wire and String*, Normal: Dalkey Archive.
- Marcus, Ben (1997) "Elevation of the Prison Bed" en *Barcelona Review*, nº 12, s.p.
- Màrquez, Eduard (1995) *Zugzwang*, Barcelona: Quaderns Crema.
- Màrquez, Eduard (1998) *L'eloqüència del francirador*, Barcelona: Quaderns Crema.

- Maso, Carole (1996) *Aureole*, New Jersey: The Ecco Press.
- Mathews, Harry (1980) *Country Cooking and Other Stories*, Providence: Burning Deck.
- Mathews, Harry (1990) *Escrits français*, Bibliothèque Oulipienne n° 51, en Oulipo, *La Bibliothèque Oulipienne*, Vol. III, pp. 337-368.
- Mazza, Cris (1988) *Animal Acts*, New York: Fiction Collective.
- Mazza, Cris (1991) *Is It Sexual Harrassment Yet?*, Normal: FC2.
- Mazza, Cris (1993) *Revelation Countdown*, Normal: FC2.
- Michaels, Leonard (1969) *Going Places*, New York: Plume.
- Michaels, Leonard (1982) *I Would have Save Them If I Could*, New York: Farrar, Strauss and Giroux.
- Michaels, Leonard (1990) *Shuffle*, New York: Farrar, Strauss and Giroux.
- Millás, Juan José (1994) *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Holgado*, Madrid: Alfaguara.
- Millás, Juan José (2001a) *Cuentos (Cuentos a la intemperie y La viuda incompetente y otros cuentos)*, Barcelona: Plaza & Janés. 1996 y 1998.
- Millás, Juan José (2001b) *Articuentos* (Edición de Fernando Valls). Barcelona: Alba.
- Millhauser, Steven (1986) *In the Penny Arcade*, Knopf: New York.
- Millhauser, Steven (1990) *The Barnum Museum*, Normal: Dalky Archive.
- Molinaro, Ursule (1977) "Jonquils for Narcissus" en *Iowa Review*, Vol. VIII, n° 3, pp. 118-123.
- Molinaro, Ursule (1981) "A Diet of Worms" en *New Directions* n° 43, pp. 78-87.
- Molinaro, Ursule (1988) "Bird in Ambush" en *New Directions* n° 52, pp. 132-137.
- Molinaro, Ursule (1990) *A Full Moon of Women. 29 Word Portraits of Notable Women from Different Times & Places + I Void of Course*, New York: Dutton.
- Monterroso, Augusto (1982) *Lo demás es silencio. La vida y la obra de Eduardo Torres*. Ed. de Jorge Ruffinelli, Madrid: Cátedra.
- Monterroso, Augusto (1990a) *Obras completas (y otros cuentos)*, Barcelona: Anagrama. 1959.
- Monterroso, Augusto (1990b) *Movimiento perpetuo*, Barcelona: Anagrama. 1972.
- Monterroso, Augusto (1994) *La Oveja negra y demás fábulas*, Barcelona: Anagrama. 1969.
- Monzó, Quim & Biel Mesquida (1977) *Self-Service*, Barcelona: Ucronia.
- Monzó, Quim (1992) *Uf, va dir ell*, Barcelona: Quaderns Crema. 1978.
- Monzó, Quim (1999) *Vuitanta-sis contes*, Barcelona: Quaderns Crema.
- Monzó, Quim (2001) *El millor dels mons*, Barcelona: Quaderns Crema.
- Moore, Lorrie (2001) *Self-Help*, London: Faber and Faber. 1985.
- Moreno-Durán, Rafael-Humberto (1986) *Metropolitanas*, Barcelona: Montesinos.
- Moreno-Durán, R.H. (2001) *El humor de la melancolía*, Bogotá: Alfaguara.
- Müller, Heiner (1999), *Werke 2. Die Prosa*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Murphy, Jay (1995) "Suture" en Sukenick & Amerika (Eds.), *Degenerative Prose*, pp. 91- 98.
- Navarro, Hipólito G. (1996) *El aburrimiento, Lester*, Madrid: Anaya & Mario Muchnik.
- Navarro, Hipólito G. (2000) *Los tigres albinos. Un libro menguante*, Valencia: Pre-Textos.
- Noon, Jeff (2001) *Cobralingus. Metamorphiction* (Illustrated by Daniel Allington), Hove: Codex.
- Olivares, Javier (1994) *Cuentos de la estrella legumbre*, Barcelona: El Pregonero.
- Olsen, Lance (2000) *Sewing Shut My Eyes* (Computer visuals: Andi Olsen), Normal/Tallahassee: FC2.
- Oulipo (1988) *Atlas de littérature potentielle*, Paris: Folio.

- Pagès, Vicenç (1991) *Cercles d'infinites combinacions*, Barcelona: Empúries.
- Pagès Jordà, Vicenç (1998) *En companyia de l'altre*, Barcelona: Edicions 62.
- Pagès Jordà, Vicenç (2005) *El poeta i altres contes*, Barcelona: Proa.
- Palol, Miquel de (1992) *Amb l'olor d'Àfrica*, Barcelona: Proa.
- Palol, Miquel de (1993) *Grafomàquia. O sigui el contrapunt aplicat a l'escriptura, en 36 invencions seguint diferents procediments formals, en diversos graus d'abstracció, i en els quatre gèneres*, Barcelona: Proa.
- Palol, Miquel de (1998) *Contes per Vells Adolescents*, Barcelona: Proa.
- Palol, Miquel de (2005) *Contes en forma de L (Exercicis sobre el punt de vista, III: Figuracions. Sobre continuïtat i fragmentació del discurs, jerarquia genèrica i unitat conceptual)*, Palma: Moll.
- Pàmies, Òscar (1996) *Com serà la fi del món. Maneres que tindrà de presentar-se'ns i com preparar-s'hi anímicament*, Barcelona: Edicions 62.
- Pàmies, Òscar (1998) *72 illes que m'enduria a una biblioteca deserta*, Barcelona: Empúries.
- Panero, Leopoldo María (1985) *El lugar del hijo*, Barcelona: Tusquets. 1976.
- Panero, Leopoldo María (1992) *Palabras de un asesino*, Madrid: Libertarias/Prodhufi.
- Pastor, Javier (1998) *Fragmenta*, Barcelona: Lumen.
- Pell, Derek (1994) *X-Texts*, New York: Autonomedia.
- Pere Joan (1996) *16 novelas con hombres azules*, València: Mercat.
- Perec, Georges (1985) "Experimental Demonstration of Tomatopic Organization in the Soprano" en *ER. Revista de filosofia*, nº 20, pp. V-XVII
- Perec, Georges (1997) *Espèces d'espaces*, Paris: Galilée.
- Perec, Georges, et. al. (1996) *What a man!* (Introduit et commenté par Marcel Bénabou), Paris: Le Castor Astral.
- Peri Rossi, Cristina (1980) *La rebelión de los niños*, Caracas: Monte Ávila.
- Peri Rosi, Cristina (1983) *El museo de los esfuerzos inútiles*, Barcelona: Seix Barral.
- Peri Rossi, Cristina (1984) *La tarde del dinosaurio*, Barcelona: Seix Barral. 1976.
- Peri Rossi, Cristina (1986) *Una pasión prohibida*, Barcelona: Seix Barral.
- Peri Rossi, Cristina (1992) *Los museos abandonados*, Barcelona: Lumen. 1968.
- Perucho, Joan (1968) *Aparicions i fantasmes*, Barcelona: Tàber.
- Perucho, Joan (1975) *Els balenaris*, Barcelona: Destino.
- Perucho, Joan (1980) *Botànica oculta o El fals Paracels*, Barcelona: Destino.
- Perucho, Joan (1981) *Gàbia per a petits animals felïços* (Ilustraciones de Sofia Perucho), Barcelona: Quaderns Crema.
- Perucho, Joan (1984) *Monstruari fantàstic*, Barcelona: Edicions 62. 1976.
- Perucho, Joan (1986) *Roses, diables i somriures / Rosas, diablos y sonrisas*, Barcelona: Marca Hispánica. 1965.
- Perucho, Joan (1991) *Històries apòcrifes*, Barcelona: El Observador. 1974.
- Perucho, Joan (1995) *Diccionari portàtil de presències no descrites en Les presències secretes*, pp. 217-248.
- Piglia, Ricardo (1988) *Prisión perpetua*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Piglia, Ricardo (2000) *Prisión perpetua*, Madrid: Lengua de trapo. 1988.
- Pombo, Álvaro (1979) *Relatos sobre la falta de sustancia*, Barcelona: Anagrama.
- Pombo, Álvaro (1997) *Cuentos reciclados*, Barcelona: Anagrama.
- Porush, David (1979) *Rope Dances*, New York: Fiction Collective.
- Pynchon, Thomas (1998) *Slow Learner. Early Stories*, Boston: Little, Brown & Co.
- Queneau, Raymond (1981) *Contes et propos*, Paris: Gallimard.
- Rey Rosa, Rodrigo (1998) *Ningún lugar sagrado*, Barcelona: Seix Barral.
- Riba, Pau (1999) *Al.lolàlia*, Barcelona: Proa.

- Ríos, Julián (1993) *Sombreros para Alicia* (Ilustraciones de Eduardo Arroyo), Barcelona: Mucknik.
- Ríos, Julián (1995a) *Álbum de Babel*, Barcelona: Muchnik.
- Ríos, Julián (1995b) *Amores que atan*, Madrid: Siruela.
- Ríos, Julián (1996) *Epifanías sin fin* (editado junto con: James Joyce, *Epifanías*), Barcelona: Montesinos.
- Ríos, Julián (1998) *Monstruario*, Barcelona: Seix Barral
- Ríos, Julián (2000) *La vida sexual de las palabras*, Barcelona: Seix Barral. 1991.
- Ríos, Julián (2001) *Nuevos sombreros para Alicia*, Barcelona: Seix Barral.
- Rossi, Alejandro (1997a) *Manual del distraído*, Barcelona: Anagrama. 1978.
- Rossi, Alejandro (1997b) *La fábula de las regiones*, Barcelona: Anagrama.
- Sala, Toni (1997) *Entomologia*, Barcelona: Edicions 62.
- Sala, Toni (2001) *Bones notícies*, Barcelona: Edicions 62.
- Saunders, George (1996) *CivilWarLand in Bad Decline*, New York: Riverhead.
- Saunders, George (2001) *Pastoralia*, New York: Riverhead. 2000.
- Saunders, George (2002) "My Flamboyant Grandson" en *The New Yorker*, January 28, 2002, pp. 78-81.
- Scarpa, Tiziano (1998) *Amore @*, Torino: Einaudi.
- Schmidt, Arno (1996) *Collected Stories* (Trans. by John E. Woods), Normal: Dalkey Archive.
- Serra, Màrius (1987) *Línia*, Barcelona: Columna.
- Serra, Màrius (1992) *Contagi*, Barcelona: Columna.
- Serra, Màrius (1998) *La vida normal*, Barcelona: Proa.
- Sontag, Susan (1988) "Description (of a Description)" en Heide Ziegler (Ed.) *Facing Texts*, pp. 140-143.
- Sontag, Susan (1991) *I, Etcetera*, New York: Doubleday. 1978.
- Spielberg, Peter (1977) *The Hermetic Whore*, New York: Fiction Collective.
- Stein, Gertrude (1990) *Three Lives* (Ed. Ann Charters), New York: Penguin. 1914.
- Stein, Gertrude (1997) *Tender Buttons*, Mineola, New York: Dover.
- Sukenick, Ronald (1969) *The Death of the Novel and Other Stories*, New York: The Dial Press.
- Sukenick, Ronald (1985b) *The Endless Short Story*, New York: Fiction Collective.
- Sukenick, Ronald (1994) *Doggy Bag. Hyperfictions*, Boulder and Normal: FC2.
- Sukenick, Ronald (1995) "Hand Writing on Wall" en Larry McCaffery (Ed.), *After Yesterday's Crash*, pp. 207-219.
- Sukenick, Ronald (1997) "life / art: static story for small screen" en *Alt-X*.
- Sukenick, Ronald (1998) "Sublet" en *Chelsea* 64, pp. 148-157.
- Sukenick, Ronald (1998b) "Flakes: A SeRial" en *Alt-X*.
- Sukenick, Ronald (1998c) "00" en *Threads* n^a 6.
- Sukenick, Ronald (2000) *Narralogues. Truth in Fiction*, State University of New York Press.
- Talens, Jenaro (1973) "Fragmuntaciones" en Beneyto (Ed.), *Manifiesto español*, pp. 43-45.
- Tizón, Eloy (1992) *Velocidad de los jardines*, Barcelona: Anagrama.
- Tomeo, Javier (2000) *Bestiario* (versión revisada e ilustrada por el autor), Santa Cruz de Tenerife: Prames. 1991.
- Vila-Matas, Enrique (1982) *Nunca voy al cine*, Barcelona: Laertes.
- Vila-Matas, Enrique (1988) *Una casa para siempre*, Barcelona: Anagrama.
- Vila-Matas, Enrique (1993) *Hijos sin hijos*, Barcelona: Anagrama.

- Vila-Matas, Enrique (1994) *Recuerdos inventados. Primera antología personal*, Barcelona: Anagrama.
- Vila-Matas, Enrique (1995) *Suicidios ejemplares*, Barcelona: Anagrama. 1991.
- Vila-Matas, Enrique (1998) "Fourier, dijo Parker" (inédito).
- Vollmann, William T. (1991) *The Rainbow Stories*, New York: Penguin.
- Vollmann, William T. (1994) *Thirteen Stories and Thirteen Epitaphs*, New York: Grove Press.
- Vonnegut, Kurt (1988) *Welcome to the Monkey House*, New York: Laurel.
- Vonnegut, Kurt (1999a) *Bagombo Snuff Box. Uncollected Short Fiction*, New York: G.P. Putnam's.
- Vonnegut, Kurt (1999b) *God Bless You, Dr. Kevorkian*, New York: Seven Stories Press.
- Wallace, David Foster (1989) *Girl With Curious Hair*, New York: Norton.
- Wallace, David Foster (1999) *Brief Interviews With Hideous Men*, Boston: Little, Brown & Company.
- Webb, Don (1988) *Uncle Ovid's Exercise Book*, Normal / New York: Illinois State University / Fiction Collective.
- Webb, Don (1996) *A Spell for the Fulfillment of Desire*, Normal: FC2.
- Weissman, Benjamin (1994) *Dear Dead Person*, New York/London: High Risk Books.
- White, Curtis (1980) *Heretical Songs*, New York: Fiction Collective.
- White, Curtis (1988) *Metaphysics in the Midwest*, Los Angeles: Sun & Moon.
- White, Curtis (1998) *Memories of my Father Watching TV*, Normal: Dalkey Archive.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1972a) *La sinagoga degli iconoclasti*, Milano: Adelphi.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1972b) *Lo stereoscopio dei solitari*, Milano: Adelphi.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1978) *Il libro dei mostri*, Milano: Adelphi.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1999) *El caos*, Buenos Aires: Sudamericana, 1974.
- Zabala, Manel (2001) *Ieu sabi un conte...*, Barcelona: L'illot.
- Zabala, Manel (2002) *Massa cafè*, Barcelona: L'illot.