



**HAL**  
open science

## La novela corta, ¿un género entre el cuento y la novela?

László Scholz

► **To cite this version:**

László Scholz. La novela corta, ¿un género entre el cuento y la novela?. XV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles, Nov 2012, Madrid, España. pp.1073-1079. halshs-00876353

**HAL Id: halshs-00876353**

**<https://shs.hal.science/halshs-00876353>**

Submitted on 24 Oct 2013

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**Actas  
Congreso  
Internacional  
América  
Latina:  
La autonomía  
de una región**

**XV Encuentro de  
Latinoamericanistas  
Españoles**

Actas del Congreso Internacional “América Latina: La autonomía de una región”, organizado por el Consejo Español de Estudios Iberoamericanos (CEEIB) y la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense de Madrid (UCM), celebrado en Madrid el 29 y 30 de noviembre de 2012.

Editores:

Heriberto Cairo Carou, Almudena Cabezas González, Tomás Mallo Gutiérrez, Esther del Campo García y José Carpio Martín.

© Los autores, 2012

Diseño de portada: [tehura@tehura.es](mailto:tehura@tehura.es)  
Maquetación: Darío Barboza  
Realización editorial: Trama editorial  
[trama@tramaeditorial.es](mailto:trama@tramaeditorial.es)  
[www.tramaeditorial.es](http://www.tramaeditorial.es)  
ISBN-e: 978-84-92755-88-2

# LA NOVELA CORTA, ¿UN GÉNERO ENTRE EL CUENTO Y LA NOVELA?

László Scholz<sup>1</sup>

## Resumen

Las aproximaciones teóricas al género de la *nouvelle* o novela corta no nos han dado hasta la fecha criterios que definan satisfactoriamente esta forma narrativa la cual, sin duda, ocupa un lugar autónomo de altísimo nivel en América Latina. En mi ponencia presentaré un enfoque narratológico que apunta a explorar los elementos claves de la técnica que vemos en las novelas cortas del siglo XX y a contrastarlos con los recursos análogos del cuento y la novela. Basándome principalmente en la metodología de Judith Leibowitz (*Narrative purpose in the novella*) y centrándome en los fenómenos del *incipit*, las repeticiones y la fragmentación que resultan del llamado “foco único”, analizaré obras de Martín Adán (*La casa de cartón*), María Luisa Bombal (*La última niebla*), Lino Novas Calvo (*No sé quién soy*), Julio Cortázar (*El perseguidor*) y Gabriel García Márquez (*El coronel no tiene quien le escriba*).

Las aproximaciones teóricas al género de la *nouvelle* o novela corta no nos han dado hasta la fecha criterios que definan satisfactoriamente esta forma narrativa la cual, sin duda, ocupa un lugar autónomo de altísimo nivel en América Latina. En mi ponencia presentaré un enfoque narratológico que apunta a explorar los elementos claves de la técnica que vemos en las novelas cortas del siglo XX y a contrastarlos con los recursos análogos del cuento y la novela. Basándome principalmente en la metodología de Judith Leibowitz (*Narrative Purpose in the Novella*) y centrándome en los fenómenos del *incipit*, las repeticiones y la fragmentación que resultan del llamado “foco único”, analizaré obras de María Luisa Bombal (*La última niebla*), Mario Vargas Llosa (*Los cachorros*) y Gabriel García Márquez (*El coronel no tiene quien le escriba*).

Si repasamos la crítica que existe sobre el género de la novela corta moderna, digamos desde la época romántica, no encontramos una convergencia sólida de ideas sino más bien una serie de hipótesis basadas en analogías repetidas hasta la saciedad. Basta con revisar la utilísima monografía de Paine para darnos cuenta que, a pesar de la fortísima influencia del romanticismo, los críticos del siglo XIX de Alemania, Francia y de los EE.UU. parecen coincidir sólo en unos temas tópicos y desarrollan sus respectivas teorías en coordenadas divergentes. En Alemania, por ejemplo, se instauró una especie de santísima trinidad de la *Novelle* con los conceptos de *Wendepunkt*, *Falkentheorie* y *Rahmen* (Paine, 1979:15-20 y Leibowitz, 1974: 15), la cual no sólo no se respeta en otras tierras sino que no puede considerarse como específica del género de la novela corta. En Francia, si bien en el mundo hispanohablante con frecuencia usamos el término *nouvelle* para referirnos a la novela corta, éste no es – a pesar de la etimología (*novus-novellus-novel*) – un hermano menor de la novela propiamente dicha sino una formación autónoma, además el uso de *conte* y *nouvelle* fue más que confuso por un siglo. No es menos agobiante en la crítica anglosajona la insistencia en la categorización genérica de textos narrativos según su extensión la que suele especificarse según el número de palabras (por lo general entre 30-50 mil palabras). En España se complica aun más la situación, donde la extensión en concursos o casas editoriales suele ser de 75 a 125 folios, y no sólo por la variación barroca de la terminología (Cf. noveleta, novelita, novela breve, pequeña novela, novela menor, esbozo de novela, cuento novela, novela-relámpago, etc., ver Martínez Arnaldos, 1993: 13-21) sino también por tratarse de dos caminos distintos emprendidos en direcciones contrarias: por una parte, se cultiva una tendencia historicista que intenta conectar la novela corta con formas medievales y renacentistas y, por otra, por considerarla una forma narrativa de a medias asignándole una posición intermedia entre el cuento y la novela (Mastrángelo, 1975: 99-102 y Baquero Goyanes, 1988: 59-63).

La situación apunta, sin duda, a una falta de cohesión teórica de las respectivas aproximaciones, indicio de lo cual es que los fenómenos definidos como “específicos” del género simplemente no lo son, como tampoco se le asigna a la novela corta ningún rasgo exclusivo.

Por este motivo proponemos adoptar una actitud pragmática ante el fenómeno, actitud que se justifica no sólo por la mencionada dudosa situación teórica sino también por compartir con Hernadi (Hernadi, 1972: 7-8) y otros críticos la opinión de que los estudios genéricos no constituyen un fin en sí y tienen que apuntar al enriquecimiento interpretativo y vivencial de la lectura. En la América Latina disponemos, sin duda, de un corpus abundante y de altísima calidad a lo largo del siglo XX; hemos escogido tres obras (*El coronel no tiene quien le escriba*, *La última niebla*, *Los cachorros*<sup>2</sup> de Gabriel García Márquez, María Luisa Bombal y Mario Vargas Llosa, respectivamente)

<sup>1</sup> ELTE, Budapest.

<sup>2</sup> Véase los datos de las respectivas ediciones en la Bibliografía. En el ensayo indicaremos (entre paréntesis) sólo el número de páginas de las citas y referencias textuales.

que vienen de distintas épocas y de diferentes ámbitos nacionales pero ofrecen, creemos, una posibilidad para comprender mejor ciertos elementos fundamentales de la novela corta. En nuestros criterios de análisis combinaremos aproximaciones tanto formales como sustanciales y, en más de un punto, nos basaremos en la metodología aplicada por Judith Leibowitz en *Narrative Purpose in the Novella* quien si bien no evita todos los escollos de la crítica anterior (Paine, 1979: 129-131) asignando valores específicos al género de la novela corta, presenta características que nos parecen relevantes del mecanismo que ella describe bajo el concepto del llamado “propósito del moldeo narrativo” (*narrative shaping purpose*).

Para comenzar veamos algunas técnicas de la elaboración del *incipit* en tres textos. En *El coronel no tiene quien le escriba* las primeras frases nos parecen muy cuentísticas por la perspectiva aplicada y, sobre todo, por el tratamiento de las dimensiones: se despunta el texto con “El coronel” que no sólo repite el título y, de esta manera, es tema, no rema, sino que fija la óptica sólidamente en la dimensión humana (Scholz, 2002: 22-23); la serie que sigue presenta un proceso de disminución gradual al nivel de los objetos: coronel – tarro – cucharadita, y luego otra secuencia semejante: (coronel) – olla – piso – cuchillo – raspaduras (7). Esta tendencia reductiva hacia lo pequeño se repite también en la segunda frase primero con el mismo arreglo de oponer a la figura del coronel objetos menores (infusión – hornilla) y luego valiéndose del mecanismo de confrontar la parte con el todo (coronel – tripas); esta segunda opción si bien contiene una posible apertura hacia una futura elaboración motivica (hongos, lirios venenosos), de hecho continúa el proceso de particularización con la referencia metonímica (tripas) que degrada en cierto sentido la figura del héroe. Sin embargo se corta bruscamente esta dirección del moldeo con una oración de dos palabras que lleva al lector a un proceso de ampliación. La frase “Era octubre.” (9), por inocente que parezca, dado su valor descriptivo, implica una apertura hacia una dimensión temporal, tanto meteorológica como cronológica, donde la figura humana deja de ser referencia; la mañana específica que crearía el punto de partida para una acción reducida típica del cuento, deja de cumplir con la famosa “unicidad” del cuento y, para evitar dudas, se amplía con una cifra (cincuenta y seis años) y con un acontecimiento histórico (la última guerra civil), para esbozarnos una envergadura mayor que podrá abarcar toda una novela. Es igualmente llamativa la ausencia de alguna conexión concreta entre el dolor de tripas y el mes de octubre; esta carencia bien podría considerarse como parte del mecanismo de secreto del *short story* pero la causalidad no se explica ni se justifica hasta el final de la obra (Vargas Llosa, 1971: 279-284), por ello representa una apertura temática aun más grande que la representada por la temporalidad histórica nombrada.

El *incipit* sin embargo no sigue esta huella sino que vuelve a la perspectiva inicial y a la tendencia reductiva: aparece otra figura humana (la esposa) con unos objetos cada vez menores (mosquitero, café, taza), y –repetiendo el mecanismo de las dos primeras frases – surge también una referencia corporal con la respectiva enfermedad (asma) para desembocar sin más en un diálogo mínimo, otra vez, muy cuentístico, que refuerza la dimensión y la dirección principal. No así la continuación que comienza a abrir el espacio de la casa y a rellenar la amplia temporalidad mencionando una fecha concreta y lejana (el año 1922).

Estos detalles del *incipit* de la obra nos parecen indicar que García Márquez está alternando, muchas veces incluso mezclando, dos técnicas: una que tiende a delimitar el espacio narrativo desde una sola perspectiva llevando el movimiento reductivo hacia dimensiones menores; y otra que más bien abre los niveles establecidos y va ampliando los marcos iniciales supuestamente para rellenarlos a lo largo del desarrollo de la obra.

En *La última niebla* de María Luisa Bombal encontramos un comienzo más dramático. Una pareja recién casada llega a la hacienda lo que en principio podría sugerir un desarrollo romántico o una extensa elaboración de toda la vida que pasarán juntos, pero se aclara muy pronto que son primos y que se casaron por haber muerto la primera esposa del marido tres meses después de la boda. El medioambiente que introduce a los personajes confirma esta posibilidad: hay viento, lluvia, tejas removidas – nos sentimos en el mundo de *Wuthering Heights* con sus conocidas analogías entre naturaleza y emoción humana. El *incipit* se gobierna hasta las primeras frases por un movimiento rápido y enérgico con un acercamiento digamos filmico del mundo exterior hacia la mente y psique de la protagonista; en realidad el lector ve una secuencia que reduce todo el exterior a una casa (hacienda, techo, sala) donde luego se inserta la dimensión humana (criados, el matrimonio) para seguir con la representación de un estado anímico (“dos segundos de perplejidad”, 9) y un contenido mental (“Por muy poca importancia que se haya advertido a nuestro repentino enlace, Daniel debió haber advertido a su gente”, 9). A esta altura la técnica sugiere más bien una continuación cuentística apuntando a un posible conflicto emocional que se producirá en ese extraño matrimonio; la frase siguiente, sin embargo, confirma una sospecha que surge al llegar al final del proceso reductivo: la “llegada romántica” del matrimonio puede ser tan sólo una representación interiorizada de la narradora (la joven esposa), por consiguiente, desde este criterio las oraciones con guiones no se distinguen desde este criterio de las frases entre comillas. Al mismo tiempo, la mencionada oración (“A la verdad, desde que el coche franqueó los límites de la hacienda, mi marido se había mostrado nervioso, casi agresivo.”, 9) constituye un cambio importante en el *incipit* porque con un *flash back* abre las puertas del pasado y comienza a desandar el camino: primero llega a los límites de la hacienda, luego a la boda anterior y la subsiguiente muerte de la primera esposa y, después de un elíptico diálogo intercalado del “presente”, a la niñez de los dos (10). Este segmento no sólo se extiende dando demasiados detalles (por ejemplo, la cicatriz de la operación del apéndice) que no tendrían luego una elaboración o

funcionalidad motivica sino también cambiando su dirección y proyectándolo hacia el futuro (Daniel “terminará por ser jorobado”, 10).

El primer fragmento, marcado con asteriscos, termina construyendo una parte simétrica y repetitiva de la llegada: los recién casados salen de una habitación, entran en otra y, bajo circunstancias ya conocidas (viento, lluvia, ladrido de perros), se adentran en el dormitorio, meta lógica tanto por la técnica linear como por los clichés temáticos. La “llegada” luego conduce al llanto inexplicable y mal interpretado del marido, y a una elipsis total de la noche de bodas en la narrativa.

Lo que notamos en el caso de este *incipit* de la novela corta de Bombal es que el texto se basa en técnicas mixtas que al comenzar conllevan toda la potencia intensiva de un cuento, más tarde sin embargo tiende a optar por caminos de una extensa novela; empero hay un elemento mucho más relevante: la presencia de una voz firme, en primera persona de singular, la cual establece una dimensión interiorizada y una dinámica que se define principalmente por las actividades de su conciencia; toda la narrativa depende de ésta en tal grado que cuando deja de funcionar (por ejemplo, al final del primer fragmento cuando la narradora se desliza en el sueño, 11), se suspende la narración dejándonos tan sólo una imagen de la carencia: el surco vacío del esposo en la cama. Por consiguiente el *incipit* de *La última niebla* inaugura una técnica que se constituye más por las distintas actividades mentales y psíquicas del yo que por los mecanismos cronológicos y causales de la narrativa tradicional: los eslabones que detectamos en la primera unidad forman una secuencia en la cual encontramos percepciones del mundo exterior, diálogos rememorados, pensamientos *on-line*, emociones, recuerdos, los que en conjunto constituyen un corpus mixto, entrecortado y circular que van gobernados y comunicados por un yo lírico en agonía.

En *Los cachorros* de Mario Vargas Llosa nos sorprende desde el primer momento la presencia de una técnica aparentemente contradictoria: el *incipit* no llega a moldear un comienzo de *short story* ni pasa a una elaboración extensiva de carácter novelístico. Respecto a la primera opción, lo que vemos es que ni los personajes ni el narrador se ubican con firmeza en el primer párrafo según lo indica el uso de las personas gramaticales (tercera de singular y primera y tercera de plural); como son igualmente dispersos los elementos del espacio acompañados por lo general por una referencia temporal indirecta bastante vaga; al mismo tiempo, se nos suministra una cantidad abrumadora de informaciones sobre “nosotros” de quienes tampoco sabemos nada seguro. Se crea sin embargo un ritmo vertiginoso que sí que podría implicar una continuación cuentística que nos llevará “depurada de ripios” (Quiroga, 1989: 70) a la figura de Cuéllar y a un acontecer dramático. El segundo párrafo repite este mecanismo si bien la técnica subyacente resulta distinta: en lugar de una enumeración se desarrolla en este caso un diálogo de forma indirecta, acelerada y reducidísima, siempre manteniendo el ritmo del primero. Salta a la vista que este compás no permite una elaboración extensa de los elementos dados, de hecho, la posibilidad de seguir hacia un desarrollo novelístico a fondo se transforma en una especie de “labelling” o, como lo dijera la crítica antes, un estilo del *comic strip* (Oviedo, 1974: 22-23) o tiras cómicas.

Tal combinación de los medios se repite y se estabiliza aun más en los párrafos siguientes dándonos información detallada sobre Cuéllar tanto en forma narrativa tradicional como por medio del mencionado diálogo acelerado. El esqueleto del texto (chico nuevo – su nombre – sus estudios – deportes – accidente) es linear y se mantiene totalmente funcional con la inclusión del perro danés, el motivo del fulbito y el espacio de la ducha, pero queda constantemente interrumpido y opacado por las partes “en vivo” de los diálogos. Como resultado se forma un vaivén entre los dos mecanismos produciendo una velocidad pocas veces vista, velocidad fílmica con cortes, vueltas y recomienzos constantes. Ésta es la fuerza motriz del *incipit* que el autor aprovecha con plena eficacia: miméticamente representa una manera de hablar y comportarse de los adolescentes, dramáticamente prepara el camino hacia el accidente (que no es nada menos que la castración de uno de los personajes) y sobre todo dándonos una visión sintética de un fragmento de la realidad que abarca tanto los aspectos individuales como colectivos.

Estos tres ejemplos bastarán para darnos cuenta que en los *incipits* analizados las novelas cortas aprovechan tanto los mecanismos tradicionales del cuento como los de la novela y, en este sentido, se hallan entre las dos formas; pero, a la vez, hemos notado a) que ninguna de las dos se hace prevalecer sino que se forman más bien amalgamas y dinámicas peculiares, b) que aparecen otras técnicas u otros canales para el desarrollo narrativo los cuales pueden alcanzar un rol protagonista frente a los demás recursos, y c) que los movimientos que detectamos en los *incipits* no se estructuran según el principio riguroso de la linealidad ni constituyen núcleos que tendrán más adelante una elaboración consecuente sino que son llamativamente repetitivos.

En la mencionada monografía de Judith Leibowitz encontramos dos términos (Leibowitz, 1974: 15-18) que nos parecen muy adecuados para aclarar la naturaleza de los fenómenos detectados en los *incipits*. Para ella los rasgos específicos de la novela corta procedan de una técnica que combina simultáneamente los elementos de intensidad y expansión. La primera se puede ver, entre otras, en la limitación del área de experiencia por representar, el uso de un único foco y la tendencia a las repeticiones; la segunda, en la dirección general hacia el exterior (*outward*), la falta de la progresión continua y el desarrollo motivico más implícito que explícito. Se trata por consiguiente de fuerzas contrarias que funcionan a la vez y que, por una parte, comprimen y, por otra, dilatan el material narrativo creando un ritmo específico.

Pero ¿cómo y con qué técnica se lo logra más allá de los *incipits*? El diseño narrativo de *El coronel no tiene quien le escriba* nos ofrece una solución muy elaborada: por una parte vemos siete unidades textuales separadas por espacios en blanco que sugieren y visualizan un desarrollo extensivo del texto. Mas nos llama la atención desde el primer momento que no llevan numeración: y con razón porque no son capítulos que se organicen de manera rigurosa para llevarnos al final o al menos a un punto culminante. El esquema horizontal si bien ofrece una posibilidad permanente para la expansión, García Márquez la trata de manera que los eslabones constituyentes se intensifiquen en sí mismos, dentro de su propio marco, e igualándose se resistan a formar una secuencia de orden fijo. Los siete bloques textuales en realidad se valen principalmente de analogías, por lo cual son sendas repeticiones de la primera unidad. La situación inicial, como hemos visto, se basa en un espacio limitado con un juego de escalas que van desde la dimensión humana hacia unos objetos menores y partes del cuerpo; al extenderla mediante otros personajes (la esposa, el gallo, los niños, Agustín) el autor repite el mismo procedimiento desde la segunda parte de la primera unidad donde construye un espacio igualmente reducido con referencias metonímicas: el mismo coronel, al prepararse para salir a asistir a un entierro, es definido por las respectivas prendas de su traje de ceremonias (hebillas, camisa, cuello postizo etc.) y, al encarar el cadáver, por un acercamiento brusco e involuntario al “lugar donde se encontraban – profundas y dilatadas – las fosas nasales del muerto”.

La secuencia de “salida de la casa – otro personaje – otro espacio reducido – vuelta a la casa” se repite seis veces más, produciendo, en total, siete extensiones incluyendo al administrador de correos, al médico, al abogado, al sastre, Don Sabas y al asesino de Agustín, e incluyendo espacios como una sala funeraria, oficina de correos, gabinete de médico, despacho de abogado, sastrería, otra casa y un salón de billar; los únicos espacios abiertos con una multitud de gente se dan en la calle con el cortejo funerario y en la gallería con los espectadores; los dos son de carácter transitorio y conducen muy pronto al punto de origen, a una casa. (No es distinta tampoco la escapada de la esposa del coronel cuando sale para visitar al padre Ángel.) Por consiguiente hay expansión pero por las evidentes repeticiones y por mantener el mismo foco a lo largo de toda la historia, el efecto mayor se produce por la superposición de situaciones análogas y no por su coordinación cronológica o causal.

Esta intensidad tiene una presencia manifiesta en la conversación que mantienen el coronel y su esposa. La temática en sí es muy limitada (la jubilación, la muerte de su hijo, hechos del pasado, enfermedades) y parece aun más restringida por el leitmotiv de “comer o no comer”. La repetición digamos obsesiva de esta pregunta no sólo forma un marco que abarca toda la obra (de un tarro de café casi vacío llegamos a la total negativa expresada por la famosa última palabra) sino que – y esto es lo más importante – constituye una voz, un discurso oral al cual se subordinan los demás elementos, entre ellos, los acontecimientos. Este efecto se alcanza por la permanencia y la monotonía del diálogo que se comporta como una especie de contrapeso que dificulta y frena el desarrollo horizontal, y nos ancla en la misma situación inicial. No es por azar que la mayoría de las sorpresas y efectos hiperbólicos de *El coronel no tiene quien le escriba* no se nos da en la fábula sino en el discurso retórico.

El prolijo uso de imágenes, metáforas y símbolos es otro recurso que indica una combinación de los elementos de intensidad y expansión. En algunos casos funcionan ellos de manera abarcadora, en otros tienen un radio de efecto limitado. Para el primero el mejor ejemplo será la imagen del paraguas: se presenta con la debida preparación (lo encuentra el coronel en un baúl), se relaciona con el pasado heroico (lo ganó antaño en una tómbola política) y con la muerte de Agustín, y luego, al abrirlo, despliega sobre su cabeza “un misterioso sistema de varillas metálicas” que “sólo sirve para contar las estrellas” (11); más adelante, en la misma primera unidad, se completa su simbología con la mención de otros paraguas “regulares” que no acepta el protagonista, con la equiparación explícita entre el paraguas y la muerte en el quinto segmento y con la contraposición implícita de la lluvia que no parece escampar en todo el texto. Ésta funciona como los otros fenómenos meteorológicos (tormentas, temporales) que en *El coronel no tiene quien le escriba* representan en principio sendas aperturas por conllevar una supuesta relación causal no aclarada, pero más adelante sólo refuerzan la mencionada intensidad por medio de repeticiones sistemáticas. Por otro lado, encontramos haces no muy elaborados: es fácil descubrir, por ejemplo, que a la carta que nunca llega se le contraponen una serie de objetos de papel (pliegos clandestinos, fórmula de medicamentos, recortes periodísticos, cartones, rollos, inventarios, justificaciones legales) que quedan muy lejos de desempeñar un rol semejante al del paraguas. Se puede observar lo mismo en el caso del campo semántico de los pájaros: tenemos una larga lista de aves nombradas (gallinazo, alcaraván, papagayo, carpintero, etc.) que más allá de sus funciones descriptivas y abstractas forman un trasfondo para el símbolo más importante del texto: el gallo. Sin embargo la expansión que crean parecen agotarse en producir chispas al nivel verbal.

La dirección principal de la dinámica narrativa que hemos detectado en el *incipit* de *La última niebla* de María Luisa Bombal se observa también en el desarrollo de la obra pero de manera más explícita y más elaborada. Al inicio del segmento 2, por ejemplo, encontramos la secuencia siguiente: cadáver – acercamiento – mirar – una palabra: silencio – retroceder (11-12); y más adelante: salón – penumbra de sombras – una pareja que se separa – cabellera desatada – mirar – mirada opuesta – pareja apartada – pensar en la propia trenza (13). Esta técnica se desarrolla al máximo en los segmentos que se asemejan a *El árbol*, cuento de la escritora, quien, por detallar los procesos de la percepción, digamos, de manera modernista y por el abundante uso de medios líricos, produce descripciones de una prosa poética. El esquema sin embargo sigue siendo el mismo: el mundo percibido provoca una emoción o una idea que pueden conducir al protagonista a una acción.

Mas la apariencia es engañosa: la narradora no profesa el principio de *esse es percipi* lo que se revela por más de un medio. El primero se da en situaciones cuando lo exterior se pone entre paréntesis en el momento cuando la protagonista cierra los ojos en el segundo fragmento, o se encuentra en medio de la neblina (segmento 25), pero las secuencias narrativas siguen siendo analógicas (por ejemplo, árbol – apoyarse contra él – cuerpo ardiente – desfallecer – sopor, 14). El segundo, cuando aparece el motivo de escribir (por ejemplo, en el fragmento 6) que bien puede implicar que toda la obra, con los diálogos, frases entre comillas y descripciones incluidas, es producto de un escribir monologante, de una voz interior que registra de esta manera sus experiencias en el matrimonio; y finalmente, las numerosas simetrías (entre la narradora y Regina) y los autorreflejos (espejos, ecos) también apuntan a la misma dirección.

El resultado de este proceder es que el mundo irreal que sueña la protagonista no sólo se eleva al nivel de lo real sino que también lo pone en tela de juicio. Las mezclas se crean naturalmente de tal manera que hay puntos de contacto, entradas y salidas, escenas brumosas como en muchas obras de la literatura fantástica, pero en *La última niebla* el rol principal no se lleva por lo referencial sino por el movimiento espasmódico que se da sin cesar a lo largo del texto. Es verdad que la estructura mayor de los veintinueve fragmentos de la novela puede dividirse de la manera siguiente: partimos de un punto “real” que desde el quinto segmento se amplía con una dimensión irreal que irá extendiéndose y luego muy pronto diluyéndose hasta completar el círculo desembocando en lo “real”; mas por medio de la fragmentación y la constante repetición el propio movimiento entre las dos esferas cobra más importancia que las narrativas reales e irreales. Veamos dos ejemplos llamativos que se centran supuestamente en un *reality check*: después de encarar la muerte en la cara de una muchacha fallecida (fragmento 2), la protagonista huye precipitadamente por la puerta al jardín para seguir a través de un bosque hacia su casa cuando declara explícitamente: “Esquivo siluetas de árboles, a tal punto estáticas, borrosas, que de pronto alargó la mano para convencerme de que existen realmente.” (12), y luego comprobando su propia realidad grita: “¡Yo existo, yo existo – digo en voz alta – y soy bella y feliz!” (12) Lo real sin embargo no anula las dudas anteriores y en lugar de constituir un punto fijo de referencia, nos conduce otra vez al motivo de la inquietud, a un sueño recordado y otra vez al miedo. En el fragmento 26 se cuenta una mininarración dentro del marco de lo irreal, en plena neblina, para llevar al lector a la comprobación negativa de la existencia de su amante, y otra vez, al llegar a la frase reveladora (“–Avisaré a la señora.”, 40), ya habremos cubierto un tortuoso camino zigzagueando entre las dos dimensiones para acercarnos a un gemido, una dulzura, un parpadeo.

La autora se vale de los medios de la expansión tradicional y cronológica de su narrativa, pero la continuidad que esboza queda agujerada por el fragmentarismo, la repetición y, en más de un punto, por los rápidos resúmenes (véase, por ejemplo, en los fragmentos 10-16 los que cubren más de diez años). El elemento constante y, como tal, decisivo en este contexto es la voz interior de la narradora, voz que no sólo cuestiona lo real, como hemos visto, desde el mismo punto de partida sino que de una manera fiel representa miméticamente los movimientos típicos de la conciencia humana caracterizada por la multiplicidad y por los cambios incesantes. Lo que añade Bombal a esto es muy semejante a lo que hemos detectado también en *El coronel no tiene quien le escriba* con la diferencia de que en su caso el verbalizar (sea diálogo o monólogo interior) puede entenderse no sólo como hablar sino también escribir.

En *Los cachorros* de Vargas Llosa el hilo lineal de la narrativa es mucho más explícito y más fuerte que en los dos textos anteriores. Las seis partes numeradas revelan un esquema totalmente tradicional que conocemos de los subgéneros de el *Bildungsroman* europeo: un joven entra en la sociedad, sufre una crisis y después de varias tentativas fracasadas de adaptación se muere; el tiempo abarcado es amplio, es de hecho toda una vida, como también los espacios que pueblan los respectivos personajes son múltiples. Pero en este marco evidentemente novelesco el autor mantiene la técnica ensayada en el *incipit* y crea un contrapeso fuerte que imposibilita el desarrollo cabal de una forma mayor. El uso del narrador colectivo con la constante variación de la perspectiva narrativa, la técnica de “labelling” y sobre todo el ritmo vertiginoso constituyen una fuerza que interrumpe y modifica la linealidad de la narrativa, y lo hace de manera casi idéntica a lo largo de cinco capítulos, con lo cual hace prevalecer el elemento de la repetición a costa de la expansión. El fenómeno de “labelling” revela en sí la naturaleza de esta solución técnica: la narrativa avanza, sin duda, eficazmente en más de un nivel pero su rapidez produce una grave superficialidad a nivel de la representación; lo mismo vemos en los ejes espacio-temporales: se amalgaman segundos superdetallados en ambientes limitados con años enteros deslizados. Bastará con citar dos ejemplos muy llamativos: en el primer capítulo llegamos a los momentos dramáticos del accidente en siete breves páginas (53-59), en una secuencia temporal aceleradísima (Todavía llevaban pantalón corto – ese año – una mañana – la primera semana – el verano – el año siguiente – tres meses – el mes de julio – ese día – después del segundo recreo – una hora después); al final del segundo capítulo, después de darnos los detalles de la vuelta de Cuéllar al colegio y de la aparición del nombre de Pichulita, el motivo del *Bildungs*, del desarrollo del protagonista se resume de esta manera: “Ya usaban pantalones largos entonces, nos peinábamos con gomina y habían desarrollado, sobre todo Cuéllar, que de ser el más chiquito y el más enclenque de los cinco pasó a ser el más alto y el más fuerte.” (73) No cabe duda que el vaivén que crea el autor entre las distintas perspectivas del narrador y, sobre todo, entre las dos maneras de representar que la crítica inglesa llamaría *telling* and *showing*, contribuyen a la creación de un ritmo vivísimo, espasmódico, una especie de serpiente textual que toma el mando dentro del marco “novelesco”.

El capítulo sexto cambia de técnica y no sólo porque sería muy difícil si no imposible mantener en una extensión mayor las mismas proporciones y de aguantar por parte del lector los mismos cortes y repeticiones sino porque el autor se proponía reforzar el mismo mecanismo aun en otra dimensión más: resulta que los cinco capítulos con todos sus elementos directos e indirectos de la representación constituyen la materia de un proceso recordatorio de uno de los personajes ya envejecidos. El final ya es una narrativa breve y seca, sin cortes, sin las burbujas de las “tiras cómicas” y sin el ritmo vertiginoso de antes. Su función es volver a lo contado desde una perspectiva más y añadir una variante de otra escala a la relación entre objeto y sujeto: lo que nos parecía antes una lograda amalgama de la realidad objetiva y subjetiva ahora pasa a ser la expresión *on-line* del recordar de un sujeto memorioso. Con esta solución el elemento común unificador que penetra toda la obra es el propio proceso de la verbalización de las memorias que un personaje no nombrado tiene de sus compañeros de juventud, elemento que sigue y objetiva la dinámica subjetivísima del recordar a la vez que es portadora de la representación rítmica (Oviedo, 1974: 30) y simultaneísta de la “historia”. Esta duplicidad funcional se ve muy claramente en los mencionados medios estilísticos que aprovecha Vargas Llosa en los primeros cinco capítulos: el uso exagerado de los diminutivos sin la coda final bien puede indicar infantilismo de los adolescentes o el supuesto esnobismo peruano (ver el artículo del autor sobre la huachafería: Vargas Llosa, 1990) pero bajo la luz del sexto capítulo puede igualmente reproducir el tono con frecuencia dulzón y a la vez tristón de las memorias; el prolijo uso de palabras onomatopéyicas (guau, brrr, chas, pam, glu, ja ja, fffuum, vsssst, etc.) contribuye sin duda al efecto dramático de varias escenas, mas caracterizan al mismo tiempo los retazos que guarda nuestra memoria de ciertas situaciones por medio de tales verbalizaciones sintéticas; y un ejemplo más: el famoso tartamudeo de Pichulita que es, entre otras cosas, una simbólica representación de la adaptación frustrada del protagonista, puede referirse, desde el sexto capítulo, al propio proceso accidentado de recordar.

El último capítulo de *Los cachorros*, como acabamos de ver, no funciona como un golpe final a nivel de la trama así como tampoco es una apertura mayor abriendo puertas nuevas como resultado de una previa elaboración motívica: es tan sólo una repetición más, una justificación distinta de la coexistencia de lo objetivo y lo subjetivo con lo cual se refuerza lo narrado en otra dimensión. No es muy distinta tampoco la solución del final de *La última niebla*: si bien termina con una muerte que en principio podría implicar – por las simetrías previas – el fin de la narradora–protagonista, en el último fragmento sigue la niebla y la inmovilidad como en cualquier otro segmento anterior y, sobre todo, sigue funcionando intacta la voz interior que fue el único elemento constante entre las veintiocho unidades. El final de *El coronel no tiene quien le escriba* es enfático, sin duda, pero lo es sólo a nivel estilístico: la situación resulta prácticamente la misma que hemos visto en los demás segmentos y se basa en el dilema de “comer o no comer”.

1078

Y no puede ser de otra manera en ninguna de las tres novelas cortas analizadas ya que el moldeo narrativo desde el *incipit* renuncia a un desarrollo rigurosamente tanto de la trama como de la red metafórica, y por medio de recomienzos y repeticiones iguala entre sí hasta cierto punto todas las unidades constituyentes. Los medios aprovechados para alcanzar este objetivo son distintos, su variedad y la intensidad de sus iteraciones dependen, creemos, de la fuerza del discurso narrativo propiamente dicho que ellos intentan frenar, reducir o al menos neutralizar. El hallazgo inesperado de nuestro análisis de estos tres textos es la presencia uniforme y dominante de las formas de la verbalidad: el monólogo interior y el recordar verbalizados y el diálogo, respectivamente, constituyen el canal principal en el cual se realiza el *shaping* particular de la novela corta que se basa aparentemente en una dinámica repetitiva y espasmódica que va contra la intensidad ininterrumpida de las formas más breves tradicionales y también contra el desarrollo gradual y extensivo de las formas más largas. Esta técnica del moldeo narrativo que se realiza en y por medio de las formas naturales de la expresión verbal nos parece mucho más relevante al definir el género de la novela corta que indudablemente se encuentra entre el cuento y la novela propiamente dicha pero más por la técnica narrativa aplicada que por la extensión. Ésta es consecuencia de aquélla y no al revés.

## Bibliografía

- Baquero Goyanes, Mariano (1988) *Qué es la novela; qué es el cuento*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Bombal, María Luisa (1984) *La última niebla. La amortajada*. Barcelona: Seix Barral.
- García Márquez, Gabriel (1997) *El coronel no tiene quien le escriba*. México D.F.: Ediciones Era.
- Hernadi, Paul (1972) *Beyond genre; new directions in literary classification*. Ithaca: Cornell UPr.
- Leibowitz, Judith (1974) *Narrative Purpose in the Novella*. The Hague: Mouton.
- Martínez Arnaldos, Manuel (1993) “Breves consideraciones teóricas sobre la novela corta.”, en *La novela corta murciana*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 13-48.
- Martínez Arnaldos, Manuel (1996) “Deslinde teórico de la novela corta”. *Monteagudo*, 3, 1, 47-65.

Oviedo, José Miguel (1974) "Prólogo" en M. Vargas Llosa: *Los cachorros*. Barcelona: Lumen, 9-38.

Paine, J. H. E (1979) *Theory and criticism of the novella*. Bonn : Bouvier.

Quiroga, Horacio (1989) "Decálogo del perfecto cuentista", en C. V. de Vallejo: *teoría cuentística del siglo XX*. Miami: Universidal. 69-71.

Scholz, László (2002) *Los avatares de la flecha. Cuestionamiento del principio de linealidad en el cuento moderno hispanoamericano*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Vargas Llosa, Mario (1971) *García Márquez: Historia de un deicidio*. Barcelona: Barral Editores.

Vargas Llosa, Mario (1974) *Los cachorros*. Barcelona: Lumen.

Vargas Llosa, Mario (1990) "¿Un champancito, hermanito?" en *Contra viento y marea, II (1972-1983)*, Barcelona: Seix Barral, 345-349.