

Benjamin, en sueños, se acercó demasiado. Viene del nombre “París”. No de lo que él significa, sino de lo que transmite a quien experimenta su aura. La distancia entre el París real y el que su nombre evoca se le aparece a Benjamin cuando se acerca demasiado a ese nombre, cuando queda suprimida, por efecto de una fuerza de atracción irreconocible, la distancia con él. La distancia por la que las palabras quedan a disposición del hombre. La misma que media entre el representante y lo representado. La cosa, ante la que él debería borrarse, abandona al nombre: el nombre deja de ser lo que nombra a la cosa y se convierte en sólo un nombre, deja de ser lo que remite a una imagen cierta y se convierte en imagen, en imagen de nombre. Ya no se ve a través de él, sino que él es lo único visible. Pero en eso que ve, en eso que es llevado a ver, Benjamin no reconoce nada. Cuando queda suprimida la distancia que hace posibles la comunicación y la representación, cuando el nombre se acerca hasta tocarlo, en ese mismo instante, se le vuelve extraño, su sentido se aleja. El aura de “París”, el brillo enigmático que lo atrae hacia ese nombre y que mantiene ese nombre a distancia, es la fuente de su nostalgia. Benjamin añora un París que no es el que está presente frente a su mirada, un París que no está presente en ningún lado, pero que se le presenta en la experiencia del aura de su nombre con una intensidad que jamás podría encontrar en la realidad —en lo que, dando a la costumbre más crédito del que merece, llamamos realidad. La “inaudita nostalgia” que Benjamin sufrió en sueños sabe “de la fuerza del nombre por el cual lo que vive, se transforma, envejece, se rejuvenece y, sin imagen, es el refugio de todas las imágenes”¹⁴. Benjamin añora lo que en el nombre “París” depositaron durante un siglo voces y escrituras amadas. Con esas voces mudas, las infinitas voces de lo imaginario, dialoga, en silencio, en la experiencia del aura.

APUNTES SOBRE LA NOVELA CORTA II

Nora Avaro

Con el gesto de un adiós ligero y suspendido la novela corta nos despide en el momento en que emprendemos su lectura. Detenidos en un final apenas iniciado alcanzamos a reconocer nuestro error —nuestra tardanza—

¹⁴Walter Benjamin: “Sombras breves”, ed. cit.; pág. 145.

y en él aquello que nos ha sido destinado: el resto de un suceso, su “última noticia”. Hay en esta sutil impuntualidad, en esa falta de coincidencia, el motivo de un desencuentro entre el lector y su relato, y es con este particular modo de recogimiento, de discreción, que la novela corta impone su mundo, un mundo que parece no correspondernos y que no nos ha esperado para ocurrir.

“En las auténticas relaciones del lenguaje, en la fundamental unión, indisoluble, de una forma con el objeto de su relato” encontraba Maurice Blanchot la necesidad de la novela; en la novela corta, ¿cuál es la forma que toma el objeto del relato para plantear su diversidad frente a los otros relatos?; ¿por qué asistimos a diferentes presentaciones de un mundo cuando leemos un cuento o una novela corta?; ¿qué hace que estos dos “géneros breves” se distingan al narrar?; ¿cuál es el arte que, al narrar, suponen?

Como una verdad de hecho tenemos los libros, las historias que los libros nos regalan: esas maravillas. Pero estas historias en las que nos apresuramos a entrar guardan distancia entre ellas, y no me refiero aquí a la felicidad o la tristeza, al éxito o al fracaso de los personajes en los que hemos decidido creer. No. Quiero decir que estas historias, todas ellas y cada una, presentan a su modo aquello que nos atrapa, que nos obliga a leer, a no dejar de leer. *A su modo*, un modo que les es propio y que es el lugar exacto donde se encuentran (o se desencuentran) el lector y su relato.

Ya Eichenbaum en su artículo “Sobre la teoría de la prosa” señalaba la necesidad de atender “al estudio de los elementos que determinan la forma de un relato”; encontraba que “la novela es una forma sincrética” mientras que “el cuento es una forma fundamental, elemental” y que las condiciones de construcción del cuento creaban “una forma enteramente diferente a la novela tanto en su finalidad como en sus procedimientos”. “El cuento —escribía Eichenbaum— es un enigma; la novela corresponde a la charada o al jeroglífico”. Frente a la novela como despliegue de un mundo, un mundo “como sistema de ecuaciones”, el cuento y —resulta válido agregar aquí— la novela corta atienden a la puntualidad del acontecimiento, “una ecuación con una sola incógnita”: “¿qué ha pasado?” y “¿qué va a pasar?”¹.

¿Qué ha pasado? y ¿qué va a pasar?, en la diferencia que las dos preguntas señalan, en la distancia y la tensión que soportan, se traza el límite que separa a los dos “géneros breves”. Pero esta brevedad que figura allí, muy cerca del género para definirlo, no atiende a la cantidad de páginas

¹Las preguntas pertenecen a Deleuze y Guattari

de que el relato dispone sino a la puesta en acto de una fórmula del lenguaje, se dice “a la brevedad” y se quiere decir “de inmediato”, “sin duración”. Sin duración (en el sentido en que en la novela podemos encontrarla), el cuento y la novela corta someten a la narración a un tiempo sometido, cercado, fulgurante, y que es él mismo la medida de la intensidad del relato². Frente al “desparramamiento”³ novelesco, frente al desenvolvimiento de un mundo que la novela es, el cuento y la novela corta hacen de su arte de narrar un paréntesis en el mundo, presentan un mundo en suspenso, suspendido. Pero se trata de dos suspensiones diferentes, o mejor, de dos “efectos de suspensión” diferentes que se distinguen en relación a lo que revelan y a lo que mantienen oculto: el cuento tiene la forma del enigma, la novela corta la del misterio.

En su artículo “El jugador de Chejov”, Ricardo Piglia afirma que “un cuento siempre cuenta dos historias”, “un relato invisible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario”. “El cuento —señala Piglia— se construye para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto. Reproduce la búsqueda siempre renovada de una experiencia única que nos permita ver, bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta”. El cuento nos permite ver, nos llama a descubrir, guarda con esa verdad secreta que lo constituye la relación feliz de la revelación. El cuento oculta en el tiempo de su suspensión el mundo que finalmente nos será develado. Enigmáticamente, con el suspenso que da vida al enigma, el cuento narra su historia atendiendo a la resolución de una pregunta: ¿qué va a pasar? Como en la promesa el cuento nos atrapa y nos conduce hacia su finalidad -finalidad que hacemos propia-: imponer con precisión el modo en que la historia confesará su secreto. Y porque sabe de su tiempo, porque conoce guardar celosamente aquello que es menester ocultar, el cuento encuentra la fuerza de su atracción: trabajar en el enigma el momento de la verdad.

La novela corta toma la forma del misterio (del secreto dirán otros, pero un secreto inconfesado e inconfesable que permanece en secreto y que es el centro misterioso del relato). La novela corta nos invita a recorrer un trayecto que, suspendido en un punto, reclama para sí el despliegue de una línea; lo reclama, lo exige, no lo cumple. Frente a la indiscreción del cuento, la novela corta mantiene oculta, inhibida, sin respuesta, la pregunta que la organiza: ¿qué ha pasado?, ¿qué ha podido pasar?; la reserva constituye su

²Para el problema de la temporalidad en la novela corta cfr. Capdevila, Analía: “Apuntes sobre la novela corta” en Boletín/1

³El término pertenece a Henry James, citado por Maurice Blanchot en “La vuelta de tuerca”.

ley. Su mundo, el mundo que la novela corta presenta, se realiza —siempre más acá o más allá de la sospecha— entre bastidores. Un movimiento de aproximación parece guiar la lectura, pero es el mismo movimiento el que, al frustrar la posibilidad de un encuentro con el objeto del relato y sin eludir su inminencia, abriga en la lejanía el instante de la revelación. Misteriosamente, suspendida en la fascinación del misterio, la novela corta narra su historia reservando la expectación que la anima. Al abrigo de cualquier modo de descubrimiento, su mundo, el mundo que la novela corta es, se ofrece y resiste, toma la forma que el secreto le impone.

En uno de los argumentos de *La Mayor* Juan José Saer relata una pequeña anécdota. Un comerciante de muebles descubre en el recoveco de un sillón un diario íntimo. Alguien, una lejana propietaria, ha ocultado allí —en el diario, en el sillón— “su verdadera personalidad”. Este pequeño descubrimiento provoca en el mueblero un hallazgo mayor, un reconocimiento: él mismo mantiene en secreto algo que el mundo, su propio mundo, el familiar, desconoce: “un rollo de billetes que iba engrosando de tanto en tanto”. Sospecha entonces que su mujer también “debía guardar algo oculto, algo tan propio y tan profundamente hundido que, aunque ella misma lo quisiese, ni siquiera la tortura podría hacérselo confesar”.

Si diéramos una vuelta de tuerca a este argumento; si, extremando sus posibilidades, encontráramos que la presencia del secreto en el relato no es ni siquiera ese rollo gastado de billetes sino la forma misma que toma la vida del mueblero, tal vez podríamos afirmar que el mundo de la novela corta se parece a esa vida, “porque su vida, su verdadera vida, según su nueva intuición, transcurría en alguna parte, en lo negro, al abrigo de los acontecimientos, y parecía más inalcanzable que el arrabal del universo”.

Julio de 1991

Referencias bibliográficas

Blanchot, Maurice: “La vuelta de tuerca” en *El libro que vendrá*. Caracas, Monte Avila, 1969.

Blanchot, Maurice: “El enigma de la novela” en *Falsos pasos*. Valencia, Pretextos, 1977.

Capdevila, Analía: “Apuntes sobre la novela corta” en *Boletín /1*. Rosario, publicación del Grupo de Estudios de Teoría Literaria, marzo de 1991.

Capdevila, Analía: “La forma del secreto (A propósito del *Los adioses* de Onetti)”, en prensa.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: "Tres novelas cortas o '¿qué ha pasado?'" en *Mil mesetas*. Valencia, Pre-Textos, 1988.

Eichenbaum, B.: "Sobre la teoría de la prosa" en AA.VV.: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México, Siglo XXI, 1978.

Piglia, Ricardo: "El jugador de Chejov" en *Clarín*, Bs.As., 6-11-1986. Recopilado en *Crítica y ficción*, Bs.As., Siglo XX, 1991.

Saer, Juan José: "Al abrigo" en *La Mayor*. Bs.As., CEDAL, 1982.

LA PARAMNESIA O EL RECUERDO COMO FORMA

Anaía Capdevila

Paramnesia: "deformación de la memoria o del reconocimiento por inclusión de errores de referencia temporal/ falso recuerdo de una experiencia que nunca ha ocurrido realmente/ ilusión de reconocimiento en la que una situación nueva es considerada equivocadamente como repetición de una anterior." (*Diccionario de Psicología* de Howard O. Warren, México, F.C.E., 1984)

En el estudio titulado "El recuerdo del presente y el falso reconocimiento"¹ Bergson ensaya, a propósito de la paramnesia, una reflexión que podemos describir en los términos de un triple movimiento, de regresión, de inversión y de desplazamiento. De regresión, en tanto por una serie de preguntas cada vez más elementales que hacen, sin embargo, avanzar la argumentación (¿qué es la paramnesia?, ¿cómo se forma el recuerdo?, ¿qué es el recuerdo?), Bergson va desde la consideración de lo que se supone es un caso particularmente excepcional del recuerdo —"una alucinación de la memoria"— a lo que sería la norma del recordar —"la naturaleza del recuerdo normal"—. De inversión, en tanto la argumentación produce entre la norma y su desvío un intercambio de lugares: por su menor complejidad, el fenómeno de la paramnesia es más originario que el del recuerdo habitual, no es una derivación anómala de éste sino más bien su condición de posibilidad. De desplazamiento, en tanto la reflexión sobre el tiempo

¹En *La energía espiritual*, Madrid, Daniel Jorro Editor, 1928. El libro es una recopilación de ensayos y conferencias traducidas por Eduardo Ovejero Maury.