

Mis Documentos, de Alejandro Zambra, y Los Lemmings y otros, de Fabián Casas

José Lecaros de Nevares

Máster en Literaturas Hispánicas: Arte, Historia y
Sociedad



MÁSTERES
DE LA UAM
2021-2022

Facultad de Filosofía y Letras



Cuento Líquido

Mis Documentos, de Alejandro Zambra, y *Los Lemmings y otros*, de Fabián Casas

José Lecaros de Nevares
Tutor: Eduardo Becerra Grande

Trabajo de Fin de Máster
Máster Universitario en Literaturas Hispánicas:
Arte, Historia y Sociedad

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Autónoma de Madrid

Madrid, septiembre de 2022

INTRODUCCIÓN	7
PRIMERA PARTE. <i>El cuento literario y su proceso de fusión</i>	13
I. DINÁMICA DEL CUENTO EN LA MODERNIDAD	15
<i>I.I. Por qué el cuento literario en clave moderna</i>	16
<i>I.II. Dinámica del cuento y su teorización</i>	21
<i>I.III. Hacia una propuesta de cuento líquido</i>	26
II. CUENTO Y FICCIÓN	33
<i>II.I. Cuento clásico, ficción total</i>	35
<i>II.II. Cuento moderno, ficción rupturista</i>	40
<i>II.III. Cuento posmoderno, ficción anti representacional</i>	46
III. VERDAD Y FORMA	51
<i>III.I. De la verdad determinista a la verdad metafórica</i>	53
<i>III.II. Del universal sólido al acontecimiento líquido</i>	60
<i>III.III. Cuento ¿trágico?</i>	65
SEGUNDA PARTE. <i>Cuento líquido: Mis Documentos (Alejandro Zambra) y Los Lemmings y otros (Fabián Casas)</i>	71
IV. EL PACTO LÍQUIDO	73
<i>IV.I. El líquido íntimo</i>	76
<i>IV.II. Ficción anecdótica: «Mis documentos»</i>	79
<i>IV.III. Ficción postergada: «Los lemmings»</i>	83
<i>IV.IV. El cuento en el caleidoscopio</i>	87
V. MIS DOCUMENTOS: ZAMBRA, PROGRESIVAMENTE	91
<i>V.I. El cómico efímero: “Yo fumaba muy bien” e “Instituto Nacional”</i>	94
<i>V.II. Formas sublimes: «Camilo» y «Hacer memoria»</i>	100
<i>V.III. El cuento líquido en código “Word”: «Recuerdos de un computador personal»</i>	
VI. LOS LEMMINGS Y OTROS: EL MITO INTERRUMPIDO	111
<i>VI.I. El íntimo-singular: «Casa con diez pinos» y «Cuatro fantásticos»</i>	113

<i>VI.II. Formas sublimes: «El Bosque Pulenta» y «2.El día que lo vieron en la tele»</i>	119
<i>VI.III. Devenir-animal, Devenir-lemming: «Epílogo:Charla con el japonés Uzu»</i>	125
<i>CONCLUSIONES: Sobre el cuento líquido en sentido extramoderno</i>	129
<i>BIBLIOGRAFÍA.....</i>	139

Tenemos el recuerdo de esa inmensidad y por eso somos felices en el mar y desdichados en la tierra. Al entrar en el océano perdemos el lenguaje. Solo el cuerpo existe, el ritmo de las brazadas y el resplandor del día en la superficie del agua. Al nadar no pensamos en nada, salvo en la luminosidad del sol contra la transparencia del agua.

«El nadador», Ricardo Piglia

INTRODUCCIÓN

Es muy posible que la idea ampliamente generalizada que hoy nos hacemos acerca del género cuentístico y sus preceptos esté dictada por su evolución dentro del cauce moderno. Desde sus orígenes, y de un modo ejemplar, el cuento literario ha sabido actualizarse en la medida que los tiempos cambian. Puede entenderse, entonces, que parte importante del devenir de sus pilares fundamentales se corresponda con los avatares del flujo moderno. Visto con perspectiva, el comportamiento del género nos revela que la arquitectura modélica de un relato es reconocida como tal, en principio, en cuanto fenómeno formal (muestra de determinados límites textuales), para luego hacerse parte potencial de una tradición (su rol en la evolución del fenómeno), y con algo de suerte acabar siendo –el paso del tiempo lo dirá– indicio de un movimiento hacia adelante de la modernidad, de una nueva forma.

Desde hace algunas décadas y hasta la fecha, el surgimiento de una nueva forma del cuento se vuelve más y más evidente. Síntoma de aquello es que los autores contemporáneos de cuentos, al ser consultados, comienzan a manifestar cierto reparo hacia la rigidez de las estructuras que les anteceden. Lo que en su tiempo pareció cobijar *perfectamente* las inquietudes creativas de los escritores de ficciones breves, se viene revelando en la bibliografía y las voces actuales como un diseño asfixiante. Aunque en modo alguno sería provechoso –con lo que se tiene– intentar fijar unas nuevas “reglas del juego”, la evidencia y la tradición moderna nos regalan un punto de partida: hasta aquí, lo delimitado como *cuento clásico*, *cuento moderno* y *cuento posmoderno* ha llegado a tal –tres estatutos del cuento en la modernidad– mediante la lógica de inserción y reacción, por cierto, tan propia de nuestros tiempos. Andrés Neuman, en *El arquero inmóvil: nuevas poéticas sobre el cuento* (2006), se refiere a esto de la siguiente manera:

Tal vez al cuento le suceda como a la modernidad, que según Baudelaire tiene una mitad eterna y otra mitad cambiante. A lo mejor el cuento sea una cuerda con un extremo clásico (que tira del texto exigiéndole formas cerradas) y otro extremo insurrecto (que lo fuerza a experimentar) (...) Es fácil que hoy un cuento quede flojo si su autor se afana demasiado en redondearlo: después de siglo y medio de relatos con estructuras simétricas, la perfección parece haber cambiado de paradigma (2006:172-173).

Parece estimulante, pues, comenzar revisando a qué y con qué se revelan las nuevas formas del cuento y, luego, conjeturar hacia dónde apuntaría esta renovación de sus aires. “Cambio de paradigma”, como lo menciona Neuman, es la clave de entrada para aproximarse al impulso moderno que guía la mutabilidad y los lineamientos de un *posible* nuevo perfil. Por ello, en la primera parte de esta investigación nos ocuparemos de un recorrido que hemos denominado de *fusión* (fase en que un sólido alcanza su estado líquido) en los pilares del cuento. En dicha travesía se verá que, alineado con la teoría sociológica iniciada por Zygmunt Bauman en el segundo milenio, el paso de la “modernidad sólida” a la “modernidad líquida” bien podrá explicarnos algunas de las mutaciones que, al día de hoy, se evidencian en las muestras contemporáneas del cuento. Siendo lo líquido una clave ya consolidada para adentrarse en los estudios de la posmodernidad occidental, en el análisis de la tradición cuentística que nos convoca, este marco conceptual, además de transparentar un proceso que también trastoca las formas del género, resulta elocuente en cuanto representación – simbólica– del cuento en su propuesta estética actual. Pocas dudas quedan respecto al proceso de distensión patente en la manufactura de las ficciones breves, y con esa intuición prácticamente establecida, urge una revisión de los estatutos del género que repare en esta transformación y la interprete.

Mis documentos (2013), del escritor chileno Alejandro Zambra, y *Los lemmings y otros* (2002), del argentino Fabián Casas, vieron la luz en los años 2013 y 2002 respectivamente y a sus publicaciones se les asocia una indeterminación genérica que, para nuestros motivos de investigación, resulta sumamente beneficiosa. En la edición de *Mis documentos* en Anagrama la palabra “cuento” es elidida de la descripción, y lo mismo sucede en las ediciones Emecé y Alpha Decay de *Los lemmings y otros*. Esta *elipsis genérica*, además de ser una táctica editorial (sabido es que los libros de cuento no resultan un éxito en ventas), deja abierta una rendija para que, por una parte, ofrezcamos la hipótesis de que sí son cuentos y, a la vez, la sostengamos en el hecho de que tanto en *Mis documentos* como en *Los lemmings y otros* se manifiestan directrices de una forma renovada de este. A la tarea de describir los diseños líquidos en algunos de los relatos de estos autores, nos abocamos en la segunda parte de este estudio.

El ejercicio de extrapolar el concepto sociológico descrito por Zygmunt Bauman– *modernidad líquida*– de su instancia como fenómeno de comportamiento social, tiene como fin llevarlo a los territorios del cuento contemporáneo en cuanto estética moderna. Lo que se sugiere, en resumidas cuentas, es establecer *lo líquido* como criterio para adentrarse en las manifestaciones palpables del nuevo cuento en los libros de Zambra y Casas. A la par y a su modo, las dos obras que nos disponemos a estudiar se desvinculan y abren camino con sus formas líquidas, cuestión que, por cierto, no solamente se reduce a dichas muestras específicas de cuento sino que, más bien, parece ser esta una tendencia estética contingente y en expansión.

Es importante destrabar la discusión entre lo que (quizás de manera provisoria) ha dado por llamarse cuento posmoderno de lo que aquí queremos establecer como *cuento líquido*. De ninguna manera se niega la existencia de aquel para resaltar este, sino que, por el contrario, nos motiva desvincular a uno de otro en honor a una libre interpretación de lo que puedan llegar a ser, o no, rasgos de una nueva manifestación. Para la descripción de un diseño esclarecedor y consistente de *cuento líquido* nos valemos de una metodología –podríamos decir– novedosa en lo que respecta a la bibliografía crítica que hasta hoy existe del género. Sostener que detrás de la evidente transformación formal que acaece al cuento literario actual se encuentran los principios que motivaron cambios en la cosmovisión moderna, parece ser un camino que, tras dos siglos y medio de tradición (cuentística y moderna), recién hoy podemos trazar con algo de perspectiva. La tarea, qué duda cabe, es titánica en sus pretensiones; y como tal, cabe prevenir al lector de la arbitrariedad e insuficiencia con la que tejemos una red teórica moderna, que acaso aspira a ser un telón de fondo de los procesos que conducen a la *fusión* de las formas del género. Como ya se dijo, la que nos proponemos es una metodología que no goza de demasiados antecedentes y, en ese sentido, la falta de contrapuntos –junto con el sesgo occidental y panorámico del análisis– puede llegar a ser la más relevante de nuestras carencias teóricas.

Estamos seguros de que la enorme influencia del cuento literario en el caudal cultural y social de Occidente (tradiciones como la argentina o la estadounidense encuentran en sus escritores de cuento grandes referentes literarios) se debe, en parte, a la fascinante estrechez establecida entre relato breve y cosmovisión moderna. Así entonces, establecido nuestro

enfoque también desde sus puntos ciegos, y en honor a la riqueza de nuestro género, no nos queda sino desear que en el futuro proliferen los acercamientos al cuento a partir de su diálogo con los tiempos actuales. Quizás de esta manera, algo de la perplejidad que ha caracterizado el trato teórico a la tradición cuentística abandone de una vez la rigidez normativa y siembre, por el contrario, la misma excitación por los cambios que estimula el proyecto de la presente investigación.

PRIMERA PARTE

El cuento literario y su proceso de fusión

I. DINÁMICA DEL CUENTO EN LA MODERNIDAD

La imperiosa necesidad de parte de los escritores y teóricos de establecer pautas rígidas para la delimitación del cuento acude a un muy fructífero diálogo con la idea (*a priori* contraria) de que, bajo el seno de la modernidad, este se comporta como un organismo vivo. La aparente paradoja que conlleva dicho enlace –donde un elemento (la rigidez) se corresponde con una noción focalizada y el otro (la mutabilidad) con una más bien global– no es tal si nos predisponemos a observar la causalidad interna en el fenómeno. El acercamiento intuitivo que los lectores y críticos tienen acerca del cuento, posiblemente explique –primero– el consecutivo paso hacia su teorización (lo que de esa intuición es posible categorizar) y –segundo– lo que de ese aparataje conversa con un determinado orden social. Esto que parece obvio a los ojos del circuito de la teoría literaria, adquiere especial relevancia cuando nos referimos a un género literario que ante nosotros todavía es “presentado a la vez como el más definible y el menos definible de los géneros” (Pacheco, 1997: 14). Lejos de solventar aquello y pretender hacerlo más definible, la premisa de apuntar el surgimiento de un cuento líquido, además de adscribir a un relato *del cuento en la modernidad*, presupone una renovación en la intuición con la que el lector del género responde a la pregunta ¿qué es hoy un cuento? y, en consecuencia, una teorización que en sintonía con lo anterior sea satisfactoria y actual.

Desde la exposición de Edgar Allan Poe en «Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento», los escritores de cuento parecen exigirle a este una determinada predisposición (especialmente rígida) a satisfacer sus emergencias: el cuento como vehículo de una verdad que solo a través suyo es expresable. Hay algo, entonces, de la plataforma cuentística que el artista moderno necesitó y necesita, y que mientras los paradigmas sociales cambian, actualizó y actualiza. Y pese a que es evidente que esa rigidez de la que hablamos se ha visto matizada con el tiempo (lo que luego definiremos como *liquidez* en nuestro ámbito), algo de lo que en 1842 defendía Poe del cuento y su vocación por la Verdad (Poe, 1997: 304), aún

se mantiene en los acercamientos de los escritores actuales al género; por ejemplo cuando Rodrigo Fresán expresa: “Pienso que los cuentos –este intento fracturado de cuento , este cuento hecho de pedazos de varios cuentos– son el mejor y más rápido modo de explicarnos algo verdadero mediante el artilugio de una ficción” (2006: 96). Quizás entre una y otra declaración de principios se conforme toda la travesía del cuento en la modernidad, y si cabe, llegaremos a repasar someramente el *cómo* y el *por qué* en la naturaleza de los cambios que llevan hacia una de las expresiones del género en su estado actual.

De modo que, si la inminencia de una nueva manifestación del cuento nos conduce hacia una esperable consonancia con su tiempo, urge especificar que el camino que delineamos en este estudio no es otra cosa que una lectura (siempre inexacta, arbitraria e insuficiente) del curso de este género literario en la modernidad, y que además, en última instancia, se acomoda tras la óptica propuesta por Zygmunt Bauman. Pero antes de trazar una hoja de ruta que encauce y articule un cuerpo que daremos por llamar *cuento líquido*, debemos detenemos brevemente en las lógicas de comportamiento activo del género respecto a sus teorizaciones. A partir de allí se esclarecerán los ejes sobre los cuales el cuento muta mientras la modernidad también lo hace. En el primer apartado de esta sección se revisará por qué es conveniente un acercamiento al género que tenga como telón de fondo el flujo crítico de la modernidad. Luego se hará un análisis descriptivo de lo que, al día de hoy, es la subcategorización interna de la tradición a partir de su mutabilidad en dicho contexto. Y en último término se esbozará una lectura de los preceptos del género de manera que, eventualmente, acudan a una noción de liquidez consustanciada con aquello que el sociólogo polaco definió como arte líquido.

1.1. Por qué el cuento literario en clave moderna

Pese a que el ejercicio de narrar de forma breve es práctica milenaria y conjunta al origen y desarrollo del hombre, parece ser consensuado que el cuento literario o *short story* es un género propiamente moderno¹. Según explica Mariano Baquero Goyanes, el siglo XIX, al

¹Resaltando lo dicho por una de las estudiosas más precoces del cuento literario –Mary Rohrberger (*The Short Story: a Proposed Definition*)– Viorica Patea cita: “Short narrative fiction is as old as the history of literature...But the short story as we know it today, is the newest of literary genres” (2012: 2).

iniciarse la tendencia a recolectar ficciones breves de folclore, es la etapa en que el cuento hace su traspaso desde la oralidad a la escritura, convirtiéndose así “en el más paradójico y extraño de los géneros: aquel que, a la vez, era el más antiguo del mundo y el que más tardó en adquirir forma literaria” (1998: 113). Pese a ser su antecedente oral lo que finalmente retrasa su manifestación literaria, es el afán romántico decimonónico el que propicia la recuperación de leyendas y mitos populares, cuestión que vuelve a despertar el interés del público por los relatos. De modo que, fijada la génesis del cuento moderno en esta precisa instancia histórico cultural, cabe decir que a su profusión posterior le anteceden los rasgos míticos que entonces se rescataron, la incidencia romántica del siglo XIX y los nuevos pactos narrativos inaugurados por el realismo también vigentes en dicho contexto (Patea, 2012: 2-3). Así, dicho someramente, “the short story has from its beginning been a hybrid form combining both the metaphoric mode of the old romance and the metonymic mode of the new realism²” (May,2002:72).

Luego de darse pie literario y, ciertamente, llevarse a cabo una riquísima proliferación del género tanto en su veta hispánica e hispanoamericana como en la anglosajona y europea en general, es en la segunda mitad del siglo XX que comienzan a trenzarse los acuerdos alrededor de la escasez teórico crítica existente acerca del cuento. Y con ello se refutó la categoría secundaria en la que había sido fijada la tradición cuentística respecto al resto de las artes narrativas: “El desarrollo del cuento en la época contemporánea ha sido casi siempre –las excepciones son pocas– incluido, y por ello diluido, en el panorama más general de la narrativa, articulado siempre sobre la base del proceso seguido por la novela” (Becerra, 2008: 33). De modo que el pacto concerniente a sus estudios acordó en que, como género en ebullición, el cuento literario y su tradición moderna había llegado a ser lo suficientemente determinante como para no exigirle a la crítica un corpus que –a la altura de su relevancia– hiciera hincapié y apuntara en los ejes de su autonomía.

²Antecedido por la certeza de que es en la cultura anglosajona donde se da paso a la tradición de cuento literario, Charles May determina: “However, it is with Hawthorne's and Poe's development of the romantic impulse that the short story truly begins in America (...) Melville's «Bartleby the Scrivener» marks the next shift in the short story, toward the realism that dominated the form's development for much of the latter half of the nineteenth century. Critic Robert Marier has argued that «Bartleby» is in fact the first «short story», radically different from Hawthorne's and Poe's «tales»” (2002:6-12).

Con el cúmulo de esfuerzos historiográficos y teóricos fallidos auestas, el interés demostrado en los años 60, 70 y 80³ por el estudio pormenorizado del género, no logró despejar lo que de indefinible tuvo el cuento literario incluso para estudiosos de la talla de Harold Bloom: “Sospecho que existen elementos genéricos que unen a los cuentos de manera más íntima que los rasgos comunes de poemas, de obras de teatro y novelas” (2014: 18). Esta indeterminación resaltada por el estadounidense y compartida, en general, por el amplio espectro de teóricos, propició que la expresa necesidad de definir al género en su autonomía acabase por ser excesivamente enfática en cuestiones normativas (el número de páginas, el tiempo de lectura), y, aunque muchos de los manuales de cuento elaborados por cuentistas “fundadores” del género hicieron también hincapié en dichos rasgos, para el momento en que se sitúan los nuevos estudios del género (segunda mitad del XX), el énfasis reglamentario no podía sino ser premisa desfasada para dar paso al análisis. En ese contexto, la figura de Poe como autor fundamental de la tradición resulta interesante –nos parece– por dos grandes motivos. El primero está ciertamente en la línea de lo que se viene desarrollando: que si para las nuevas teorías alrededor del género resultó también una personalidad central, se debió en gran medida a su rigurosidad normativa, y por ende, la reiteración de su nombre en una abrumante cantidad de corpus denuncia el estatismo al que se abocaron los críticos cuando del norteamericano rescataron su puritanismo y no su potencial⁴. Cuestión que nos conduce al segundo aspecto.

Posiblemente en «Hawthorne y la teoría del cuento», como en ningún otro manifiesto cuentístico, se esbocen los fundamentos que regalan al cuento literario las bases para saberse autónomo tanto en sus inicios como en su evolución. Viorica Patea resalta del autor estadounidense su capacidad para darle al cuento categoría de género y ponderarlo en la parte

³ “The aesthetics of the genre’s form attracted the interest of critics and narrative theorists in the Sixties –the period of the international dissemination of Russian Formalist writings of the 1920’s (Boris Eijxenbaum, Viktor Shklovsky), the emergence of structuralism (Vladimir Propp) and anthropology (Claude Lévi Strauss) and the philosophy of culture (Ernest Cassirer)” (Patea, 2012: 3).

⁴ Para Eric Van Achter, en «Revising theory: Poe’s Legacy in short story criticism», tanto la crítica estructuralista como la posmoderna, directa o indirectamente, se vieron sesgados por la influencia del autor norteamericano. La primera en su excesivo énfasis en comparar al cuento literario con la poesía o la novela, cuestión que además de resultar improductiva traslució los desesperados esfuerzos por darle jerarquía genérica al cuento no en su cualidad autónoma sino como cúmulo de cualidades prestadas de otras tradiciones ya definidas. La segunda, al focalizar sus estudios del cuento en la incidencia del lector y no en los mismos textos, acabó de un modo u otro cayendo en la “unidad de efecto” de Poe, en la respuesta del lector, y por ende, en la rigidez estructural que antecede a dicha propuesta (2012: 75-82)

alta del panteón de las artes (2012: 3-4). Al articular el axioma preponderante que además hace posible lo anterior, a saber, “el objetivo del cuento es la Verdad”, Poe le da a la evolución del género determinada *perspectiva* moderna. Veremos con el desarrollo del presente estudio que el rigor que le impuso a las formas del cuento se correspondió con una determinada cosmovisión referida a la búsqueda de la Verdad y no –como quisieron hacer ver los estudios normativos– con una cualidad indiscutible del género. Es de creer que al reparar en ello se considera su naturaleza moderna y, como tal, se abren las puertas a su mutabilidad. Consciente de esta vocación por la verdad, Ricardo Piglia, en el capítulo «Los sujetos trágicos» de sus *Formas breves*, plantea lo que parece ser la paradoja fundamental a la que se enfrenta el cuentista moderno: “Cómo hablar de una sociedad que a su vez nos determina, desde qué lugar externo juzgarla si nosotros también estamos dentro de ella” (1999: 85-86). Lo primero –cuánto de los paradigmas de la modernidad se impregnan en las formas del cuento– será fundamental para explicarnos el curso de sus preceptos y el modo en que, en adelante, se interpretará dicho cauce; y lo segundo –las verdades que el artista intenta interponer entre la cosmovisión y su propia experiencia– viene a reafirmar el carácter insurrecto que, como ningún otro rasgo, va a distinguir al cuento de (por ejemplo) la novela y su concepción burguesa. La tradición cuentística, fundada como “el arte de decir la Verdad” (Patea, 2012: 15), se desarrolla como organismo propiamente moderno también en su irrefrenable sublevación con dicho régimen.

Siendo enfático en las cualidades intrínsecas que diferencian al cuento de la novela – dos géneros de la modernidad–, Frank O’Connor en su artículo «The lonely voice» distingue al primero en su condición marginal. Esto quiere decir, que si la novela adhiere a la noción de civilización (la idea de un héroe en su contexto social), el cuento literario o *short story* rememora siempre la naturaleza solitaria del sujeto (la idea de personajes “sumergidos⁵”). Para este autor, la brevedad como primer rasgo al cual echar mano para distinguir ambos géneros responde, más que a un indicio de economía de lenguaje, a una distinta concepción del tiempo en las formas narrativas (1976: 88- 89). De modo que, si para el novelista el factor

⁵ Frente a la aseveración de O’Connor, “I am suggesting strongly that we can see in it an attitude of mind that is attracted by submerged population groups, whatever this may be at any given time –tramps, artist, lonely idealist, dreamers, and spoiled priests” (1976: 88), Bloom acepta esa condición del héroe en el cuento y especifica: “Cuando leo a Chejov tengo la impresión de que todo el mundo está sumergido por la soledad y la falta de comprensión” (2014:19)

tiempo es el “activo” con el cual desarrollar la oposición o consonancia del héroe con la sociedad –la enorme cronología que requiere el torcer dicho conflicto–, para el cuentista, siendo selectivo en el cómo acercarse al personaje a través de recuadros⁶ y no buscando la totalidad de una vida humana, el tiempo es un elemento consustanciado con su vocación fotográfica⁷. Por ende, si a estas alturas podemos distinguir nuevas formas en el cuento, no se debe a que este haya perdido su condición breve, sino más bien, a que los elementos internos del recuadro han cambiado sus dinámicas de acción (esto, que explica el surgimiento del cuento líquido, será abordado en la sección I.III).

Lo que acabamos de ver es esencial para atender el transcurso del género desde sus formas originarias hasta las manifestaciones renovadoras de hoy. Piglia y O’Connor están de acuerdo en que el cuento literario, en su vocación a la Verdad, se constituye como una estética del juicio moderno, y que, a la vez siendo insurrecta es también condicionada por la cosmovisión moderna imperante. Y según esto, si en la presente investigación, a nuestro género se le estudia a partir de su diálogo –bipolar– con el curso moderno, es bajo el convencimiento de que, en tanto estética insurrecta, el cuento literario ve sometidas “sus fuerzas de tradición y cambio”(Becerra, 2008: 33) a las pautas regidas por su mismo objeto de juicio: la modernidad. En honor a ello, si hasta aquí hemos dicho que la Verdad es el eje a partir del cual el cuento literario se establece y a la vez muta sus formas, debemos estar al tanto de cuánto ha variado esta noción en las sociedades occidentales modernas. O bien, si estamos seguros de que existe algo llamado tradición cuentística, en cuyos márgenes dinamitan distintas tendencias y reflexiones de forma, en parte se debe a que la idea de Verdad, desde sus fundamentos ilustrados hasta hoy y desde distintas perspectivas humanistas, se ha visto sometida a críticas y escrutinios que desembocan hoy en una ya establecida crisis del racionalismo occidental. Por tanto es cierto que, desencajándose los pilares del pensamiento moderno, necesariamente mutarán las formas que anteceden al

⁶ “While the novel operates on the assumption that it presents a full and authentic report of human experience , the short story deals only with a fragment, an incident, a single small scale event” (Patea, 2012:10)

⁷ En su metáfora del cuento como fotografía, Cortázar establece: “Recortar un fragmento de realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que este recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara” (1997: 385)

cuento en su vocación veraz, así como también las verdades mismas que el cuentista busca interponer entre su subjetividad y la experiencia moderna.

A estas alturas sobra aclarar que, siendo titánica la tarea de analizar en detalle todas las manifestaciones del cuento literario en la cultura occidental, ante todo nuestro estudio se focaliza en repasar las tendencias canónicas y que, por lo mismo, han aportado reflexiones sustanciales a los estudios del género. Tal como menciona O'Connor, una escritura marginal como la del cuento literario será más prolífica en los espacios donde la modernidad no floreció como parte de un proceso natural sino, más bien, como organización social impuesta. Por otra parte, cabe precisar que un análisis de la tradición cuentística a partir de las dinámicas de la modernidad, siendo tan solo una perspectiva crítica, lejos está de pretender abarcar todo el espectro de estudio posible del género. Con mayor o menor fineza, es altamente probable que acabada cualquier investigación del caso todavía sobresalga la duda de Bloom de si “acaso los cuentos se relacionen los unos con los otros solo como milagros” (2014: 19).

III. Dinámica del cuento y su teorización

Ya vimos en la cita de Andrés Neuman que es propio a la naturaleza del cuento su carácter a la vez dócil y sublevado. Eso de que “a lo mejor el cuento sea una cuerda con un extremo clásico (que tira del cuento exigiéndole formas cerradas) y otro extremo insurrecto (que lo fuerza a experimentar)” por un lado apunta hacia aquello que lo fija como ente autónomo de otras manifestaciones literarias como la novela o la poesía –su vocación genérica–, y por otro, refuerza lo que de su maleabilidad ofrece al artista en las diferentes etapas de la modernidad –su vocación renovadora–. Como organismo cuya dinámica intrínseca parece gozar de tal bipolaridad, el cuento siempre va a establecerse a partir de determinadas tensiones de fondo y forma que a la larga estarán predispuestas a transformarlo sustancialmente, lo que Lauro Zavala resolvió era su *ubicuidad*: que aun asentado como género parte de una tradición, en paralelo persigue su germinación fuera de ese centro hasta contraponerse (2004: 28). Así, para una teoría que pertinentemente congregase al cuento en toda su dinámica se requirieron categorías, aunque finas, amplias y receptivas.

Como cualquier clase textual, literaria o no literaria, el cuento existe en la tradición pues también existe en cuanto conjunto de expectativas de forma y contenido. Este pacto con el lector requiere de un sistema de creencias con el cual sea posible distinguir un cuento de otro texto, y un cuento establecido en determinada tradición con un cuento insurgente. De modo que, en su estudio semiótico para una teorización a cargo del dinamismo del cuento en la modernidad, Lauro Zavala estableció tres estrategias de definición: normativa, casuística e inferencial⁸. Veremos a continuación cómo estas responden, desde distintas aristas, a las preguntas: ¿qué es eso que entendemos por cuento? y ¿cómo reconocemos su cambio?

La estrategia normativa va a establecer, de manera deductiva, a partir de qué categorías existe una idea canónica del género, y por ende, “presupone que cualquier texto que cumple ciertas condiciones formales, estructurales y narrativas, por definición es un cuento” (Zavala, 2004: 31). Su exclusividad apela a aquello que desde lo intuitivo lleva a pensarlo como cuerpo rígido (o centro) que se opone o a otras formas textuales o a otra de sus manifestaciones insurgentes. En rigor, va tras un *reconocimiento* transversal: “Un cuento es lo que dictan las definiciones” (2004: 29). Ahora bien, para verse validado como tal, un texto en particular debe atravesar el filtro inductivo que lo haga parte de determinada tradición. Así, la norma casuística repasa el panorama de expectativas con las que el lector se enfrenta a un relato y a partir de allí *interpreta* su lugar ya sea en el centro o en el margen. Y esto último, la posibilidad de textos ajenos a la expectativa instaurada, se torna posible al comportarse la estrategia inferencial (o conjetural) como receptora de los nuevos *valores cuentísticos*. Cuando “incorpora los elementos propios de las otras estrategias (la normatividad genérica y la experiencia particular de cada lectura), asimilando además las formas experimentales de la escritura literaria” (2004: 29- 30), fija entonces el órgano insurrecto del género y el que le asegura su contingencia.

Sometida la interpretación del estatuto del cuento a dicho aparato semiótico regulador del contrato escritor/ lector/ tradición, en una mirada retrospectiva del género se ha optado por parcelar la cronología de las ficciones breves modernas en tres grandes estadios. En la actualidad se estipula que el cuento literario atravesó una etapa clásica, una moderna y, ahora,

⁸ Dicho estudio tripartito del cuento está basado en el modelo inductivo, deductivo y abductivo elaborado por Charles S. Peirce en el capítulo «Abduction and Induction» de *Philosophical Writings*.

una posmoderna. Es claro que para tal macro consenso se han puesto en marcha las interpretaciones que van desde lo normativo y casuístico hasta lo inferencial o conjetural, cuestión que, por consiguiente, nos permite comenzar el análisis sobre una base transversalmente acordada acerca de *qué ha sido y qué es hoy* el cuento literario. Pero antes de entrar de lleno en ello tenemos que hacer hincapié en la incidencia que han tenido los mismos escritores de cuento en el marco regulador de este. Quizás como en ningún otro ámbito de la literatura, quienes escriben cuentos (y además reflexionan sobre su escritura) parecen tener una especial preocupación por definir al género desde lo normativo y por actualizarlo desde la conjetura. Así, empezando por Edgar Allan Poe y pasando por Horacio Quiroga, Antón Chejov, Ernest Hemingway, Julio Cortázar, Raymond Carver, Frank O'Connor, hasta Roberto Bolaño, Rodrigo Fresán, Andrés Neuman, Mariana Enríquez, y un largo etcétera, la práctica y teoría del cuento funciona como un conjunto que, tras casi dos siglos y medio de tradición, ciertamente demuestra cuánto de aquello que lo escritores estiman del género, primero, no se encuentra en otro espacio de la literatura, y segundo, les vale como punto de ebullición moderna.

Hemos dicho ya que la cronología del género en tres estadios no es otra cosa que una mirada retrospectiva y acumulativa de los tantos intentos por definirlo; que los consensos ocurren alrededor de las directrices de su mutabilidad; que por ende hay ejes y patrones que demarcan su camino como la evolución de –esencialmente– una misma manifestación literaria; y que todo acuerdo, por contingente que sea, se ve tensionado por un órgano conjetural que amenaza con desbancarlo. Pero –cabe preguntarnos ahora– ¿cuál, podríamos decir, es la teoría vigente?, o más bien, ¿a qué se enfrenta la inminencia de un cambio en las “reglas del juego”?

Tal como afirma Luis Barrera Linares en su ensayo «Apuntes para una teoría del cuento», lo que hasta ahora es el consenso alrededor de las ficciones breves se centra o en el efecto (la recepción) o en el diseño (la estructura) (1997: 31). Entonces, considerando que el cuento como andamiaje narrativo ha encontrado validación canónica tanto en su efectismo como en la relevancia de sus formas, el acuerdo sobre el cual se valga una línea de tiempo coherente y sustancial debe tener en cuenta cómo se comporta la fundición de estos tres factores (narrativo, formal y receptivo). Estableceremos, según esto, que es en *Formas breves*

(1999) de Ricardo Piglia donde se condensan esas bases que marcan la pauta para entender cómo se comportó el género en su transcurso por la modernidad. Así, desde su “Teoría de las dos historias”, según la cual, “Primera tesis: Un cuento siempre cuenta dos historias (...) Segunda tesis: la historia secreta es la clave de la forma del cuento y de sus variantes” (1999: 92- 95), Piglia acierta en una lectura unificadora del cuento y a la vez matiza en las directrices de su evolución. Y consecutivamente, Lauro Zavala, en su *Cartografía del cuento y la minificción*, consciente de la pertinencia y la economía de medios con que el argentino formula una fisionomía del género desde la tríada narración/ estructura/ receptividad, establece que:

CUENTO CLÁSICO: Ficción narrativa escrita cuya extensión no rebasa las 50.000 palabras, y cuya estructura contiene dos historias, una de las cuales es implícita y se hace evidente al final del relato, si bien puede estar anunciada por la intriga de predestinación (Zavala, 2004: 333)

Este estadio del género está absolutamente permeado por aquello que Poe denominó como “la unidad de efecto e impresión” (1997: 303), donde propone que todo elemento (narrativo o formal) en el texto debe predisponerse a la revelación última. Por lo mismo vemos aquí que la descripción normativa está en su punto de mayor exigencia; la extensión, lo narratológico y la pose de las dos historias están al servicio de una *finalidad* que les obliga a determinados márgenes: “El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1” (Piglia, 1999: 91). Como clasificación casuística, mucho o todo de lo que aquí se fija, promueve y funda lo que conocemos como cuento en la tradición literaria. Luego,

CUENTO MODERNO: Cuento en el que la conclusión de la historia recesiva –en la teoría del cuento clásico–, y con ella el sentido epifánico de la narración, aparece intercalada con la historia central, o bien aparece suspendida al final del cuento, o es pospuesta hasta un cuento posterior (Zavala, 2004: 333)

Se le denomina como tal en referencia al carácter conjetural que pone en marcha la naturaleza bipolar del cuento y que por cierto consiente en gran medida lo que entendemos por modernidad (cuestión que será especificada en la sección II). Existe la convención de que este estadio de la tradición es fundado por Antón Chejov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson, James Joyce, entre otros. Según Patea, respecto al carácter romántico de las epifanías clásicas, donde el arte del cuentista consiste en hacer ver lo invisible, la influencia

de Chejov en la tradición es tal en la medida que combina la veta romántica de Poe con el detalle realista (2012: 17), de modo que aquí el cuento “trabaja la tensión entre las dos historias sin resolverla nunca (...) el cuento moderno cuenta dos historias como si fueran una” (Piglia, 1999: 95). Y por último,

CUENTO POSMODERNO: Cuento en el que coexisten y se juega simultáneamente con las convenciones del cuento clásico y del cuento moderno, con lo cual se genera una escritura paradójica, metaficcional, que pone en evidencia las convenciones mismas de la ficción literaria (Zavala, 2004: 333)

Como se ve, mucho de lo que aquí se especifica repara nada más en la señal inferencial o conjetural sobre la cual intuimos, desde hace algún tiempo y todavía en la actualidad, que las “últimas” manifestaciones del cuento evidencian un espíritu insurrecto a los dos estadios anteriores. Pese a que sí que se han apuntado poéticas o unidades alrededor de las cuales se configura una muestra posmoderna, no llega a ser este estadio de la tradición un recinto cerrado sobre el cual, por ejemplo, comenzar a oponer otro cause. Nada de lo que hemos visto de la dinámica del cuento y su teorización debe pensarse desde el hermetismo de las categorías, por el contrario, la energía viva de la que se vale la tradición cuentística permite que todavía en los últimos 50 años existan muestras del cuento clásico (ejemplos son los cuentos «El ladrón de Navidad» [en *Las dos ciudades*, 2014] de Edmundo Paz Soldán, «Infierno grande» [en *Infierno grande*, 1989] de Guillermo Martínez, o «Reina de piques» [en *Las infantas*, 1998] de Lina Meruane, etc.) o del moderno («Catedral» [en *Catedral*, 1983] de Raymond Carver o «La niña del pelo raro» [en *La niña del pelo raro*, 1988] de David Foster Wallace). Si acordamos que a la estrategia normativa le sigue un impulso centrípeto y a la conjetural uno centrífugo, podemos entender que esta mirada tripartita del género en la modernidad corresponde a una interpretación general que tiende a anudar categorías amplias para esbozar grandes acuerdos.

Pero lo cierto es que en plena manifestación de un nuevo cuento vale más el ejercicio de centrarse en pequeñas partículas centrífugas y acaso conjeturales, que, hipotéticamente, den cuenta de tendencias y no de estadios. Recién llegados a este punto conviene empezar a hablar de *cuento líquido* como cuerpo que, lejos de contar con el vigor inferencial suficiente para establecerse como cuarto estadio del cuento en la modernidad, sí puede revelarse, en cambio, como tendencia en impulso centrífugo o energía insurrecta heredada del cuento

posmoderno. Hasta aquí se ha proyectado una mirada descriptiva sobre la motricidad del cuento literario y su correspondiente encauzamiento teórico –qué pautas se aplican para la observación de su movilidad y cuáles han sido sus causas–. En lo que sigue, se intentará demarcar una hoja de lo que se intuye es la ruta del *cuento líquido*. Como en toda propuesta teórica, veremos, el trazado que conduzca la aparición de nuestro objeto de estudio supondrá una lectura o interpretación del curso de esta tradición que acabamos de delinear.

I.III. Hacia una propuesta de cuento líquido

En las teorías alrededor de nuestro género, la relación íntima que el cuento literario ha demostrado tener con el motivo –característicamente activo– del fluir moderno *en contra de y hacia un* determinado precepto, tiende a verse resuelto como producto de una consecución de reflexiones estéticas, de acomodaciones de forma, que los escritores encuentran y demuestran en manuales o decálogos⁹ que, paradójicamente, siendo estrictos en la regulación de *cómo debe ser un cuento* parecen a la vez demostrar en ellos cierta holgura creativa. En los esfuerzos que, a partir de la segunda mitad del siglo XX, académicos y estudiosos de las ficciones breves han destinado infructuosamente para su definición, queda claro que las estrategias normativas llegan a la mano tras un acuerdo intuitivo respecto a aquello que, sin explicárnoslo necesariamente, *todos pactamos*. Así, echando mano tanto de la forma como de aspectos narratológicos, acaba resolviéndose tácitamente que el cuento literario ha sido breve, económico, eficaz, dramático, y, por cierto, (en un sentido poeiano) impresionante. El sustrato teórico, en sintonía con los decálogos y manuales de cuentistas, tras la limitación que supone definir un género desde su normatividad en cifras (un cuento no puede tener más de 50.000 palabras, debe leerse en un lapso de entre 30 minutos y dos horas, un personaje, un espacio, un conflicto, etc.), acaba volcándose hacia el fundamento teleológico del cuento, hacia su finalidad y, por lo tanto, hacia su recepción. Lo que Luis Barrera llamó la “brevedad como síntoma” no es otra cosa que la justificación de una pose estética en su efecto último;

⁹ Destacan, por supuesto, «Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento» y «Sobre la trama, el desenlace y el efecto» (Poe), luego, las Cartas de Chejov, «El manual del perfecto cuentista» (Quiroga), la «Teoría del iceberg» (Hemingway), «Del cuento breve y sus alrededores» (Cortázar), «The lonely voice» (O’Connor), «On writing» (Carver), «Los cuentos que dibujan la vida» (Vilas Matas), «Consejos sobre el arte de escribir cuentos» (Bolaño), etc.

y esto, aun aceptando aquello de que “todo texto literario cumple una función específica y que en el caso del cuento, la misma admite menos ambigüedad que en otros discursos como la novela” (1997: 35- 37), en vistas del panorama cuentístico que nos rodea, no queda sino ponerlo en discusión.

Pese a que no corresponde a nuestro campo analítico el ocuparse de la herencia teleológica del cuento literario, si reparamos en el antepasado más próximo a su primera manifestación moderna en el cuento clásico, a saber, el relato oral, de cuya evidencia rescatamos su carácter ejemplar y su propósito moralizante, podríamos argüir que esa estructura efectista, como ya vimos, es rescatada por la unidad de impresión poeiana con fines románticos, y por la escuela rusa de Chejov o anglosajona de Joyce¹⁰ con fines realistas o bien subjetivos. Esto, que siendo aún especulativo enfatiza cuánta competencia adquiere el espacio de la ficción breve en la expresión de los desencuentros del artista moderno con su entorno, no debería llevarnos a la idea de que los medios del cuentista moderno están *por sobre* su contexto, sino que muy por el contrario, esta paradójica consonancia existente entre las etapas de la modernidad y las formas del cuento, aparentemente demostrarían la fatalidad que supone ser moderno. Visto así, la rígida teleología a la que se ha visto encadenado el cuento y sus formas, en nuestros tiempos tiene que ser señal de una cosmovisión de época más que de una característica indiscutible del género.

En su ensayo «Arte, muerte y posmodernidad» Zygmunt Bauman, al referirse a un estado primario de modernidad, nos ayuda a esclarecer gran parte de la naturaleza primera del cuento en su manifestación clásica, y necesariamente entonces, de su motivación teleológica. La modernidad como puesta en marcha del proyecto ilustrado, aclara, se ve en la urgencia de reemplazar la máscara que antes la religión sobreponía sobre el caos constitutivo del *ser* con aquello que se ha denominado la “razón instrumental”. Seguida de esta –cita el sociólogo polaco a Cornelius Castoriadis– “surgió una fatal y quizás inevitable tendencia a buscar fundamentos absolutos, certezas definitivas, catalogaciones definitivas” (Bauman, 2007: 14) con las cuales compensar el avistamiento al vacío o a la desatada libertad

¹⁰ Respecto al irlandés, dice Patea “Joyce’s most important contribution to the theory and technique of the modern narrative is his notion of epiphany, a variation on the Romantic moment of insight into the nature of reality and experience, Wordsworth’s passionate desire to “see into the life of things (...) In its modernist instantiation, this moment of insight still unveils the hidden structures of the real, but its spiritual affinities and secret intimations induce wonder without necessarily being otherworldly” (2012:18)

anexada al nuevo paradigma. Esta crisis a la que se vio expuesto el sujeto moderno puede verse reforzada también con el análisis que, desde la filosofía moral en *Tras la virtud* (1981), Alasdair MacIntyre aplica a dicha imposición ilustrada: “Vale la pena observar que el *yo* peculiarmente moderno, el *yo* emotivista, cuando alcanzó la soberanía en su propio dominio perdió los límites tradicionales que una identidad social y un proyecto de vida humana ordenado a un fin dado le habían proporcionado” (1987: 53). Posiblemente, a partir esta lectura que desde la sociología y la filosofía hacen Bauman y MacIntyre del sujeto moderno arrojado a su propia suerte, podamos entender cómo fue que también el cuentista de entonces acabó por diseñar su propia teleología secular.

No debería extrañarnos que dos escuelas fundantes del cuento literario (primero Poe con «Hawthorne y la teoría del efecto del cuento» y «Sobre la trama, el desenlace y el efecto», y luego Quiroga (como continuador del estadounidense) con «Decálogo del perfecto cuentista» y «La retórica del cuento») propongan una lógica estructural del cuento para nada disímil a lo que entendemos por razón instrumental; la “unidad de efecto e impresión” y el “no empieces a escribir sin saber desde la primera palabra a dónde vas” (Quiroga, 1997: 335) son axiomas que dejan traslucir (y esto es bien obvio) la necesidad de una práctica creativa enteramente controlada por su vocación finita. Al proponer Poe que “el objetivo del cuento es la Verdad” (1997: 304), además de dar categoría y catapultar una de las manifestaciones más ricas y productivas de la cultura occidental, le trasplanta al género (desde el enmascaramiento) un centro al cual acudir y, en definitiva, una teleología implícita que, es claro, hoy se pone en duda. Situada así la Verdad como principio fundamental del género, llega a comprenderse cómo en esta etapa primigenia “alguno de los mejores cuentos son cuentos fundados en el razonamiento” (Poe, 1997: 304) y por qué las directrices formales propuestas por escritores –con rigor ajedrecista– ponen semejante énfasis en el comienzo y en el final de los textos.

Esta bipolaridad sobre la cual se funda la tradición del cuento literario, cualidad que lo asienta como prisma que trasluce los circuitos de la modernidad tanto como los desencuentros a los que el artista allí se ve sometido, podemos explicárnosla también a partir de su antecedente en el siglo XVIII. Si recurrimos al ensayo «Modernidad líquida y análisis transdisciplinar de la cultura», de Griselda Pollock, podemos entender que el cuento clásico

como primera muestra del género en la modernidad parece también permeado por ese afán ilustrado que sostiene en la promesa de “identidades firmes, de pertenencia, de comunidad, de entidades políticas y económicamente definidas”, la parcelación del conocimiento en disciplinas “con sus propios métodos, tradiciones y *ethos*” (Pollock, 2007: 30). Esto, aunque no debería conducirnos a la cerrazón de creer que estamos sin más, y como dice la autora, ante una institución reflejo de los estados nación, sí remite a la diafanidad intrínseca demostrada por el género respecto a su contexto; ese *algo* en las ficciones breves que en plena sintonía con la cosmovisión necesitó de un orden original que lo rigiera. Ahora bien, tal como matiza Eduardo Berra en «Apuntes para una historia del cuento hispanoamericano», se entreve que esta soberanía disciplinar de la que se vale el género, se cruza con su vocación de denuncia en cuanto que, tras los procesos de reestructuración social e histórica, el cuento se vio en la “necesidad de reivindicarse como campo autónomo y como saber trascendente capaz de penetrar e iluminar aquellos reductos de la realidad que escapaban al conocimiento racional y empírico” (2008: 39). Ilustrada esta “doble cara” del género –su sangre moderna, su espíritu insurrecto–, cabría comenzar a perfilarse hacia un entendimiento global de lo que ha sido el cuento en la modernidad. Su manifestación clásica –establezcamos– heredera del primer impulso moderno y por ende necesitada de un orden al cual deberse, demarca las bases sobre las cuales las tendencias consecutivas del género van a discutir.

Lo que hemos revisado de esta primera etapa de la modernidad es lo que la sociología de Bauman ha denominado “modernidad sólida”. La urgente necesidad de un orden que enmascare el caos, ya hemos visto, devino en disciplinas autónomas como el cuento mismo, que, resueltas a establecer la finalidad que les exigiera una identidad y un *ethos* propio, velaron por la rigidez estructural que condujera a ello. Esta pretensión de estabilidad los cuentistas la padecieron ejerciéndola; y entonces el cuento clásico es la máxima demostración de solidez en la tradición del género. Veámoslo en la siguiente cita de Bauman:

El resultado final, el destino ideal de todos los cambios, de toda creación, es dejar de crear, dejar de cambiar, de modificar. El estado de perfección está ahí donde nada puede ser mejorado, donde cualquier pretensión de seguir enredando con lo que hay ya no produce nada mejor. Si miramos los clásicos del arte moderno, a los modernistas, percibimos con claridad las señales de esa tendencia, de esa idea respecto a la finalidad, culminación, de la creación artística (2007: 46)

Desde su fundación la teoría del género ha querido hacer hincapié en el cuento como artefacto *perfecto*. Así lo demuestran los manuales de Poe y Quiroga, entre otros, y así también los torrentes críticos que han insistido en la relación del cuento con la poesía en cuanto exposición pulcra del lenguaje. Esto sin lugar a dudas fue pertinente en los estudios de esta tendencia inicial del cuento, pero ¿cuánto de toda esta solidez sigue vigente en el cuento contemporáneo? La propuesta de un *cuento líquido*, ya dijimos, no es otra cosa que una lectura crítica de la tradición cuentística donde se sugiere que si la “modernidad líquida” de Bauman demuestra una crisis de la modernidad, asimismo esta manifestación del cuento, el *cuento líquido*, trae consigo una crisis en lo que hasta hoy hemos entendido del género. Ahora que lo podemos ver con perspectiva, el anhelo de perfección como truco de inmortalidad (“dejar de cambiar”) es una conducta inapelablemente contraria al ímpetu que ha caracterizado el avanzar de la modernidad (*cambio* es quizás el gran rasgo que podría resumir la era moderna), y como tal, urge una lectura crítica del género cuentístico que pertinentemente de cuenta de la contradicción que (hoy vemos claro) le siguió a su primera manifestación.

Ya vimos que fue el afán teleológico del cuento clásico lo que condicionó su teorización en adelante; la traducción que se hizo de su estructura y de su andar narratológico siempre convino en esta voluntad finita. Por ende, para una propuesta de *cuento líquido* afín a la idea baumaniana establecida en que “la modernidad líquida rehúye del centro” (2007: 43), es esperable una revisión que trasluzca cómo fue que los pilares del cuento dejaron de buscar ese núcleo o finalidad y comenzaron a tender hacia su *liquidez*. Esto, en definitiva, no es otra cosa que una lectura de la tradición, consciente de que el diálogo entre el género cuentístico y los cambios de paradigma en la modernidad darán una imagen fidedigna de su estado actual. Según esto, en lo que sigue nuestro estudio se ocupará de describir el proceso de *fusión* al que se vieron sometidos los grandes acuerdos teóricos alrededor del cuento literario.

Cuestionar si acaso una lectura líquida de la tradición cuentística pueda llevar a una desarticulación total de los acuerdos que sentaron las bases desde su origen, es reparar en el riesgo que supone verse parte de una tradición pendiente a la inercia moderna. No es ninguna novedad que a estas alturas todo lo que se inauguró como género cultural se vea sometido a

una tendencia transdisciplinar¹¹, pues, si al orden original (la idea de género) le antecedía la urgencia por enmascarar el caos, no debiera extrañarnos que a este desorden actual le anteceda la urgencia por revelarlo. Como podría decirse también del cine, el cuento literario –consciente de ser hijo de la modernidad– debe estar permanentemente dispuesto a dejar de ser lo que era. Si por un momento se creyó que los cambios que manifestaba la tradición se encaminaban hacia un nuevo orden, quizás hoy convenga pactar en que el cambio es “condición permanente de algo que carece de orden” (Pollock, 2007: 27). Posiblemente de lo único que podamos dar fe es de que, también en su estado líquido, el cuento conserva su naturaleza bipolar, esto quiere decir: si con métodos modernos el cuentista sólido expresaba la fatalidad de ser moderno, ahora, con métodos líquidos el cuentista líquido expresa la vacuidad (o inestabilidad) de ser líquido.

Como se mencionó en el apartado anterior, una propuesta de cuento líquido lejos está de querer demarcar un cuarto estadio en la tradición del género. Es de creer que el concepto de liquidez en la ficción breve viene íntimamente ligado a la idea que, ya en la noción de cuento posmoderno, adelantaba que un cambio de paradigma debía suponer un cambio en el estatuto general del cuento. Asimismo, antes de pasar a lo siguiente, conviene reparar en que aquello que en *Mis documentos* de Alejandro Zambra y en *Los lemmings y otros* de Fabián Casas definamos como cuento líquido, no aspirando a dar una idea totalizada de lo que efectivamente *es* un cuento líquido, va a pretender demostrar una manifestación de liquidez en el cuento, o más bien, un determinado estado de *fluidéz* en los estatutos canónicos del género. Con esto ya clarificado estamos en condiciones de seguir avanzando.

¹¹ Inclusive, según Patea, ya en los primeros estudios del cuento literario o *short story* se reparó en esta tendencia interdisciplinar: “Besides the novel and the lyric form, the short story is close cousins with the essay, the letter, cinema and photography, as well as painting and visual art” (2012: 7).

II. CUENTO Y FICCIÓN: CLAVES DE LA REPRESENTACIÓN MODERNA

Sabemos ya que la pulsión narrativa es aquello que, hermanándolo a la novela, la épica, la tragedia, etc., hace andar y conforma al cuento como parte de la tradición literaria. Si de Carlos Pacheco retomamos la idea de que la ficción permea los mecanismos narratológicos propios del cuento literario llegando a constituirlo como “su modo particular de ser literatura” (1997: 17), entendemos que a determinada propuesta de ficcionalidad le va a seguir determinado estatuto de autonomía del género. Según esta certeza, la teorización a su alrededor ha surgido tras la delimitación de algunos rasgos –formales o narrativos– que apuntan la singularidad del género respecto al resto de las manifestaciones literarias que encuentran en la narración su fundamento. Pero, estrictamente, qué es lo que entendemos por ficción y cómo llegaría a influir esta sobre la pose formal y narrativa del cuento, es lo que tenemos que preguntarnos en esta sección.

En principio y tal como explicita Genette, “si existe un medio y solo uno para que el lenguaje se haga obra de arte con toda seguridad, dicho medio es la ficción” (1991: 6), llegándose a especificar, así, aquello en el uso verbal que se distingue de la mera práctica comunicativa y aspira a ser lenguaje potencialmente estético. De modo que la ficción en cuanto medida de artificialidad¹² aplicada al lenguaje, además de interponerse siempre entre emisor (autor) y receptor (lector) como instancia comunicativa, eleva su cualidad lingüística a la de representación o mimesis de la realidad (1991: 1-7). En definitiva los niveles de

¹² En su estudio *Cuento artefacto y artificios del cuento*, Raúl Castagnino describe al cuento en cuanto artefacto, “como un mecanismo singular cuya clave última es la aparenzialidad, lo ficcional, envuelta en los velos de la verosimilitud”; en su carácter fáctico como “acto de arte”; luego, en cuanto propuesta, dice “todo cuento literario contiene una proposición para que desconocidos receptores, a partir de la decodificación de los signos, recompongan lo resultante de la actividad narrativa”; y por último “como resultado, los artefactos, una vez creados, se desprenden del creador, cobran vida independiente”.

Y en cuanto artificio, el cuento literario remite “a la urdidumbre de lo ficcional a través de la dinámica de la voz narrativa” donde además “predomina la elaboración artística sobre la natural” y así “al contar fatalmente se elabora o reelabora lo natural, la realidad, lo ocurrido, en un acto de mimesis del cual surge la ficción”. De modo que como artefacto y artificio, el cuento literario requiere de las habilidades del “disimulo, cautela, doblez, engaño” (1977: 15-37)

figuración¹³ propuestos por la ficción a lo largo de la tradición cuentística han acabado por condicionar la subcategorización en los tres estadios antes vistos (clásico, moderno y posmoderno). Y si referirse a la figuración es apuntar a los grados de artificialidad o enmascaramiento con que la representación regula su estrechez con la realidad, cada fase del género sentará las bases de su pacto narrativo –“acuerdo contractual de ambas instancias basado en la voluntaria suspensión de la no-creencia y la aceptación del juego de la ficción (Valles & Álamo, 2002: 371)– según su propio modelo de ficción. Así, el curso del cuento literario subdividido en tres etapas de la modernidad, es también el curso de tres propuestas de ficción o artificialidad en la lectura que el cuentista hace de su entorno, y esta perspectiva o distancia a partir de la cual un cuento refiere a su época, transparenta cuánto de su modelo de ficción es dependiente de ella y cuánto de sus estrategias buscan apuntalarla.

El andar de la ficción en la tradición cuentística será el primero de los pilares del género que someteremos a una lectura líquida. Se verá que el coincidente proceso de *fusión* que describiremos ocurre, primero, desde la perfección clásica fundada en la idea de *circularidad* (Zavala, 2004: 20) hasta la metáfora moderna fundada en el principio de *rupturismo* (Zavala, 2004: 16), y luego, desde esta última hasta la noción de posmodernidad como tierra fértil para nuevas manifestaciones del cuento, entre ellas, el líquido. Podríamos afirmar aquí, de manera introductoria, que los dos primeros estados de ficción (el clásico y el moderno) son muestras de representación sólida de la realidad, y por lo mismo, todavía regidas por la “necesidad de construir espacios de ficción sometidos a leyes implacables donde no haya espacio para el desvío ni la distracción” (Becerra, 2006: 14); y que, ya en el escenario posmoderno, la ficción que deviene líquida recurre a los cuestionamientos acerca de los “límites convencionales de la representación” (Zavala, 2004: 21) y asimismo se permite la distensión estructural y narrativa.

Como ya se pudo entrever, una lectura de licuación como a la que nos referiremos, condiciona sustancialmente las bases del pacto narrativo y por ende las características centrales del género cuentístico. El hecho de una ficción que en el curso de la tradición deviene líquida, no es otra cosa que un inminente trastorno en las estrategias que soportan la

¹³ Es muy citada la definición que Seymour Menton hace del cuento literario en su prólogo a *El cuento hispanoamericano: una antología crítico histórica*: “narración fingida en todo o en parte...”

“suspensión de la no creencia” y la voluntad de proponer una “aceptación del juego de la ficción”. El cómo y el porqué de esta tendencia hacia un cuento menos artificioso será algo en lo que tendremos que detenernos en el paso por los tres estatutos del cuento, y tal como se viene adelantando, mucho de lo que repasaremos en la mutabilidad del género se verá impactado por los cambios de paradigma de la modernidad. Por último, si acordamos en aquello mencionado por Borges, en «El cuento y yo», de que los géneros existen siempre que hay “una expectativa en el lector” (1997: 440), un repaso por los estatutos de la ficción cuentística que suponga el trastoque del pacto narrativo entre autor y lector, nos ofrece un horizonte donde el género en sí mismo ha mutado de manera decisiva.

II.1. Cuento clásico, ficción total

Ya pudimos notar que aquello que Bauman denominó “modernidad sólida” –esa primera etapa de nuestros tiempos que además propició la primera manifestación del cuento literario– está guiada por el proyecto ilustrado, y en particular, por el enmascaramiento secular del caos a través de la “razón instrumental”. Esta lectura de la modernidad incipiente hecha por el sociólogo polaco coincide con aquello que María Zambrano, en su ensayo «La crisis del racionalismo europeo», estableció era el triunfo definitivo de la razón. El panorama inconmensurable al que se vio enfrentado el sujeto moderno tras la desestimación de la religión fue subsanado, nos dice la filósofa española, mediante la tradición idealista que, de Platón a Hegel, llegó a sobreponerse “conquistándose la realidad indefinida definiéndola como *ser*; ser que es unidad, identidad, inmutabilidad residente más allá de las apariencias contradictorias del mundo sensible del movimiento; ser captable únicamente por una mirada intelectual” (Zambrano, 2004: 101). El *ser racional*, entonces, supuestamente provisto de un criterio laico y suficiente como para sostener la unidad del mundo, quiso organizar el funcionamiento social, político y cultural en estructuras firmes y sólidas que dieran cuenta de esta competencia idealista. Dicha organización (propulsora del mundo occidental moderno), rescató las formas del relato religioso y, en todo ámbito de acción, definió reglas estrictas que, aunque esta vez fundamentadas en el uso de la razón, conducían a un propósito final.

Pese a que es innegable el carácter general de esta lectura, un repaso tal por el albor de la modernidad sólida parece ser lo suficientemente apto como para explicarnos algunas de las directrices del cuento clásico. Si en este contexto el espacio de la ficción breve llegó a ser central (principalmente) en las producciones latinoamericanas, norteamericanas y europeas, se debe a que algo en el diseño conjunto de su estructura pudo serle práctico a los motivos que el arte de entonces creyó necesarios. La propuesta de ficción total (que en adelante especificaremos) se sigue de una reflexión estética y narrativa notoriamente sintonizada con el “imperialismo racional” (2008:108) que Zambrano detectaba en la época. Y según esto, como ya revisamos en secciones anteriores, la “unidad de impresión” fijada por Edgar Allan Poe o el «Decálogo del perfecto cuentista» de Horacio Quiroga, no serían otra cosa que manifiestos de una poética inaugural, prevista de reglas claras y procedimientos racionales, que acaba por concebir un cuento teleológico. Alrededor de esta certeza normativa es que nuestro género se constituye como tal en la tradición; lo que en estricto rigor implica la conformación de un pacto narrativo y de una expectativa en el lector. Pero de qué elementos se vale la ficción total, y por qué acabamos denominándola como tal, es a lo que ahora nos abocamos. Conscientes de que “la narrativa clásica es un proceso sintagmático en más de un sentido, pues su historia (como orden cronológico de acciones unidas por una lógica causal) y su discurso (la presentación textual que recibe el lector) coinciden de manera plena” (Zavala, 2004: 22), no podemos dejar de estudiar una variable (lo narratológico) sin reparar en la otra (lo formal). Para ello detallaremos la cualidades específicas que el cuento clásico requiere en la construcción del tiempo, el espacio, el narrador y los personajes, y cómo dicha disposición de la red narrativa se ve impregnada en la estrategia formal (y viceversa).

Si reparamos en que cada uno de los elementos de la narración cumple una función objetiva y utilitaria a la finalidad última del cuento –la idea de que todo acontecimiento se dirige hacia su epifanía–, podemos entender el trasfondo de la “lógica causal” sobre la que se sustenta el cuento clásico. Conformado este por “dos historias, una de las cuales es implícita y se hace evidente al final del relato”, vemos que en todo elemento narratológico la causalidad se predispone a avanzar hacia la revelación de esa segunda historia, y por lo mismo, “el arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1” (Piglia, 1999: 92). De esa astucia sobreviene la circularidad característica a esta forma del cuento. Por lo que el tiempo en este primer estatuto del género “está estructurado

como una sucesión de acontecimientos organizados en un orden secuencial, del inicio lógico a la sensación de inevitabilidad en retrospectiva, es decir, a la convicción del lector de que el final era algo inevitable” (Zavala 2004: 57) y asimismo el espacio, debiéndose a la verosimilitud establecida por las convenciones rígidas de la historia, ubica los fragmentos del relato según la expectativa genérica. Luego los personajes se construyen arquetípicamente “como la metonimia de un tipo genérico establecido por una ideología”, y el narrador es objetivo y confiable (Zavala, 2004: 57): para ello sus medios son empíricos y racionalistas, ciertamente de inspiración científica, por lo que, no incurriendo en ademanes de dudas estéticas o valóricas, su perspectiva de los acontecimientos se sostiene en el lógico común. Desde su posición, el narrador clásico está a cargo de mantener el equilibrio sobre el cual se sostiene el pacto con el lector, a saber, el hecho de jamás desviarse de las causalidades establecidas por la ficción.

Es patente, entonces, que los elementos narratológicos trabajan a favor de una artificialidad representacional mayor en cuanto que, preconcebidos desde su total enmascaramiento, no dan espacio para hendidura alguna en la puesta en marcha del relato. La ficción total entendida desde el aspecto narrativo (y luego el formal) es tal cuando acaba por conformar un artefacto cerrado que, al conducirse causalmente hacia su circularidad, resulta en una capsula autónoma y por ende perfecta. No es de extrañarse que esta etapa inaugural de la tradición cuentística sea asimismo la que goza de mayor independencia respecto al resto de los géneros literarios narrativos. Hemos dicho ya que este es el momento en que las exigencias normativas del cuento se encuentran en su punto de mayor rigidez; el arte del cuentista resulta del rigor con que depura el lenguaje hacia su estado de gracia, es decir, hacia su exacta consonancia con la inminencia teleológica. Según esta predisposición de la ficción total hacia su cualidad formal de artefacto, donde “el cuentista condiciona la realidad a su designio artístico. Requiere capacidad relacionadora y poder de síntesis en el manipuleo del espacio, tiempo, participantes, fabulación” (Castagnino, 1997: 30), puede entenderse por qué en esta etapa de la tradición se produjo la hermandad entre el cuento y subgéneros (como el fantástico, el policial, o la ciencia ficción, etc.).

Quizás como en ninguna otra manifestación narrativa, el género fantástico y el policial proliferaron (y todavía proliferan) en el cuento literario. A estas alturas no restan

demasiadas dudas acerca de las lecturas que proponen a Poe (con «Los crímenes de la calle Morgue», «El misterio de Marie Roget», «La carta robada», etc.) como el inventor del policial moderno y que ven en la cuentística del siglo XX el momento renovador de la literatura fantástica (en esto es fundamental la tradición argentina de cuento, primero con Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares a la cabeza, y luego con Julio Cortázar, Rodolfo Willcock, Rodrigo Fresán, Mariana Enríquez, etc.). Aunque con razón podría repararse en que no todas las muestras de género policial o fantástico en la tradición del cuento se corresponden con las directrices formales y estéticas de la tradición clásica, sí convendría pactar en que, si se propició en cualquiera de sus manifestaciones en la modernidad, se debe a las condiciones que, en este ámbito, el cuento clásico allanó para que así sucediera. Si nos detenemos en la idea originaria de género, la noción que Javier Huerta Calvo rescata de Bajtín (*Estéticas de la creación verbal*) cuando menciona que “respecto del carácter ilimitado del mundo, el género supone una elección consciente fijando un modelo e interrumpiendo –en consecuencia– la serie infinita de la realidad” (1982: 147), deja entrever, primero, cuánto de lo que vimos del enmascaramiento del caos propio de la modernidad sólida es subsanado por un continente genérico, sea policial o fantástico, y segundo, cuán conveniente a ello son las estructuras rígidas que propone la ficción total. En definitiva un subgénero perpetuado en los mecanismos de la ficción total, siendo un delinear objetivo en la reproducción de lo real, donde son deliberados los límites y hasta los conflictos internos, pretende también diseñar una idea de totalidad o de universo cerrado. Veámoslo en un ejemplo.

En «El almohadón de plumas», de Horacio Quiroga, se cuenta la historia de cómo Alicia, recién casada con Jordán, en plena luna de miel cae fatalmente enferma y muere. El final del relato descubre el hecho de que bajo su almohada de plumas se escondía un “animal monstruoso” que le succionaba la sangre. Ya desde lo narratológico podemos describir cómo sus elementos entablan y cierran según lo estrictamente necesario dictado por el final: cuenta con dos personajes centrales (Alicia y Jordán) apenas descritos en su psicología (ella guarda la ilusión de una feliz vida de casada, él en cambio es parco y desentendido) y dos secundarios (el doctor y la sirvienta); un narrador omnisciente; el tiempo transcurre desde que, terminada la luna de miel, los dos se instalan en su nueva casa y ella cae enferma, hasta el momento de su muerte y la revelación posterior; y el espacio es, sin más, la lúgubre casa que los acogía. La causalidad lógica de la historia –una mujer que enferma y muere– se ve tensionada por la

expectativa moderna de que la ciencia (la figura del doctor) va a dar una respuesta, y acaba por frustrarse con la muerte de Alicia. Luego el elemento fantástico del cuento se encuentra en un punto de exquisitez tal que, la epifanía final, para el lector, no resulta ni del todo posible ni del todo imposible¹⁴. O dicho de otro modo, que la presencia del monstruo no llega a romper la lógica del relato, sino que por el contrario, termina por darle un sentido tanto a la secuencialidad de la historia como a la rigidez de la estructura.

Para la teleología que se propone el cuento clásico, un género como el fantástico le regala la posibilidad de conjeturar un orden anexo, irracional. Si Zambrano señalaba que la contención del mundo –el enmascaramiento del caos propuesto por Bauman– se sostenía en la competencia racional/ idealista del *ser*, en esta primera manifestación de la tradición entendemos cómo la naturaleza insurrecta del género se manifiesta desafiando las *verdades heredadas* por la “modernidad sólida”. Esto quiere decir que, si bien la proliferación de cuentos policiales, fantásticos y de ciencia ficción se adecuaron a la fase clásica del género por aquella determinada propuesta estética que favorecía la construcción de universos autónomos, mucho de lo que estos mundos propios revelaron consiguió posicionar al cuento literario en su subordinación a los pilares del orden establecido. Así, el cuento fantástico, en palabras de Lida Aronne, tuvo la capacidad de “descondicionar la psique de su intelectualismo y restaurar sus funciones simpáticas a fin de obrar la reintegración del individuo en el contexto natural y en el contexto sociocultural al que se debe –mundos de los cuales la hipertrofia racional lo ha enajenado” (1976: 70), y en esta narración de “sucesos insólitos que cuestionan a los diversos códigos de lo real” (Hahn, 1990: 15) cabe destacar cuentos ejemplares como «Tlon, Uqbar, Tertius», de Jorge Luis Borges, «Viaje a la semilla», de Alejo Carpentier¹⁵, o «Carta a una señorita en París», de Julio Cortázar, entre muchos otros. Si en el fantástico la crítica al iluminismo se estructuraba en la causalidad de una historia irracional, la ciencia ficción, por su parte, se valió de los avances científicos y

¹⁴ Oscar Hahn rescata de Todorov que “lo fantástico se caracteriza por una percepción ambigua de acontecimientos aparentemente sobrenaturales. Enfrentados a esos hechos, el narrador, los personajes y el lector son incapaces de discernir si representan una ruptura de las leyes del mundo objetivo o si pueden explicarse mediante la razón” (1990: 15).

¹⁵ La tradición latinoamericana del cuento es posiblemente el terreno donde en mayor grado brotó el género fantástico. Si acaso se anticipó o no a la manifestación del *boom* o al real maravilloso en el continente es discusión que no nos compete ahora, sino que en vez, conviene aquí aunarlos arbitrariamente –a la manera de Oscar Hahn– bajo el supuesto de que en ambos es “altamente significativa la presencia de sucesos insólitos que cuestionan a los diversos códigos de lo real” (1990: 15).

tecnológicos para insinuar la posibilidad de que dichos métodos de progreso pudiesen conducir a estados y espacios donde la condición humana es incierta y se encuentra con sus límites. Entre otros relatos, podemos destacar «La tercera expedición», de Ray Bradbury, «La última pregunta», de Isaac Asimov, o «La paga», de Phillip K. Dick, etcétera. Por último el género policial, que en palabras de Piglia “inventa un sujeto extraordinario, el detective, destinado a establecer la relación entre la ley y la verdad (...) y puede realizar esta función porque está fuera de cualquier institución” (1995: 85), es posible interpretarlo como el subgénero crítico de toda la red funcional del sistema político, social y cultural heredada de las ideas del iluminismo y el cientificismo.

II.II. Cuento moderno, ficción rupturista

Como es de esperar, el reconocimiento de una segunda fase del cuento literario en la modernidad no supone el agotamiento de la primera. Por el contrario, el cuento clásico tal como lo repasamos en el apartado anterior siguió desarrollándose y, lo que parece aún más decisivo, mantuvo su relevancia como inaugurador del género. Parte importante de los cuentistas que se volcaron hacia las formas modernas del relato no lo hicieron como gesto de abandono consciente respecto a las clásicas, y asimismo, continuaron potenciando el género en una y otra variante. La conformación de una red teórico-crítica que aparentemente propiciaría la renovación de la estética cuentística en consonancia con los movimientos de la modernidad, se hace posible solo tras la interpretación retrospectiva que hoy podemos hacer del género. Y no deja de ser cierto que entender el flujo según estos criterios analíticos, muchas veces parece no armonizar del todo con la naturalidad evolutiva característica de una tradición y sus tendencias. Dicho así, nos adentrarnos en este primer punto de *fusión* del género no con el motivo de oponer la fase moderna a la clásica, sino más bien con el afán de darle un trasfondo crítico a un mutar estructural que en la actualidad parece ser transversalmente aceptado.

Mucho de lo que podría explicarnos el trastorno de las formas del cuento y, por ende, el surgimiento de un cuento moderno en determinado punto de su tradición, se ve contenido en el arranque de un *ethos modernizante* que, a la vez, propiciando esta primera alteración en los estatutos del género, comenzó a encaminarlo hacia lo que sería su posterior estado líquido.

Se le ha denominado así –al cuento moderno– puesto que la conducta que motivó su surgimiento se encuentra en el corazón de las dinámicas de la modernidad. Sabemos por Octavio Paz que la ruptura es aquello que hace de *lo moderno* una tradición; y si por tradición entendemos la cualidad de en el presente recuperar el pasado, entonces, una tradición como la moderna, sostenida en la interrupción con lo heredado, esta cimentada en una paradoja (1974: 15- 25). El intelectual mexicano, en *Los hijos del limo* (1974), afirma que la novedad es para el sistema moderno el modo con lo cual enfrentarse a la tradición imperante, aun cuando ya asentada esta, acaba también siendo desalojada “sólo para, un instante después, ceder el sitio a otra tradición que, a su vez, es otra manifestación momentánea de la actualidad” (1974: 16). Ahora bien, si recuperamos aquella cita de Bauman que, refiriéndose a una primera etapa de la modernidad, establecía que en el ámbito de la cultura “el destino ideal de todos los cambios, de toda creación, era dejar de crear, dejar de cambiar, de modificar” y la ponemos a dialogar con la noción de tradición moderna explicitada por Paz, donde el cambio o, más bien, la ruptura, es ejercicio constante y renovador de la misma modernidad, tendríamos que preguntarnos por los motivos que traslucen esta fractura en el paradigma vigente. Mientras lo primero refiere a un cambio que anhela la eternidad, lo segundo apunta, más bien, a un cambio que persiguiéndose a sí mismo consolida una *tradición de ruptura*. En paralelo a la transición del cuento desde su etapa clásica a la moderna, vemos que ocurre un quiebre sustancial en la conducta cultural moderna, y, en honor a la idea de que quizás dilucidándolo se llegará a comprender parte del surgimiento de esta forma renovada, nos abocamos ahora a la tarea de abarcarlo.

Bauman sostiene que en el camino hacia su liquidez el arte perdió compromiso con la inmortalidad. Si se vio que la “razón instrumental”, tal como se citaba de Castradis, fue parte de la herencia ilustrada que, en reemplazo de la estabilidad religiosa, propulsó también la persecución de absolutos, es posible deducir que todavía en la primera etapa de la modernidad algo de las motivaciones del arte seguía pendiente de la posteridad –así, “elevator la forma artística a la categoría de lo inmortal” (Bauman, 2007: 18) parece una primicia que bien se distingue tras la manufactura de las ficciones totales–. Pero en cambio, cuando Paz define que hablar de *tradición moderna* es referirse a una particular “expresión de nuestra conciencia histórica”, apuntala al inicio de este impulso rupturista cierta renovación en la cosmovisión del tiempo:

La diferencia entre esta concepción y las de los cristianos y los modernos es notable: para los cristianos el tiempo perfecto es la eternidad: una abolición del tiempo, una anulación de la historia; para los modernos la perfección no puede estar en otra parte, si está en alguna, que en el futuro (...) la región de lo inesperado (1974: 28)

La eternidad secular y principalmente estética que persiguieron las formas del cuento clásico fue señal de la inquietud que le sobrevino a las sociedades occidentales luego de la desacralización del proyecto ilustrado. Así, como dijo Bauman, cualquier cambio o renovación en esta fase de la tradición surgió tras el anhelo de otra fijeza o perfección que le reemplace. Pues bien, ya en marcha el *ethos modernizante*, el tiempo dejó de concebirse como vehículo para alcanzar la inmortalidad y pasó a erigirse, más bien, como “portador del cambio”, cuestión que también desbordó su influencia hacia la estética cuentística moderna. Siendo este un quiebre que presumiblemente sintoniza con el culto a la ruptura descrito por el intelectual mexicano, en el profundo alcance que significó para las nuevas dinámicas del arte, nos permite acotar su incidencia y delinear un primer punto de *fusión* en la tradición cuentística. Porque, si la esperanza puesta en el futuro en tanto “región de lo inesperado” trae consigo “el fin de los tiempos y su recomienzo” (Paz, 1974: 27), estaríamos con esto ante una posible nulidad de lo que fueron algunas de “las grandes dualidades” sólidas descritas por Bauman – en este caso, la oposición pasado/ presente, antiguo/contemporáneo– y, por ende, ante la eventualidad de una incipiente modernidad líquida (Bauman, 2007: 41).

Vista entonces la ficción total desde la óptica rupturista que arrancaba también en la tradición del cuento, su rigidez y perfección formal comenzó a estimarse demasiado estable y poco predispuesta al cambio. “Mal síntoma es cuando percibimos la silueta total de algo”, nos dice María Zambrano, puesto que “por lo menos es signo de que comienza a abandonarnos” (2004: 100). Y si en el caso del cuento clásico esa silueta total era también señal de estatismo a ojos de los tiempos venideros, estudiado con perspectiva, el surgimiento de un segundo estadio del género parecía ineludible. La artificialidad propuesta por la ficción total conducía a un pacto narrativo determinante (en su teleología) y controlador (de las formas abocadas a ella) que, con el avance modernizante, comenzó a transmitir quizás excesiva inmovilidad. Esta “claustrofobia” moderna a la que nos referimos estimula el curso del cuento literario hacia su renovación y favorece la producción de obras que comienzan a gozar de una exponencial apertura en sus formas (cuestión que, más adelante veremos, se

alineada con una mayor predisposición a la mortandad de la obra de arte). Ahora bien, no cabe duda que al haber postulado el cuento clásico las bases que dieron curso a la tradición, toda ruptura sucesiva, más allá de lo incisiva de su naturaleza, concurrió a conversar con dicho antecedente. El género fundado por Poe, pese a estar supeditado a la cosmovisión ilustrada, de un modo u otro inaugura una plataforma de expresión diáfana tanto para las inquietudes estéticas de sus contemporáneos como los que le siguieron. Y todo esto, que naturalmente refiere a una tara de origen en el flujo moderno (las fundamentos heredados que determinaron también al florecimiento del cuento), parece tener cierta relevancia para la comprensión del segundo estadio del género y su ficción rupturista.

Dicho lo anterior, estamos en condiciones de comprender la fisionomía del cuento moderno y su diálogo con el clásico. Por disruptivo que parezca el cambio de paradigma que ve nacer esta transición, la ficción rupturista, respecto a la total, mantiene muchos de sus preceptos para la manufactura de la obra. Parte importante de la ruptura que hay tras la propuesta del cuento moderno está fundamentada en que, considerando del clásico la misma economía en sus elementos narratológicos, prefiere la incógnita que la revelación. Este reciclaje de medios para fines distintos, evidenciaría, según Zavala, “la convencionalidad de los códigos específicos, en la medida en que éstos pertenecen a contextos que pre-existen al lector y que son necesariamente diferentes al contexto de este último” (2004: 21). Si la direccionalidad de los factores narratológicos en el cuento clásico conducía hacia una aparición que validaba dichas estrategias, en la ficción rupturista, conduciendo hacia una abertura, en vez de validar las estrategias, más bien concientiza acerca de su mortandad. El cuento moderno goza de un carácter metafórico (Zavala, 2004: 21) y elusivo (Piglia 1999: 95), en cuanto que conduce, ya no a la verdad cruda, sino a la *sugerencia* de más de una verdad. Por otro lado, irrumpe la figura de un narrador subjetivo o poco confiable que pone de relieve –todavía más– las convencionalidades de la narración; y así, el espacio es presentado desde su perspectiva arbitraria (dependiendo de su atención), a partir de “descripciones anti realistas, es decir, opuestas a la tradición clásica”; el tiempo “se reorganiza y se presenta con la lógica simultánea del espacio y no con la lógica secuencial del tiempo lineal”; y los personajes “son poco convencionales, pues están contruidos desde el interior de sus conflictos personales” (Zavala, 2004: 55-60). Para Piglia esta segunda etapa del género se traduce en una modificación en sus “Tesis sobre el cuento”. La tradición

moderna del género, dice, “trabaja la tensión entre las dos historias sin resolverla nunca”, “cuenta dos historias como si fueran solo una¹⁶” (Piglia, 1999: 95); dejando tras de sí, entonces, la circularidad que le antecedió y abrazando en cambio la apertura.

Parte de la linealidad causal que caracterizó al cuento clásico se vio condicionada por el subjetivismo que comenzó a definir las formas del relato moderno. El andar narrativo a cargo de las desviaciones y contradicciones internas de los personajes, en palabras de Viorica Patea, propició una fractura a partir de la cual la intensidad del cuento se vio sostenida ya no en la trama –en cuanto consecución de eventos– sino que en las estrategias del punto de vista. Es de esperar, pues, que sujetas al estado de ánimo y la atmósfera personalista (“mood and atmosphere”), las formas de este segundo estadio de la tradición del cuento se definieran por grandes saltos temporales (o elipsis), el montaje fragmentado de eventos, y por las digresiones internas de sus protagonistas (Patea, 2012: 18). Ahora bien, para situar esta novedad estética en su contexto moderno, parece conveniente preguntarnos por las particularidades que distinguen al punto de vista del sujeto en esta etapa de la modernidad, o específicamente, ¿qué características (morales o ideológicas) hacen de su perspectiva un modelo de manufactura cuentística? Para Alasdair MacIntyre lo que sobresale del sujeto arrojado a esta etapa de la era moderna es su emotivismo. Es este un diseño de valores que, alineado con el principio de ruptura que guía los tiempos, se desentiende de la infraestructura moral que condicionó las formas clásicas, y destaca por su distanciamiento con los valores preestablecidos y su “capacidad de separarse (...) de dar un paso atrás como si se situara, opinara y juzgara desde el exterior” (1987: 60-65). Una de las dualidades sólidas que sostuvo a la “primera modernidad” fue la (en ese entonces) todavía vigente distinción aristotélica entre bien y mal¹⁷, y en ese régimen, los personajes del cuento clásico no encontraban margen para vacilaciones de otra índole. Luego, la subjetividad que rompió con la rigidez clásica y consiguientemente moldeó las formas renovadas del cuento moderno, podemos entenderla

¹⁶ A esto se adscriben también supuestos como el de Chejov cuando en una de sus cartas manifiesta: “Pero en los cuentos es mejor no decir suficiente que decir demasiado...” (1997: 319); o teorías ya afamadas como la “Teoría del iceberg” de Hemingway, según la cual, “Si un escritor en prosa conoce lo suficientemente bien aquello sobre lo que escribe, puede silenciar cosas que conoce...” (1977: 174)

¹⁷ Se verá en la sección III que dicho binarismo moral al que se refiere MacIntyre influye en el contexto de la “modernidad sólida” como estrategia para validar los “grandes relatos”, y en particular, los valores de la Ilustración y el cientificismo. Si recuperamos el ejemplo del apartado anterior («El almohadón de plumas»), es posible entrever que la expectativa según la cual avanza el relato está sostenida en los valores del matrimonio y la medicina contrarios a la revelación fantástica y “monstruosa” del final.

como resultado de esta nueva perspectiva relativista¹⁸ y distante a la que se refiere el filósofo británico. La distensión moral que condicionó tanto a la convivencia social como a las pautas estéticas del momento, demarcó la ruta de la ficción rupturista hacia la ramificación de los finales, y por ende, parece ser denotativa de aquella “apertura” que compartieron sujeto y relato moderno.

En «Las Hortensias», de Felisberto Hernández, se cuenta la historia de Horacio, un hombre que llega a obsesionarse tanto con sus muñecas que acaba rompiendo con su esposa María y volviéndose loco. Pese a la omnisciencia del narrador, la historia avanza a partir de las contradicciones del personaje, y el curso de su obsesión sugiere al final que el sujeto ha perdido la razón. Podemos ver por momentos algo de la economía narratológica propia del cuento clásico, pero como ya vimos, en este caso el espacio (la casa, escenario también de sus fantasías), el tiempo (el avanzar elíptico arbitrario y sugerente de la locura) y la acción están sometidos a las contradicciones de Horacio. Además de quedar de manifiesto la distancia y la indecisión con que el personaje juzga el trasfondo moral de sus pretensiones sexuales con las muñecas (cuestión que jamás se dilucida tal cual) y las consecuencias que esto podría tener en su matrimonio, asimismo resulta provechoso resaltar que si en el ejemplo que veíamos en la sección anterior, el género fantástico se comportaba como mediador infalible entre lo posible y lo imposible, entre lo real y lo ficticio, en este cuento del autor uruguayo, todo aquello parece difuminarse y, entonces, la escenas que monta con muñecas en su casa (organizadas por un equipo de dramaturgos) funcionan como metáfora de la representación, y la técnica con la cual se humaniza a estas “hortensias” parecen apuntar hacia una evidente ruptura con la verosimilitud (y asentarse la “suspensión de incredulidad”) pero no llegando jamás a traspasar ese límite.

El relato moderno manifestó algo de lo indescifrable que comenzó a resultar la experiencia moderna para los cuentistas. La ruptura con los preceptos del cuento clásico traslució fielmente la alienación del sujeto moderno en su entorno: pese a la distancia que

¹⁸ Tal como afirma Viorica Patea del cuento moderno: “It becomes a site for recognitions of states of consciousness and impressionistic perceptions of reality, reflecting a multiplicity of point of view, with characters conceived mainly as registers of different, changing moods. The short story reflects the spirit of contemporary relativism. Its emphasis on both single moments of awareness and the fragment marks a mentality in which fixed, stable concepts are abandoned in favor of the vision of a modern world in which «all that is solid melts into air»” (2012: 19).

podía tomar respecto a las verdades sólidas, no era capaz de trascender su realidad. Existe convención respecto a que los fundadores de este estadio de la tradición cuentística, entre otros, han sido Antón Chejov, James Joyce, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson, etcétera; y aunque podría afirmarse que su proliferación, o bien, sus más distinguidos exponentes se encuentran en la cultura norteamericana del siglo XX –destacando, entre muchos, Ernest Hemingway, Raymond Carver, John Cheever, Flannery O’Connor, Alice Munro, J. D. Salinger, etc.–, Latinoamérica también fue tierra fértil para su germinación –distinguiéndose, entre una larga lista, el mismo Felisberto Hernández, Juan Carlos Onetti, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, etc.–. Como ya se advirtió al principio de este apartado, aunque muchos de estos autores no dejaron atrás las formas clásicas, ni menos aún se iniciaron en la manifestación moderna renegando de su antecesora, sí es posible afirmar que potenciaron decisivamente sus cualidades y por lo mismo son parte fundamental de esta segunda fase de la tradición.

II.III. Cuento posmoderno, ficción anti representacional

El concepto de posmodernidad, más que la certeza de un nueva etapa moderna, corresponde a la *noción o conciencia* (ya transversalmente aceptada) de hallarnos, o, “en el umbral de una época cuyos contornos son aún confusos, pero cuya experiencia central sin embargo –la muerte de la razón– parece apuntar al final definitivo de un proyecto histórico”, o, ante el perfilamiento de una “modernidad radicalizada” (Wellmer, 1993: 51). Esto es lo que Albrecht Wellmer denominó como la doble vía posmoderna: hacia un “*pathos* del final” o “*pathos* de la radicalización de la Ilustración”. De una u otra forma –no corresponde a este estudio discutir acerca de ello–, algo de lo que sostiene este indicio de transición puede explicarse a partir del culto a la ruptura que venimos revisando. La necesidad de quiebre con la tradición y la relación libidinosa con la novedad –lo que tras la negación de todos los principios, Paz manifestó era el establecimiento del cambio perpetuo como principio– culminó en “un amor pasional por la manifestación más pura e inmediata del cambio: el ahora” (Paz, 1974: 20). Esta renovada conciencia del tiempo que el intelectual mexicano alinea con el rupturismo moderno, dialoga con el “colapso del ideal futuro” que Bauman distingue ya en las muestras tempranas de sociedad líquida (2004: 34-37).

El modo en que las formas del cuento clásico se vieron influidas por el racionalismo ilustrado y sus intentos por organizar el caos, refleja la estrechez entre formas estéticas y cosmovisión moderna que, asimismo, posibilitó que las sucesivas manifestaciones del cuento, en sintonía con el culto rupturista, comenzaran a abrazar el caos aparente. De manera que “el movimiento contra la razón totalizadora y su sujeto” es paulatinamente “contra la obra de arte autónoma y su plenitud de sentido” (Wellmer, 1993: 54). Los escritores de cuento contemporáneo expresan su disconformidad con el cuento moderno, cuanto que ven en este ciertos resabios de circularidad, cierta vocación hacia la epifanía, y por ende, cierto manierismo teleológico. En una entrevista realizada a Andrés Neuman en la plataforma online «Café Chejov», el autor repara en que la tendencia del cuento moderno hacia la apertura cae en una “escolástica de respuesta, que es la escolástica del final abierto, a lo Carver, pero eso curiosamente termina siendo efectista también, porque si en un momento muy interrumpido acaba el cuento, es un gesto técnico que también se nota mucho (...) es un final cerrado que finge ser abierto” (2017: 00:11:07- 00:11:23). Este reparo del autor en la finitud que todavía el cuento moderno se resentía de suspender, además de demostrar cuánto del paso al cuento moderno se sostuvo en el mismo “utilitarismo” narratológico, condensa a su vez el espíritu cuentista posmoderno hacia la distensión de las formas. Mucho de la tendencia posmoderna, según esto, tiene que ver con una toma de conciencia acerca de las estrategias del rupturismo moderno, y frente a ello el artista debe volver a posicionarse, volver a romper. De esto deriva lo que Ihab Hassan llamó el proceso de “desdefinición” del arte: acontecimiento sin límites claros, cuando se vuelve contra sí mismo, “en el peor de los casos una suerte de alucinación social, en el mejor, una apertura o una inauguración” (Wellmer, 1993: 54).

Dicho proceso, que condiciona sustancialmente las formas del arte y por cierto las del cuento, está alineado con aquello que Bauman postuló como propio del arte líquido, a saber, que para su concepción no cabe “ninguna diferencia entre creación y destrucción” (2007: 39). El colapso del ideal futuro al que nos referíamos antes se traduce en un arrojamiento del sujeto moderno hacia la expectativa de la novedad, y entonces, hacia el devenir del presente. Así, la(s) estructura(s) del cuento posmoderno y eventualmente del cuento líquido van a replicar el juego de creación/ destrucción de formas en presente: lo que ha dado por llamarse el fragmento. Ante la pregunta que se plantea Zambrano “¿puede una época mantenerse en

ruptura absoluta con el ayer?”, la autora posiciona al fragmento como condición del sujeto contemporáneo, en cuanto que “el presente es siempre fragmento, torso incompleto” (2004: 114). Dicho así entonces, podemos entender cómo es que la manufactura del cuento, en su realidad posmoderna y por lo mismo en su predisposición a verse destruida,

no se rige en lo fundamental por reglas ya establecidas en firme, y no puede ser juzgada según el canon de un juicio valorativo que aplicara a un texto categorías ya conocidas. Antes bien son tales reglas y categorías lo que el texto o la obra buscan. De modo que artista y escritor trabajan sin reglas, trabajan para establecer las reglas de lo que habrá llegado a ser hecho (Wellmer, 1993: 63)

De esto deriva la idea de “simulacro posmoderno” que aplica Lauro Zavala para este ámbito en la tradición del cuento, donde a su manufactura no le antecede un modelo original al que deberse y, por consiguiente, de referirse a estructuras o géneros previos le sobreviene una distancia irónica, autoreflexiva o, de cualquier modo, desentendida de sus propias estrategias (2004: 61). Por lo mismo, lo antirepresentacional de la ficción posmoderna le es propio en la medida en que –en cuanto ejercicio creativo consciente de su arbitrariedad– todo elemento narratológico es alegoría o metáfora intertextual de pautas previas. Entonces, el espacio conforma “realidades virtuales” que acaban de completarse mediante las intertextualidades que imponga cada lector; el tiempo, ante una “conclusión inexistente”, simula ordenamientos causales o arbóreos, sin mayores compromisos de forma; el narrador “suele ser extremadamente evidente para ser tomado en serio (autoirónico)”; y los personajes, de apariencia convencional, ocultan un trasfondo paródico o metafórico (Zavala, 2004: 62). En definitiva el pacto narrativo, con esta desdefinición artística a cuestas, parece estrechar una relación cómplice entre autor y lector, en la que el principio de simulación desacredita y a la vez acredita cualquier rédito ficticio:

La estética posmoderna incluye ambos objetivos –a la vez y/o– y por lo tanto suspende la suspensión de incredulidad, y con ella suspende también la credibilidad de cualquier código particular cuya finalidad es representar la realidad de una manera específica. La estética posmoderna lleva implícito un compromiso político acerca de los límites convencionales de la representación, y por lo tanto tiene un sentido profundamente irónico. Lo que está en juego en la estética posmoderna es la posibilidad de que el producto estético se presente como una realidad autónoma frente a la realidad y frente a los intentos de representación o cuestionamiento de la representación (Zavala, 2004: 21)

Siendo la teoría posmoderna, y asimismo el cuento posmoderno, la toma de conciencia acerca de un cambio en el paradigma, no conviene considerarlo como un estatuto en sí mismo, sino como un escenario que avista o previene cambios estructurales. Con esta realidad ya establecida, quizás sea difícil convenir en un tercer estadio de la tradición cuentística que, conforme a esta “gran ruptura” con los preceptos del género, aúne todas las esquirlas en un gran patrón. Tal como menciona Zavala, el cuento posmoderno es ante todo una hendidura tras la cual leer la obra contemporánea de los escritores. Pensemos en el relato «Japonés», de Rodolfo Enrique Fogwill. Este cuenta la historia de dos hombres, uno de ellos “el Japonés”, que se dedican a mover embarcaciones de un puerto sudamericano a otro. Se describen algunas de las tormentas que han atravesado juntos de tal forma que parece ser que bien podrían estar los dos muertos. En el último viaje que se relata, sobre el velero *Chlia* de camino a una ciudad brasileña, el protagonista despierta de una siesta y no ve al Japonés por ningún lado. El cuento acaba bifurcando el final entre la posibilidad de un sueño que explique la desaparición o bien que el Japonés nunca existió. Como dice Fabián Casas en «Café Chejov», no se llega a saber si es este un relato convencional, algo digresivo por un elemento irónico, o es directamente un relato de fantasmas (2017: 00:13:33-00:13:53). De un modo u otro lo que sí podemos afirmar es que goza de una “conclusión inexistente” en el más completo sentido del término, si el mismo Japonés nunca existió entonces ¿qué sostenía el relato?; y esa lectura que, por cierto, es posmoderna –puede entenderse la deriva del cuento como un simulacro de cuento convencional–, no tiene por qué entrar en conflicto con una que interprete aquel como un final abierto.

III. VERDAD Y FORMA: EL CUENTO Y SU CATEGORÍA

Llegados a este punto, donde ya tenemos una visión panorámica del engranaje del cuento y su afinidad con los procesos que van desde la modernidad a la posmodernidad, debemos enfrentarnos a la vocación teleológica del género y su evidente mutación en este respecto; lo que hemos venido denominado como la *fusión* de sus estatutos. Desde la «Teoría del efecto en el cuento», de Poe, y su axioma “el objetivo del cuento es la Verdad”, a la tradición cuentística moderna le queda anclada (en principio) al centro esta proclividad hacia la revelación. Lo que nos corresponde ahora es, primero, analizar en qué medida mientras la relación entre ficción breve y Verdad cambió de naturaleza, mutaron también las formas y designios del género, y segundo, cuánto de esta dinámica se ve incidida por el telón de fondo moderno y sus propias alternancias.

Si bien algo de su antecedente en el cuento oral (y su finitud ejemplarizante, religiosa, mítica o moral) podría llegar a explicar la posterior formación teleológica del cuento literario, convendría también reparar en aquello mencionado por Carlos Pacheco cuando, para distanciarlo del primero, le otorga al segundo una función estética (1997: 17). Así entonces, entendida la Verdad como el incentivo estético del cuento, estamos en condiciones de dar una idea resumida de la sección anterior –los tres estadios del cuento en la tradición– según la relación que en cada una de dichas propuestas de ficción se estableció con la noción de Verdad. El cuento clásico, diremos, fijándose como la etapa de mayor rigidez normativa del género, sostiene en su imperativo teleológico la reflexión estética, y entonces, “estando organizada alrededor del concepto de verdad” (Zavala, 2004: 20), la disposición formal desde la primera palabra hasta la última comulga con la idea de un centro al cual acudir. Aquí una verdad absoluta condiciona el diseño. El cuento moderno, por su parte, sin dejar de sostener la reflexión estética en la certeza de una verdad eventual, abre la interpretación hacia la posibilidad de extraer de la forma clásica “más de una verdad y más de un centro epistémico”

(Zavala, 2004: 20). Luego, el cuento posmoderno según lo ya dicho, que tras los procesos de “desdefinición” de la obra de arte salió a la búsqueda de formas que nacen y mueren en la misma textualidad, matiza sus reflexiones estéticas ya no *alrededor* de un centro sino que *tras* una verdad en constante progreso.

El proceso de *fusión* que en la presente sección nos proponemos describir tiene que ver con el paulatino transitar de la tradición cuentística hacia aquello que Bauman describió para el nuevo arte, a saber, que “cada forma in-forma que es solo eso: una forma, una construcción, un artificio” (2007: 14); y si venimos reparando en que las reflexiones estéticas –de escritores o teóricos– se ciñen a la idea de Verdad como objeto ideal del cuento, valdría decir entonces que esa misma toma de conciencia puede traducirse a “toda verdad es una construcción, un artificio”, o bien, “toda verdad es una ficción”. Ahora, el paso de esta verdad nuclear y condicionante de la ficción total, a la verdad en progreso y, por ende, textual de las ficciones posmodernas, tiene un correlato con el curso de la modernidad y su gradual desentendimiento con la teleologías impuestas desde los procesos de ilustración. Por lo mismo, en los siguientes apartados estudiaremos el modo en que la modernidad, a medida que avanzaba en su tradición rupturista, entró en conflicto con estas certezas heredadas; cuestión que necesariamente nos llevará a enfatizar en cómo las reflexiones estéticas del cuento entraron en sintonía con ello. Recurriendo a la metáfora nietzscheana, el proceso de liquidez en este ámbito del estatuto del género está representado en la figura de un odre¹⁹ contenedor de la verdad –la estructura rígida– que acaba derramando sus certezas a modo de digresiones formales en las nuevas ficciones. Ya hemos dicho que la genealogía de los cuentos y sus formas en relación con la Verdad, además de ser mecanismos que en busca de ella traslucen su evidente sintonía con la cosmovisión moderna (las verdades externas o heredadas), en la manufactura de sus ficciones han dado a entender los desencuentros del artista moderno con su entorno (las verdades internas o insurrectas).

¹⁹ La metáfora del odre, para el filósofo alemán en *Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral*, refiere a la altanería racional que el sujeto hereda del siglo XVIII: “Nada hay en la naturaleza, por despreciable e insignificante que sea, que, al más pequeño soplo de aquel poder del conocimiento, no se infle inmediatamente como un odre; y del mismo modo que cualquier mozo de cuerda quiere tener su admirador, el más soberbio de los hombres, el filósofo, está completamente convencido de que, desde todas partes, los ojos del universo tienen telescópicamente puesta su mirada en sus obras y pensamientos” (2000: 21)

III.I. De la verdad determinista a la verdad como metáfora

El curso mediante el cual la tradición cuentística en la modernidad se deshizo de su teleología es coincidente con el que llevó a los postestructuralistas a una crítica a la razón totalizadora y asimismo a la “despedida de los “grandes relatos” y del fundamentalismo de las legitimaciones definitivas” (Wellmer, 1993: 57). La teoría de la muerte de los “grandes relatos” (el cristianismo, el marxismo, el capitalismo, etcétera), esbozada por François Lyotard en su reconocido capítulo «Misiva sobre la historia universal», y el ya mencionado “colapso de los ideales futuros” expuesto por Bauman, refieren ambos al momento en que la idea de historia universal deja de concebirse a partir de un andar mediado por la promesa de un estado de plenitud final (el encuentro con Dios, la sociedad sin clases, la prosperidad, etcétera) (2008: 35-47). Ya hemos visto que la estética del cuento se vio influida por otro de esos grandes relatos, el relato iluminista o racionalista, a través del cual la fundación del género, en el manual de Poe y, seguidamente, en el de Quiroga, justificó sus formas rígidas. Vimos también cómo fue que a medida que las siguientes reflexiones alrededor mostraban su desencanto, la práctica cuentística paulatinamente desenmascaró a la razón instrumental y sus pretensiones absolutistas. De modo que nos compete ahora comprender por qué fue que, alineado con el siglo de las luces, las formas del cuento clásico se vieron de tal manera influidas por verdades definitivas y, luego, cómo fue que matizándose esta noción totalizante de verdad, las estructuras contemporáneas del género se encontraron también con su dispersión.

La “unidad de impresión”, como principio que condiciona la manufactura del cuento clásico, se ve satisfecha en la medida que se cumple esa máxima articulada por Piglia de que “la sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie” (1999: 92). La historia secreta o segunda historia de la que habla el argentino, sabemos, es la que contiene la verdad que justifica la primera historia y, por cierto, la totalidad del relato. Entendemos de esta manera que, como manifestación primera del género, la estructura clásica, siendo escenario de una lógica causal y –según lo ya visto– racional, necesita de una “legitimación definitiva” que la sostenga. La naturaleza de su teleología, entonces, en comunión con el cientificismo determinista, se asienta en la certeza intransable de que, camuflada en los mecanismos racionales de la ficción total, hay una verdad susceptible de

ser desvelada (Fernández Mallo, 2004: 20). Así, finalmente, desde su fundación en el contexto iluminista, cada cuento cuya estética es clásica se propone a sí mismo como un “gran relato” en la medida en que sus formas guardan la ilusión de “un futuro que se ha de producir, es decir, una Idea a realizar” (Lyotard, 2008: 30). La inminente revelación de la verdad apura, depura y, por cierto, valida las formas para conseguir la impresión deseada en el lector. Cada elemento narratológico, cada estrategia formal, de una u otra manera, insinúan que hay un saber que causal y paralelamente trabaja para salir a flote.

En su ensayo breve, «Cuento, novela», Cesar Aira, aunque sea para explicitar su resistencia hacia el cuento respecto a la novela, llega a matizar en un componente que parece ser fundamental a la primera manifestación del cuento clásico:

Novela es lo que pasa (...) lo que sigue sucediendo en una ficción, su presente, es que alguien la esté escribiendo, es decir la esté viviendo (...) Cuento es lo que pasó (...) escritor y lector han sido expulsados, por la válvula inexorable del tiempo. En el cuento ya no queda nadie vivo, nadie trabajando. El texto se cierra y por eso el cuento ideal es el cuento perfecto (1994: 45)

Lo referido nos lleva a creer que esa verdad expectante por definirse y salir a flote se desenfunda sobre el final de tal modo que, en retrospectiva, el lector da cuenta que la estructura condujo hacia un destino ineludible. Dicho de otro modo, la verdad en el cuento clásico antecede a la propia escritura. Y así, la temporalidad a la que refiere el narrador argentino, “el cuento es lo que pasó”, reverbera sobre la idea de inexorabilidad; el narrador, en este estatuto del género, y por lo general, comenzado el relato ya está al tanto de la revelación epifánica hacia la que se dirige. Considerando que la verdad es un saber elidido pero constante, en manos de un narrador que es portador y transmisor de un conocimiento acabado, la idea de que “escritor y lector han sido expulsados” expresada por Aira, resalta aquella cualidad que a las ficciones totales les permite ser entes autónomos y acabados, a saber, que como artefactos de razón, son *iluminadores*. Por lo tanto, no cabe duda que lo que dice el autor argentino respecto a la vocación de pasado que condice a esta expresión del género es acertada, cuanto que, estando regida por el tiempo lineal, la verdad es lo ya acontecido y a la espera de ser *contada*.

Detengámonos en dos relatos fundamentales para la tradición, «El gato negro» de Poe, y «Jardín de senderos que se bifurcan» de Borges. El primero trata la historia de un

hombre que, entregado al alcohol, acaba asesinando a su gato y a su esposa. El segundo es la historia de un espía alemán que, perseguido por el enemigo, emprende un viaje para dar información decisiva a sus compatriotas. Ambos son relatos en primera persona y, asimismo, ambos personajes repasan los acontecimientos (en pasado) desde un lugar de hombres condenados a muerte (en presente). El narrador de Poe anticipa desde un principio su condición –“No obstante, no estoy loco, y, con toda seguridad, no sueño. Pero mañana puedo morir y quisiera aliviar hoy mi espíritu”– y la astucia del cuentista radica en cómo dicha insinuación se encarna mientras avanza el relato. El de Borges, por su parte, es un narrador que ya en los primeros párrafos se muestra resignado –“Ahora lo digo, ahora que he llevado a término un plan que nadie no calificará de arriesgado. Yo sé que fue terrible su ejecución”– y la estrategia del relato radica en que se hace aún más fatídica la condena tras dejar entrever, mediante un truco fantástico, que el destino de todo hombre es parte de una red infinita de posibilidades. La circularidad de las dos historias es precisa, puesto que de principio a fin el relato trabaja para delinear la verdad que les antecedió. Puede verse igualmente en «El corazón delator» del propio Poe, en «La casa de Asterión» también de Borges, así como en «Mi amigo» de Piglia o en «Bienvenido, Bob» de Onetti, entre otros muchos.

Parece prudente reparar en que la segunda fase de nuestro género, el cuento moderno no llega a deshacerse definitivamente de la vocación teleológica inaugurada en la etapa clásica. Al construirse “la historia secreta (...) con lo no dicho, con lo sobreentendido y la alusión” (Piglia, 1999: 96), intuimos que parte de sus formas permanecen aún aferradas a la promesa de un final *trascendente* (la historia secreta o segunda historia), y por ende, en la línea de lo que venimos repasando, convendría preguntarnos ¿cómo es que aún existiendo una trama oculta a la estructura visible del relato moderno, su inminente revelación desemboca no en el *impacto* de una “gran verdad” y sí en la *sugerencia* de una o más verdades?, o bien, ¿qué de la relación entre cosmovisión moderna y Verdad cambió, propiciando que también mutara la estética cuentística en su naturaleza teleológica? El culto a la ruptura que, como vimos en Paz, comenzó a modelar esta etapa de la modernidad, alcanzó las fronteras del arte clásico y puso en duda sus códigos de representación, cuestión que desestabilizó también los preceptos del cuento. Refiriéndose a esta etapa en que el arte moderno no se encontraba ya demasiado influido por el racionalismo, ni aún del todo abocado al posmodernismo, Agustín Fernández Mallo rescata cierto *pragmatismo* en la obra de arte

de la época y, por lo tanto, entiende sus formas como “la yuxtaposición²⁰ y sinergia de cuanta teoría o modo de pensamiento solucione un desafío²¹ poético [cuentístico] determinado, dando lugar a nuevos artefactos y a una nueva forma de pensar la artesanía poética [cuentística]” (2004: 34). Esta observación del autor español bien podría introducirnos en la crisis de legitimidad a la que se vio sometida la “verdad ilustrada” en cuanto “gran relato” de la modernidad, y que además, incidió en la renovación del cuento literario.

La teoría pragmatista esbozada por el doctor William James en el año 1907 (con ojos de hoy) propone una alternativa a la desestabilización de la Verdad en occidente y, como tal, vuelve a recuperarse a finales del siglo XX con la proliferación de discursos posmodernistas. Dejando de lado esa interpretación *post* que se hizo de la teoría, en el contexto al que ahora nos dedicamos parece provechoso rescatar el capítulo «El dilema actual de la filosofía» donde James ahonda en la discusión entre idealismo y empirismo (corrientes ambas provenientes de la Ilustración: la primera, vimos a partir de María Zambrano y su noción del *ser racional*, de cierta relevancia para el origen de las ficciones totales, y la otra, el método científicista, reflejo de la relación que estableció el cuento clásico con la verdad determinista), concluyendo finalmente que las dos, no siendo excluyentes, a su manera conforman verdades “utilitarias²²” –la verdad “de principio” el idealismo, la verdad “de hecho” el empirismo (1961: 21-47)–. Así, al atacar una sustantiva parte del pilar teleológico que sostuvo al “gran relato” moderno y por ende también a las verdades ilustradas que lo legitimaron, podría pensarse que parte de esta idea-eje del *pragmatismo* que en reemplazo dicta que “la verdad sucede a una idea, llega a ser cierta, se hace cierta. Su validez es el proceso de su validación”

²⁰ Para Viorica Patea la influencia de Chejov en el desarrollo del relato moderno se debe a cómo, también, combinó “teorías y modos de pensamiento”: “Influenced by Chekhovian techniques that combine realistic detail with Romantic poetry lyricism, the modernist story interiorized and subjectivized notions such as plot and design” (2012: 17).

²¹ Tenemos que especificar aquí que los estudios de Fernández Mallo a los que nos referimos son desarrollados en su afamado ensayo *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma* (2009). Si bien la crítica poética y cuentística se desarrollan estrechamente desde la comparación hecha por Poe y durante todo el siglo XX, la investigación del español es particularmente pertinente para nuestros motivos puesto que, primero, hace también una lectura dialógica entre evolución estética y sociológica a la hora de cifrar un relato para la poesía española y, segundo, tal como nuestra investigación sostiene que la teleología del cuento se sostiene en la idea de Verdad, para el escritor español la teleología de la poesía se sostiene en la idea de Belleza (otra vez, hipótesis planteada por Poe). Por ende, volviendo a la cita, los “desafíos” y la “artesanía” a la que se refiere apuntan a esta metafísica del arte que, paulatinamente, mientras avanza el proyecto moderno, comienza a desarticularse.

²² Tanto el Pragmatismo como el Relativismo de la época, y la Hermenéutica de Heidegger, siendo escuelas contrarias a la imposición de verdades absolutas, se constituyen, en palabras de Vattimo, bajo la certeza de que “la experiencia de la verdad es siempre una experiencia de interpretación”.

(1961: 12), acude también a las formas del relato moderno. Es de creer que el impulso *modernizante* que lleva a que el diseño de cuento se incline hacia la apertura de los finales y entonces hacia la posibilidad de una verdad menos concluyente, sintoniza con esa paulatina toma de conciencia del sujeto moderno respecto a la convencionalidad y utilitarismo escondidos tras el paradigma moderno-clásico. Entendido entonces en su sintonía con el curso crítico de la modernidad occidental, el diseño formal del relato moderno –aunque aún expectante de que “un futuro se va a producir”, “una Idea a realizar”– comienza a matizar su teleología fundante al hermanarse cada vez más con una noción de Verdad menos determinista y más relativa.

A partir de lo que acabamos de revisar, y retomando la cita de Aira, tal parece que el paso al cuento moderno supone también que poco a poco escritor y lector comienzan a participar del relato. El primero se hace consciente de que el proceso de escritura es también un “proceso de validación” y el segundo, ante la sugerencia del final, deja su pasividad y acude a un diálogo para la interpretación de la verdad. Es de creer que esta actualización del pacto narrativo, en línea con la hendidura filosófica que el pragmatismo abre en la percepción moderna de la verdad, puede verse contenida en el narrador o el personaje central sobre el cual se sigue la narración. Como vimos de Alasdair MacIntyre en la sección anterior, al sujeto de este periodo, al emotivista, deja de antecederle un sistema de virtudes ante el cual solo puede elegir entre acometer o no una acción determinada según el binarismo de vicio o virtud (la escala aristotélica de la comunidad heroica-clásica), y en sintonía con su propia conveniencia, toma distancia de cualquier sistema, dando así paso a la elección laica, a la construcción de sus propias verdades morales. Eso se manifiesta en el cambio que –como ya vimos– Patea rescata del paso a la etapa moderna del cuento, a saber, que en reemplazo de la narrativa tradicional se favorecieron las impresiones subjetivas, los estados de ánimo o atmósferas internas²³ y, así, la intensidad se trasvasó de la red narratológica al punto de vista (2012: 17-19).

Pensemos lo recién expuesto en relación con dos relatos de la tradición anglosajona, «Un encuentro», de Joyce, y «Linda boquita, verdes tus ojos», de Salinger. En el primero se

²³ Para la autora, este cambio sustancial de eje en el género se debe también a la influencia que el Impresionismo de principios del XX motivó en las artes, llegando a fusionar la subjetividad romántica con la objetividad del realismo con el fin de sofisticar los lineamientos emocionales y de estado de ánimo (2012: 17).

cuenta la historia de dos niños que deciden un día no acudir a la escuela, y pasean por la ciudad hasta encontrarse en un parque a un hombre inquietante. El segundo, la historia de dos amantes que estando en la cama de improviso reciben el llamado del marido de ella y amigo de él. El cuento de Joyce es narrado por uno de los niños y, como lectores, parece que acudimos con él a un viaje donde se pierde la inocencia. La astucia del relato radica en cómo la predisposición a una picardía infantil –la causalidad interna del relato– puede abrir la perspectiva hacia realidades o verdades que a los ojos de la niñez están ocultas. El de Salinger, en cambio, tiene un narrador omnisciente, y como lectores, somos testigos de un diálogo subterráneo entre un trío amoroso donde lo que ante todo destaca es la soledad. La astucia del cuento radica en cómo se traslada la expectativa del lector, enfocada en el conflicto del engaño, a otra esfera de las relaciones humanas. En ambos podemos ver que la lógica de la narración va escalonadamente rompiendo con verdades que anteceden a la lectura²⁴, de modo tal que ante el final abierto tanto en el primer relato –“Y me sentí un penitente arrepentido...”– como en el segundo –“...pero el le dijo que se quedara quieta, por Dios, y ella retiró la mano.”–, más que una verdad reductora de la realidad textual, sobresale (frente a la variable de los puntos de vista) la expansividad inherente a la complejidad de las relaciones humanas.

Antes que James y, por cierto, mucho antes que Lyotard, Nietzsche en el año 1873 publicó su ensayo *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, donde acusaba la arbitrariedad sobre la cual se sostenía la noción de verdad. El relato de la concepción moderna de Verdad, que nos lleva ahora al periodo que ve nacer al cuento posmoderno, puede ver contenido todo su ímpetu de desdefinición en la sentencia del filósofo alemán que dicta: “las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible” (2000: 26). Esta cita ocupa un lugar axial en el pensamiento occidental del siglo XX, cuanto que anticipa la crisis del racionalismo y allana el terreno que hoy ocupa la filosofía posmodernista. En la tradición del cuento en este contexto, los escritores posmodernos parecen pactar con Nietzsche en que “la verdad pura (...) en sí es totalmente inalcanzable y no es deseable en absoluto para el creador del lenguaje. Este se limita a designar las relaciones de las cosas con respecto a los hombres y para expresarla

²⁴ “Even more than work in the mode of the fantastic, such modernist forms tend to frustrate realistic expectations of cause and effect logic” (Patea, 2012:17).

apela a las metáforas más audaces” (2000: 24). De modo que la autonomía que adquiere el cuento posmoderno tras la reflexión acerca del convencionalismo y utilitarismo de la noción de Verdad se expresa en las formas del género en su comunión con el caos al que se dispuso a desenmascarar. Así, los indicios de un nuevo cuento se detienen en

el final no conclusivo frente a la esfericidad; la ramificación argumental de cuentos que se prolongan sin dirección precisa frente a la brevedad y la historia única; la escritura en red, multilineal y de apariencia caótica frente a la estructura cerrada, y la metaficción y la reflexión crítica sobre el propio género frente a la exigencia de narrar el acontecimiento puro (Becerra, 2006: 15)

Estamos en condiciones de decir que todo cuanto allí se explicita es síntoma del cambio estructural que sucedió al cuento literario una vez que perdió su imperativo teleológico. La verdad, en tanto que ficción en sí misma y en continua progresión textual, comienza a individualizarse en cada cuento siendo consciente de su sustrato metafórico, o, en palabras de Fernández Mallo, “diferenciando de sí misma (...) y aludiendo a ese algo que nunca termina de definirse” (2009: 21). De modo que si retomamos las palabras de Cesar Aira, quizás podamos esbozar que el cuento posmoderno y, por consiguiente, el líquido, acercan la temporalidad de su relato a un saber en presente, o, lo que ya dijimos, a una verdad en construcción. Esa libertad que el escritor argentino le renegaba a la tradición cuentística comienza a revertirse —a los escritores de cuento así les urge en la evidencia cuentística y al momento en que teorizan—, no teniendo esto que ver, necesariamente (como veremos más adelante), con un acercamiento del género cuentístico a la poética digresiva de la novela ni con —en palabras de Aira— una “madurez” del género (1994: 46). Lo que sí cabe decir ahora es que al cuento contemporáneo le queda obsoleta la afirmación “escritor y lector son expulsados”, cuanto que la puesta en marcha de la verdad metafórica precisamente requiere de la tríada escritor- texto-lector para su (des)definición.

Fijémonos en el relato «Gente así es la única que hay por aquí: farfullar canónico en oncología pediátrica» de Lorrie Moore, donde una madre cuenta el paso de su hija recién nacida por un tratamiento de cáncer. Sabemos al final del cuento que el curso del relato —entre lo trágico e irónico del panorama que describe— lleva el estilo y el ritmo de una escritura de anotación. La narradora revela que cree que puede ganar dinero con una escritura de ese tipo. Su audacia se concentra en cómo el relato juega con distintas convenciones genéricas,

por ejemplo, intercambiando el trato a sí misma entre una primera y una tercera persona (lo que incide directamente en la distancia que la narración requiere para ser a la vez trágica e irónica) o en el amague por distintas derivas de la verdad: ya sea el de expresar una experiencia en punteos, de desarticular las expectativas que occidente tiene de la maternidad, o de simplemente abrir al lector a la idea de que escribe por dinero. Veremos en el análisis del corpus que un relato como el de la autora norteamericana puede ser interpretado perfectamente desde su liquidez.

III.II. Del universal sólido al acontecimiento líquido

El transcurso mediante el cual la Verdad sólida –transmisora de algún “gran relato” y, por ende, vindicadora de un consiguiente ordenamiento, ya sea político, social o estético– fue cuestionada por su carácter arbitrario, o bien, fusionada hacia la indeterminación pactada de sus límites –la metáfora en progreso–, guarda estricta relación con aquello que Bauman, apuntándolo como central en el paso de un arte sólido a líquido, dedujo era el progresivo desentendimiento de las formas representacionales de su inmortalidad (2007: 17-23). Dijimos que los “grandes relatos” descritos por Lyotard fueron dialécticas para una conformación homogénea de la historia universal y que, como tal, la obra de arte (el cuento clásico) regida por esa cosmovisión, se postuló asimismo como estructura uniforme. Por lo mismo, si queremos explicarnos de qué se vale el proceso de fusión que lleva al cuento literario a su desinterés con la inmortalidad; hacia dónde muta esta tendencia homogeneizante; y, en definidas cuentas, cuánto de este trastorno en su naturaleza originaria nos invita hoy a entrever una manifestación líquida del género; tenemos que describir el andamiaje crítico que desbancó a los grandes relatos – a la estética clásica– y que consecutivamente dio paso a la soberanía de lo que denominaremos el “pequeño relato” –o bien, estética líquida–.

Entendemos que el carácter teleológico del cuento literario se fundamenta en el valor universal²⁵ al que aspira en su vocación a la Verdad. Debemos pensar entonces cómo llego a

²⁵ Lyotard refiriéndose al carácter mítico de los “grandes relatos, afirma: “estos relatos no buscan la referida legitimidad en un acto originario fundacional, sino en un futuro que se ha de producir, es decir en una Idea a realizar. Esta Idea (de libertad, de “luz”, de socialismo, etc.) posee un valor legitimante porque es universal.

desestimarse ese universalismo de base en los ordenamientos y estéticas modernas. O bien, cómo se explica que en una teorización del género en retrospectiva —«Apuntes para una teoría del cuento»—, de 1997, Luis Barrera Linares haya afirmado que “el cuento debe traspasar las perspectivas del tiempo y espacio particulares. Su planteamiento apunta casi siempre hacia lo universal²⁶ (...) El hecho, el enigma, el misterio, el personaje o el ámbito que sirve de foco a un cuento tiene que ser capaz de vencer la contextualidad inmediata en que ha sido producido” (1997: 39); y que en 2006, nueve años después, en el compilado de nuevas poéticas sobre el cuento, incluidas en *El arquero inmóvil*, se esgriman postulados (insurrectos) como el de Eloy Tizón: “Como mis relatos suelen tener anécdotas mínimas (o no tener ninguna), dependo poco de los giros argumentales y estoy poco atado a la trama (...) para mí es de vital importancia encontrar el tono y la atmósfera (...) en cuentos así las posibles imperfecciones son una virtud” (2007: 108); o el de Rodrigo Fresán, “los cuentos ya no tienen por qué rendirse a una estructura casi prusiana a la hora de contar algo (...) son organismos impredecibles y siempre, bajo el supuesto orden impuesto por un número limitado de páginas, acechan las infinitas variaciones del caos” (2007: 95); o el de José Ovejero: “A menudo no sé hacia dónde voy cuando comienzo una historia, solo tengo una idea martillándome la cabeza (...) a menudo trabajo al revés que quien sugiere la necesidad de conocer de antemano el final: no lo tengo y por eso lo busco” (2007: 51), entre otros.

Existe una consonancia innegable entre ese “temor a dejar escapar el «movimiento» inicial, aquel que determina la suerte de todos los pasos sucesivos” propio del pensamiento dialéctico historicista de Hegel en que “pensar significa elevarse a la altura de los tiempos” (Vattimo 1990: 19), y el “no empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas” de Quiroga, propio de la reflexión estética alrededor del cuento clásico. El universalismo que atañe en ambos casos al “planteamiento férreamente metafísico del problema del inicio”

Como tal, orienta todas las realidades humanas, da a la modernidad su modo característico: el *proyecto...*” (2008: 30).

²⁶ El universalismo del género se destaca transversalmente en los estudios del cuento literario en la segunda mitad del siglo XX. Así lo ejemplifica Juan Bosch en «Apuntes sobre el arte de escribir cuentos» (1958): “el cuentista tiene que tomar un hecho y aislarlo de sus apariencias para construir sobre él su obra, no basta para el caso un hecho cualquiera; debe ser un hecho humano o que conmueva a los hombres, y debe tener categoría universal” (1989: 85). También Viorica Patea, cuando refiriéndose a la poética de Carver (*On writing*), menciona que “this moment plucked out of the flow of time seeks meaning beyond the contingent and the particular. This glimpse (...) stives towards something more general and universal...” (2012: 11). Y asimismo May cuando apunta que la astucia del cuentista radica en transformar una serie de eventos en algo significativo, que trascienda la mera experiencia (Patea, 2012: 11).

no es otra cosa que la inmortalidad a la que, según Bauman, se debían tanto la modernidad como el arte sólido. Dicha etapa que Paz definía como previa a la “expresión de nuestra conciencia histórica”, todavía ciegamente mediada por la conducción de los “grandes relatos” hacia el estado de plenitud, y, por ende, ajena a la tradición de ruptura que desencadenaría en el posmodernismo como “pathos del final” de la modernidad o “pathos de radicalización” de ella, está alineada también en las formas estéticas con la no-conciencia y la ilusión (en palabras de Nietzsche) del absoluto. El cuento clásico, visto así, siempre cuenta, siempre deja escapar el movimiento inicial, para elevarse a la altura de los tiempos. El “vencer la contextualidad inmediata en que ha sido producido” es dogma constitutivo de las ficciones totales, de modo que a la lógica férrea que conforma al espacio y al tiempo, a la naturaleza arquetípica de los personajes y narradores clásicos, le sobreviene la proyección universal a la que aspira el ejercicio del cuentista.

Luego, la puesta en marcha del culto rupturista, como sabemos, devino –a escala global– en una *concientización* del tiempo histórico y, asimismo –a escala interna–, en una refutación de los convencionalismos de los códigos clásicos del cuento. En ese transcurso la Verdad, como regidora del ordenamiento teleológico tanto en el *ethos* occidental como en las ficciones breves, comenzó su proceso de desdefinición hasta alcanzar la categoría de metáfora. Paz y Lyotard están de acuerdo con el sociólogo polaco en que el “remolino antitradicionalista” (Wellmer, 1993: 59) que convoca a las sociedades moderno-líquidas renueva también las formas de la obra de arte en su expectativa –se desentiende de la inmortalidad– y en su concepción del tiempo –se arroja al presente en cuanto tiempo que “fluye pero no discurre, no se encamina. El cambio es constante y ya no hay conclusión: una secuencia incesante de nuevos inicios donde la destrucción final del objeto ya está incorporada en él desde su concepción” (Bauman, 2007: 41)–. Así, en oposición al universalismo del cuento clásico donde contar es elevarse a la altura de los tiempos, el cuento líquido da curso al relato como medio para consustanciarse con el efímero presente, o bien, con lo que el sociólogo polaco denominó, el “acontecimiento” en cuanto manifestación de lo eminentemente contrario a lo eterno (2007: 21).

Lo que compartieron Nietzsche, Benjamin y Sartre en sus tesis contra la conformación universal de la Historia²⁷, está condensado en aquello que Vattimo (en su «Dialéctica, diferencia y pensamiento débil») denominó el “pathos micrológico” –“el ejemplo más significativo y apremiante de la actual crisis del pensamiento dialéctico” (Vattimo, 1990: 25)–. A su manera, los tres pensadores transparentan que los “grandes relatos”, en su diseño hegeliano y homogéneo de la Historia universal, se conciben como tal en la medida que un ideario vencedor se hace con el dominio del sentido teleológico: el momento exacto en que la Verdad deja su naturaleza metafórica y se torna utilitaria.

La idea de un fluir progresivo del tiempo y, en el fondo, la idea de que existe algo así como *la* historia, es una manifestación de la cultura de los dominadores: la historia, concebida como línea unitaria, es realmente solo la historia de lo que ha vencido; se constituye a costa de la exclusión, primero en la práctica y luego en la memoria, de una multitud de posibilidades, de valores, de imágenes. Y el desprecio por esta iluminación, más que el deseo de asegurar un destino mejor a quienes vendrán después, es lo que verdaderamente excita, al decir de Benajmin, la decisión de dar inicio a la revolución (Vattimo, 1990: 23)

Las formas universalistas del cuento literario son de igual modo atravesadas por esta reflexión contradialéctica, y paulatinamente comienzan a volcarse hacia las dinámicas “débiles” o bien caleidoscópicas del “pequeño relato”. De modo que esta reivindicación con “todo aquello que la cultura de los dominadores ha eliminado” (1990: 25), hace comulgar a las nuevas formas del cuento posmoderno y posteriormente líquido con la idea de Historia cristalizada, a la manera de un vitral, en la yuxtaposición de relatos de menor “alcance dialéctico”. Pues, en vista de que los excluidos –conducidos por aquello que Vattimo denominó “pensamiento débil”– “se han dado cuenta de que la misma noción de totalidad es un concepto dictatorial”, el pequeño relato se concibe como esencialmente antiteleológico, y asimismo “desprovisto de razones para reclamar la superioridad que el saber metafísico exigía en relación a la praxis” (1990: 40). Esta reflexión antidialéctica del nuevo curso de la historia permea las formas estéticas, también al cuento contemporáneo, de modo que –en su contacto con el caos ahora visible, y consciente de que conformar la estructura tras una verdad

²⁷ En la *Crítica de la razón dialéctica* (1960), de Sartre, la *Tesis de la filosofía de la historia* (1940), de Benjamin, y *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (1873), de Nietzsche, podría decirse, se concentra una sustantiva parte de lo que configuró la crisis del racionalismo europeo y la dialéctica hegeliana, y que dio base a los estudios posmodernistas y post estructuralistas en general.

sólida es un ejercicio de “reapropiación” del universalismo— tiende ahora a las verdades “disolventes²⁸”, o bien, líquidas.

El acontecimiento como temporalidad preferiblemente *intrascendente* para los motivos del pensamiento débil, surge como tal en la conciencia de que esa forma “acabará pronto” (Bauman, 2007: 42); o lo que Vattimo estipuló era la caducidad sobre la cual se sustenta que el ser —y en alguna medida el cuento — “no es, sino que su-cede” (1990: 34). De modo que el punto de fusión que acabamos de describir inaugura una nueva categoría de Verdad en favor de la cual el cuento líquido se despliega. “El pensamiento de la verdad no es un pensamiento que «fundamenta»”, nos dice el filósofo italiano, “sino, al contrario, es aquel pensamiento que, al poner de manifiesto la caducidad y la mortalidad como constitutivos intrínsecos del ser, lleva a cabo una *des-fundamentación*” (1990: 34). Y si Poe, en «Hawthorne y la teoría del efecto del cuento», sentenciaba que “toda gran excitación es necesariamente efímera” (1997: 303) como fórmula que antecedió al efectismo de las ficciones totales, estamos en condiciones de conjeturar que esa cualidad de lo efímero se impregna ahora, en el cuento líquido, ya no como medida de impresión ni de rigidez formal, sino que a nivel de una “estética de lo sublime²⁹”, donde, como dice Lyotard, la (no) finalidad del arte se concentra en la producción de sentimientos elevados por medio de lo que se divulga o su-cede. Esta “inmortalidad momentánea”, a la que también se refiere Bauman como propia del arte líquido, desarticula aquella relación excluyente entre presente y novela esbozada por Aira en cuanto que, al efímero líquido —según la fórmula de Poe que extrapolamos a esta reflexión—, en su encuentro con el potencial emocional de la experiencia en presente (Bauman 2007: 20-22), le será todavía conveniente la ficción breve —ya no perfecta, sino más bien, digresiva— en su condición de fragmento, o bien, de acontecimiento.

²⁸ “Para Vattimo “en el sistema del pensamiento dialéctico de nuestro siglo aparece una tendencia disolvente que el esquema dialéctico ya no consigue controlar, y que puede observarse en la micrología de Benjamin (...)A esta toma de conciencia contribuyó de un modo determinante Nietzsche con su análisis de la subjetividad metafísica en términos de dominio y con el anuncio de que Dios ha muerto; es decir, al hacer ver que las estructuras más sólidas de la metafísica eran solo medios con que el pensamiento se tranquilizaba” (1990:26).

²⁹ Se verá en el análisis del corpus que “estética de lo sublime”, según Lyotard, refiere, al fin de un proceso inaugurado por la modernidad donde ocurre un “retroceso de lo real, como relación entre lo real y lo pensable”(Wellmer, 1993: 59)

III.IV. Cuento ¿trágico?

El modo en que los procesos de *fusión* de la modernidad lograron trastocar la conciencia temporal e histórica social, vimos, incidió en el camino que llevó a la obra de arte desde sus fundamentos clásicos hasta los posmodernos. Las formas del cuento literario, dejando atrás el ideal futuro y sintonizadas ahora con el presente y su fluir caótico, son una muestra fidedigna de este quiebre sustancial en la cosmovisión. Mucho de lo que –a partir de las reflexiones de Cesar Aira– hemos apuntado como la nueva organización temporal del género cuentístico, puede acercarnos ahora a un aspecto fundamental en el análisis de la estética líquida, a saber: el *cómo* la desuniversalización del género es también la ruta hacia su comicidad o *intrascendencia*. Decíamos que la fórmula expresada por el autor argentino, “el cuento es lo que pasó”, enfatizaba en la predisposición de las formas clásicas hacia su teleología y, por ende, remarcaba lo que de inexorable había en el camino hacia la revelación final. Y por el contrario, al referirnos a las formas del cuento en su arrojó al presente, mucho de esta categoría trágica que caracterizó a la primera fase del género se vio suplantada por cierto abrazo con la caducidad, la ironía y las maneras de lo efímero. La relevancia del punto de vista, ya lo sabemos, es fundamental en la travesía que conduce a la tradición cuentística hacia su “cambio de humores”. La manufactura clásica del cuento tuvo como modelo la universalización propia de los “grandes relatos” y, por lo mismo, su aspecto trágico e inexorable sintonizó con dicha perspectiva futura; y en cambio, el diseño posmoderno (y luego líquido), prefiriendo el modelo subjetivo³⁰ y caleidoscópico del “pequeño relato” sintonizó y, veremos, sintoniza con la distancia e ironía propias del efímero presente. En este apartado nos proponemos revisar, someramente, aquel aspecto trágico de las primeras manifestaciones del género y el curso hacia su relativización. Entendiendo que muchos de los aspectos de la tragedia clásica dialogan con el relato clásico, quizás, el universalismo que atañe a ambas tradiciones y, asimismo, el desuniversalismo al que por partida doble se vieron

³⁰ Dice José Pablo Feinmann al respecto de Vattimo y la teoría del “pensiero devole”: “Ya no hay una razón. Hay racionalidades locales, dialectos. “Minorías étnicas, sexuales, religiosas, culturales o estéticas, como los punk, por ejemplo” (Ibid, p. 17). Esto no es una manifestación irracional de la espontaneidad. Las diferencias se manifiestan, se emancipan de la dictadura de lo Uno. Se entregan a los dialectos. ¿Qué es un “dialecto”? Es el idioma en que habla cada pueblo. Son miles de idiomas distintos que expresan identidades distintas. Cada dialecto, una identidad. Los dialectos “toman la palabra”. No están más sometidos a una lengua universal. El lenguaje, todos los lenguajes, logran su libertad y se expresan. Se trata de un desarraigo de la razón omnímoda, dictatorial, antidemocrática. El “dialecto” es democrático” (2015: Pagina 12).

sometidas con el avance moderno, pueda abrimos paso en la descripción de lo que son las formas actuales del cuento literario.

La primera manifestación del cuento literario y su vocación universal guarda mucho en común con la etapa clásica de la tragedia. Recuperemos aquello que Aristóteles consideraba eran los principios de acción de la tragedia, el Razonamiento y el Carácter, y el “Telos” o “Fin”, y quedémonos con este último. Veíamos que parte importante del genio trágico que dio sustancia al cuento clásico se sostenía –también– en ese “telos” o verdad que antecedió al despliegue de la ficción; vimos además que la forma –las dos historias de Piglia como diseño de decepción con la modernidad– manifestaban, en parte, lo mismo: que –tal como menciona Kierkegaard en su lectura de la *Poética*– al héroe clásico le espera un “padecimiento” del cual ni el razonamiento ni el carácter le amparan (1996: 16). Inclusive, la tragedia, en lo que G. Steiner definió como “unidad de acción”, tanto como el cuento, en la “unidad de impresión” de E.A. Poe, comparten en sus formas clásicas ese ideal, mediante el cual, “la acción trágica debe desarrollarse con absoluta coherencia y economía. No debe haber residuo alguno de emoción desperdiciada, ninguna energía de palabra o gesto que sea inconsecuente con el efecto final” (Steiner, 2001: 20). Y en esta tendencia hacia el absoluto que igualmente la tragedia antigua y las ficciones totales persiguen –en la direccionalidad arquetípica de sus elementos constitutivos– se oculta su valor universal: el modo en que una y otra mediante sus formas teleológicas hacen “explícito el drama universal de la caída del hombre” (Steiner, 2001: 16).

El artilugio mediante el cual vimos que los subgéneros del cuento literario (ante todo el fantástico y el trágico) interpusieron sus desencuentros con el gran relato iluminista fue el de encauzar secreta y paralelamente a la primera historia un orden irracional. Luego, pese a que no podría decirse que la finitud en la tragedia clásica sugería una crítica a la cosmovisión helénica, sino más bien que se afiataba esta a la idea de continuidad con la cual Kierkegaard emparejó la revelación trágica y religiosa en su efecto purgativo (1996:20), ambos ejercicios de teleología(cuento y tragedia clásicos) condensan en sus epifanías “un constante descenso de la prosperidad al sufrimiento y el caos” (Steiner, 2001: 15). De modo que el héroe trágico, tanto en el cuento como en la tragedia (independiente de las motivaciones *últimas* de cada una), en su inexorable camino a ser “destruido por fuerzas que no pueden ser entendidas del

todo ni derrotadas por la prudencia racional”, sea como sea, una vez enfrentado a su destino acaba “próximo a las fuentes oscuras de la vida” (Steiner, 2001: 15-20). Esto, que en la tragedia griega, podríamos conjeturar, es prueba de un orden divino, en el cuento clásico es desde todo punto de vista prueba de la inestabilidad sobre el cual se sostiene la cosmovisión occidental moderna.

El magnífico trabajo de Soren Kierkegaard, “Repercusión de la tragedia antigua en la moderna. Un ensayo de esfuerzos fragmentarios” (en *O lo uno o lo otro*), puede comenzar a ilustrarnos acerca de cómo fue que la mutabilidad del cuento literario y su condición trágica guardó sintonía con algunas de las ideas que sostuvo el filósofo danés para explicar el paso a la tragedia moderna. Si de MacIntyre veíamos que el emotivismo –al cual suscribió el sujeto a medida que la modernidad se desprendió de las pautas morales que la fundaron– distanciaba al individuo del sistema de valores clásicos, o bien, religiosos, y que mucha de esa indeterminación moral impregnó a las formas del cuento moderno, pues bien, toda esa relativización del criterio moral que trastornó tanto a la tragedia como al cuento moderno, fue denominada por S. Kierkegaard, casi 150 años antes, “subjetividad autoreflexiva”. Condicionado por esta, si la caída del héroe clásico estaba en gran parte mediada por el padecimiento que le antecedía, la del héroe moderno, contrariamente, es propugnada como consecuencia de sus propios actos. De modo que la pasividad a la que se sometía al héroe clásico frente a su destino, esa sobre la cual se sostenía el valor universal en la tragedia y en el cuento, se ve desbancada por el proceso de reflexión ética al que se somete la culpa o error³¹. Paulatinamente el choque trágico e inexorable al cual se enfrentaba el personaje dejó sus miramientos hacia un “más allá” –el continuum religioso, el secreto fantástico–mientras el individuo más se plegaba sobre sí mismo (1996: 11-21).

En la sección anterior se revisó cómo fue que el valor absoluto de la Verdad, a través de la crítica al pensamiento dialéctico, perdió tal condición y, asimismo, se volvió relativa, metafórica y, por cierto, individual. Y la tradición cuentística, entonces, vio cómo sus formas

³¹ “Si el individuo no tiene en absoluto ninguna culpa, entonces cesa el interés trágico, pues en tal caso queda amortiguado el choque que es característico de la tragedia(...) Por eso hemos de afirmar sin titubeos que supone una falsa interpretación de la tragedia ese afán contemporáneo de hacer que todo lo que es fatal se transustancialice en individualidad y subjetividad” (Kierkegaard, 1996: 18)

clásicas migraron hacia lo que hemos definido como su liquidez. Pues bien, también para Kierkegaard el proceso de “aislarse” es el de perder la verdad absoluta:

Esto demuestra bien a las claras que se ha evaporado el principio que confiere cohesión al Estado y, naturalmente, el aislamiento consiguiente es una cosa cómica. Lo cómico consiste en que la subjetividad, en su forma más simple, se impone como norma de valor. Toda personalidad aislada se hace cómica siempre que pretenda hacer valer su contingencia frente a la necesidad de la evolución (1996:16)

Dejando de lado el conservadurismo que tanto en S. Kierkegaard como en A. MacIntyre antecede a sus tesis de la “decadencia moral” sobre la cual avanza la modernidad, para nuestros motivos es determinante rescatar algunas claves que en esta cita nos permiten entender la des universalización del género cuentístico. En sintonía con la idea, ya vista, de que la verdad absoluta responde a un ordenamiento absoluto –el principio que “confiere cohesión al Estado”–, se desprende del extracto que el carácter cómico resulta entonces de presenciar al héroe volcado sobre sí mismo y a solas ante la totalidad. Vueltos hacia el cuento líquido y su innegable consonancia con el “pathos micrológico” estamos en la obligación de cuestionar lo que de ridículo hay en esta noción de lo cómico tocada por el filósofo danés, y en vez, pensarla en tanto cómico intrascendente. La “contingencia” a la que se refiere S. Kierkegaard, que bien podemos entenderla en sintonía con el acontecimiento líquido, en la cosmovisión contemporánea no se opone a una “evolución” en cuanto imperativo teleológico, sino que por el contrario, deviene de la desarticulación de la misma y por ende le es reacia. Esta conciencia de muerte que le antecede al cuento líquido permite lo que podríamos denominar el “cómico efímero”, mediante el cual la ficción líquida se muestra irónica, metaficcional, metafórica, autobiográfica, alegórica y, en fin, distante en cuanto que, demostrando su autoreflexividad, dialoga con lo que de caduco les es constitutivo.

La frase “resultará ridículo tan pronto como quiera ser absoluto en toda esa relatividad” de Kierkegaard (1996:19) es decidora del proceso de des universalización que sucede al cuento literario. Esto no quiere decir que la tragedia, o bien, la verdad trágica con la que el cuentista apuntalaba los procesos de la modernidad, ha quedado caduca, no, la condescendencia del cuento con la ahora modernidad líquida no parece ser un rasgo de su propiedad, por el contrario, quizás estemos en posición de decir que, del trágico universal el cuento contemporáneo haya transitado hacia un trágico vacuo. Mucho de lo que esto quiere

significar está contenido en el capítulo “El lugar de la tragedia” de Gianpiero Comolli y su interpretación trágica del personaje K en *El castillo*, de F. Kafka. Aunque no conviene profundizar ahora en la posibilidad cierta de que muchos de los textos, considerados novelas, del alemán puedan a su vez ser leídas como cuentos, lo que Comolli esboza es que al “soy cuanto interpreto” definitorio tanto del sujeto emotivista como del subjetivismo autoreflexivo como del pensamiento débil, le sigue un “espacio de indefinición perennemente trágico” consumado por la “vacuidad de su esfuerzo interpretativo” (Comolli, 1990: 276-277).

SEGUNDA PARTE

*Cuento líquido: Mis Documentos (Alejandro Zambra) y Los
Lemmings y otros (Fabián Casas)*

IV. EL PACTO LÍQUIDO

Previo a profundizar en las formas líquidas, resultantes del proceso de *fusión* del género, debemos ocuparnos de un cuestionamiento inevitable. Si en resumidas cuentas, y tal como menciona Antony Bryant en «Modernidad líquida, complejidad y turbulencia», el mutar del cuento influido por el de la modernidad desde su estado sólido al líquido “ya no se fija objetivos, no establece metas y confiere la cualidad de lo permanente solo al estado de transitoriedad” (2007: 59), cabe preguntarse ahora por aquello que despierta la ficción líquida, o, en definitiva, por aquello que, en este contexto, conlleva al acto iniciático de escribir un cuento. Sabemos ya que el movimiento inicial, el “planteamiento férreamente metafísico del problema del inicio”, es para la práctica cuentística especialmente determinante en cuanto que, siendo expresión tanto del sujeto como de su conciencia histórica, a la vez define la dinámica interna y el *alcance moderno* del texto. Por ende, si veíamos que en su etapa teleológica a la manufactura del cuento le antecedía un anhelo universalista que, idealizándolo “a la altura de los tiempos”, requería de una determinada economía formal, narrativa y de expresión lingüística que le encumbrase hacia su finitud, para hablar de un pacto líquido la pregunta que nos convoca es: ¿qué excita la escritura de un cuento que, ni más ni menos, persigue un “permanente estado de transitoriedad”? El apuntar a ello –estipulamos– acabará por esbozar un modelo con el cual el lector podrá adentrarse en las formas líquidas “aceptando el juego de la ficción”.

Si frente a este nuevo estado de cosas todavía es posible afirmar que los pilares de la tradición han mutado en coherencia con el devenir de la modernidad, no nos queda sino aceptar que el género cuentístico, hoy, goza o bien padece (es cuestión de perspectiva) de una *fragilidad* de márgenes quizás nunca antes experimentada en su cronología. Y esta indeterminación genérica que parece arriesgar su autonomía es también concerniente al problema del inicio. El hermetismo formal y narratológico al que suscriben las ficciones

clásicas y modernas nos traslada a la idea de que esta artificialidad que las motiva en última instancia, reafirmaría la práctica cuentística como ejercicio de género; y así, sentarse a escribir un cuento significaría, entonces, participar de un “reglamento”. Pero una vez revisado el curso del cuento literario, y en vista de su manifestación líquida actual, no cabría sino matizar dicha certeza primaria y revisar su vigencia, pues si –como hemos visto– las formas líquidas del género han roto con la teleología constitutiva de las sólidas, todo parece indicar que, en nuestro contexto, sentarse a escribir un cuento supondría, más bien, participar de la incertidumbre³².

De modo que, propuesta la incertidumbre como el incentivo y el sello de las formas líquidas del relato, es de esperar que se comporte también como una dinámica y una economía cuentística. Lo primero, que denominaremos el factor *incierto creativo* del cuento líquido, referirá a una expectativa escritural según la cual “las consecuencias que se siguen de las acciones pueden ser cada vez más impredecibles y pueden no agotarse con el transcurso del tiempo: en cualquier momento pueden amplificarse más allá del previsible”, y por ende, “acciones perseguidas con convicción pueden verse atenuadas por la emergencia de nuevas fuerzas³³” (Bryant, 2007: 62). Es este un *pathos* constitutivo de las ficciones líquidas y una muestra palpable del proceso de desuniversalización que cursó la tradición cuentística. El principio de incertidumbre del que se vale el cuento líquido es enteramente contrario al de unidad de impresión del cuento clásico: al anhelo de trascendencia de este último se le opone la caducidad consciente del primero, a la teleología como pauta también lingüística del segundo se opone un andar en el lenguaje sostenido en que “procesos dinámicos desencadenan, por sí mismos, otros procesos dinámicos” propio del primero. Y entonces la lógica casual de las ficciones líquidas –tanto lo narratológico como lo formal– avanzaría según la pauta de lo impredecible y lo efímero, y no de lo arquetípico y universal, es decir, a partir del convencimiento de que “grandes cambios pueden tener efectos irrelevantes y pequeños cambios pueden traer grandes consecuencias” (Bryant, 2007: 62).

³² Fabián Casas en la plataforma online «Café Chejov» dice: “Yo escribo como al tuntún, a veces me salen cuentos, a veces me salen ensayos, a veces me salen poemas y a veces no me sale nada. No me siento y digo «voy a escribir un cuento» o «voy a escribir una novela» (...) No pienso mucho en géneros, no tengo esa costumbre” (2017: 00:02:09- 00:02:20)

³³ Esta cita es recogida por Bryant de «The casual texture of organizational environments», Emery y Trist, 1965.

Lo segundo, que denominaremos el factor *incierto correctivo* del género en su estado líquido, es lo que, en parte, fija a la brevedad como un rasgo todavía propio del género. Si para la estética líquida del cuento, en palabras de Bauman, “ya no es necesario contener ni domesticar esa ansia de transgresión” (Jaukkuri, 2007: 79) que convocaba a toda obra artística de la etapa sólida, tenemos que entrever el riesgo de que a esta digresión formal –resultante de la incertidumbre– le sobrevenga un descontrol ciego, o bien, el riesgo de que al procedimiento de “desdefinición” del arte le siga, en palabras de Hassan, “una suerte de alucinación social”. (Esta radicalización de lo impredecible, que volvería a la estética líquida una forma textual indefinible e incluso inabarcable, se condice con aquello que Bryant apuntó era la turbulencia³⁴ consecutiva de la vocación por el movimiento constante). Frente esto, si el imperativo teleológico que depuraba y direccionaba tanto la estructura como la narrativa del cuento clásico se consustanciaba, en palabras de Paz, con determinada “expresión de la conciencia histórica”, y en particular, con el ideal futuro, el principio de economía que distiende y moviliza la estética líquida está dado por su arrojamiento temporal-presente y, por ende, cada cuento sigue su propio criterio de autoorganización³⁵, dejando fuera cualquier ideal formal. Dicho de otro modo, el impulso incierto con el cual un cuento abre, deviene en una economía performativa³⁶ a partir de la cual se autoregula y, eventualmente, cierra.

El modo en que la tradición cuentística se desvinculó de su fundamento teleológico acabó por definir la dinámica interna del cuento líquido haciendo que sus elementos constitutivos se guiaran por la incertidumbre. La relevancia que adquiere lo anodino y lo subjetivo, frente a lo arquetípico y universal, desemboca en una perseverancia del punto de vista como óptica líquida para la práctica cuentística. Si tanto Alejandro Zambra como Fabián Casas, en los relatos de *Mis documentos* y *Los lemmings y otros*, respectivamente, comulgan con la idea de un cuento errante y, ante todo, íntimo, se debe a que persiguen un modelo

³⁴ Para el autor, en el ámbito de lo social, la turbulencia refiere a aquellos movimientos que “están más allá de su capacidad de predicción”, y que “una vez desencadenadas esas fuerzas [del movimiento no predecible], ya no se puedan superar o acotar” (2007:61-63).

³⁵ En consonancia con las ideas de Stuart Kauffman, Bryant postula el principio de “autoorganización” u “orden libre” como modelo de comprensión del desorden y partir del cual el curso de la incertidumbre “aunque produzca una infinidad de resultados distintos” estos “no necesariamente se producirán” (2007: 65).

³⁶ En *How to do things with words* (1962), Austin delimita al “enunciado performativo” como aquel que *crea* una realidad (1962: 273). Pues bien, según esta característica, el modo en que lo performativo es a la vez acción y enunciado bien podría referir al principio de “autoorganización” del cuento líquido en cuanto que este, no ciñéndose a la “descripción” o “registro” de una forma preestablecida, *crea* su forma mientras la *enuncia*.

autoimpuesto de escritura, o bien, a que su reflexión acerca del género cuentístico, el modo en que este transmite o sale en busca de una verdad, se sustenta en las reglas de la autoorganización u orden libre. En el siguiente apartado se especificará cómo y por qué la manifestación líquida del cuento siente predilección por las formas y el acontecimiento íntimo, para luego, en los apartados consecutivos, revisar los postulados específicos de ficción líquida que tanto Zambra como Casas trabajan en sus libros de cuentos. En *Mis documentos* y en *Los lemmings* quedan contenidos los principios de la ficción a partir de un relato (“Mis documentos” y “Los lemmings”) alrededor del cual es posible introducir todo el resto de cuentos de la colección. Luego, en el último apartado, se revisará el modo en que los diseños líquidos llevan consigo la transgresión de la unidad textual. Cada cuento se relaciona con los demás de la colección de manera que en el vínculo mutuo consiguen una red de significado que incide tanto en la comprensión local de cada texto como en la global de la serie. Es este un fenómeno que los estudios contemporáneos del género han denominado “teoría de los cuentos ligados”, o bien, formas caleidoscópicas del cuento.

IV.I. El líquido-íntimo

Mucho de lo que acabamos de especificar acerca del principio de incertidumbre que guía al cuento líquido es una deriva de lo que en el apartado *III.I* revisábamos era la paulatina incidencia del punto de vista en la manufactura del texto. Cuando Patea veía que en el paso al cuento moderno la impresión subjetiva comenzaba a desplazar a la narrativa tradicional, clásica, y a su conducción arquetípica del relato, entendíamos que la mutabilidad del cuento optaba por un ribete inestable o caótico en su consonancia con esta óptica perspectivista. Pues bien, dicho cauce es el que, proponemos, desemboca en la actualidad como pauta de autoorganización a partir de la cual se rigen las formas del cuento líquido. La ruptura que la voluntad del punto de vista supuso en las formas modernas del cuento se evidencia en su manifestación contemporánea como un principio ya instaurado de potencial creativo y económico (o correctivo) de las ficciones breves. Así, cada cuento en su forma y en su fondo es reproducción de un metrónomo personal y enteramente ajeno a un reglamento preestablecido; o como cita Tamara Kamenszain sobre Florencia Garramuño y su referencia

a la autonomía literaria propulsada por la intimidad: “la forma se ve atravesada y a menudo deformada por una pulsión experiencial que la excede” (2016: 35).

El ensayo de Kamenszain al que nos referimos, *Una intimidad inofensiva* (2016), pese a no especificarse en estudios del cuento, sí enfatiza un aspecto de la narrativa contemporánea que resulta pertinente a nuestro género en su etapa actual. La escritura íntima como resultado de un proceso donde se “arroja, sin mediaciones, lo propio al ámbito de lo ajeno”, es también el proceso mediante el cual podemos reconocer que, frente a la manifestación líquida del cuento literario, “estamos ante un faltante de velo, o digámoslo con un término más pasado de moda, un faltante de «discreción», donde más que preguntarse (...) qué y sobre qué quiero escribir, directamente se escribe” (2016: 41). Esto quiere decir que, siendo testimonio del cauce que acabó por desbancar a la narratología clásica, la intimidad –también como reguladora del pacto narrativo– conforma a la ficción líquida como inherentemente antiartificial. Recordemos que en *Cuento artefacto y artificios del cuento* Raúl Castagnino enfatiza en que ese “velo” al que se refiere la autora argentina es un método a través del cual, en mayor o menor medida, se manipulan los ejes narrativos y la puesta en marcha de las formas, aspirando en último término a la “aparencialidad” del texto (1997: 29). Por ende, y según lo que sostenemos, los postulados de una *ficción íntima* acabarían por delinear una pose estética de lo “nada menos aparente”, donde precisamente la categoría de ficción es la que se pondría en juego. De modo que una vez entendida la intimidad en el cuento líquido como realidad interna del punto de vista arrojada al ámbito de lo ajeno³⁷ y como prueba de la ya exangüe frontera entre realidad y ficción, corresponde preguntarnos a qué se ciñe y cómo se proyecta esta óptica en el marco de la tradición cuentística.

En cuanto motor iniciático del relato líquido, la incertidumbre se confronta con el motor dialéctico hegeliano que dio curso a la tradición. La intimidad, pues, como escenario sobre el cual se despliega dicha incertidumbre, representa un arrojado presente en oposición a cualquier ideal formal y, consecuentemente, una ética de lo irreductible en su oposición a cualquier forma de absolutismo. El criterio de autoorganización de las ficciones líquidas es performativo en la medida que depende de una “primera persona que se actualiza en su

³⁷ Para enfatizar en ello la autora se refiere al “éxtimo” desarrollado por Jacques Lacan en su *Seminario 11: los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. El analista francés acota la extimidad a aquello “en ti más que tú” y que a su vez, en palabras de la autora, “hace su aparición en el exterior” (2016: 57).

presente” (Kamenszain, 2016: 13), y por lo mismo, su expresividad histórica es la de ser consciente de su caducidad o intrascendencia. El montaje de estas formas *en presente* se ajusta a la lógica de yuxtaposición de fragmentos o, citando a Bauman, del “tiempo puntuado, caracterizado, más que por los puntos, por las rupturas y discontinuidades entre puntos, por los intervalos que separan los sucesivos puntos, impidiendo que se vinculen” (Jaukkuri, 2007:82), entendido este vínculo como un *continuum* kierkegaardiano, donde el “hacia delante” es teleológico. En ese sentido, si la intimidad parece ser el ritmo³⁸ adecuado para este estado de arrojo, se debe a que en su comunión con la incertidumbre –propia del “movimiento inicial” desde el punto de vista– se comporta como un “espiral de tiempo que nos devuelve siempre al presente” (Kamenszain, 2016: 24), que no acude jamás a la recuperación del pasado para totalizarlo, ni a la imaginería del futuro para idealizarlo.

Ahora bien, resta preguntarnos, ¿por qué la *ficción íntima* del cuento líquido se opone a la artificialidad de sus antecesores? Frente a las pretensiones absolutas de las ficciones totales, la intimidad en cuanto máscara del relato líquido se postula como portadora de la indisposición a reclamar la totalidad de significado. Se entiende que una mayor artificialidad, y por lo tanto, una mayor manipulación de los elementos que conforman la ficción, indica asimismo una mayor ansia por conquistar la unidad de sentido, y por el contrario, las formas de lo “nada menos aparente” reafirmarían el discurso inmaduro³⁹ y la comicidad que sugiere lo ínfimo personal frente al desorden externo. Para Kamenszain lo que de inofensivo tiene la intimidad se condensa en el modo en que “sin profundizar los contenidos y sin tampoco intentar vaciarlos (...) parece estar ocupándose simplemente de registrarlos” (2016: 47). De manera que lo inofensivo, su ánimo “recopilatorio”, consignaría el motivo mediante el cual

³⁸ Kamenszain entiende ritmo “no como el producto mecánico de una imposición métrica, sino como la particular inscripción que cada sujeto hace de su historia” (2016: 15-16)

³⁹ La intimidad a la que nos referimos puede entenderse también como puesta en marcha de lo que Witold Gombrowicz llamó la “expresión de inmadurez” mediante la cual, según el novelista polaco, el escritor debía enfrentarse a la “máscara obligatoria e inevitable” de la cultura: “¿Qué nos queda entonces por hacer? Estamos en la situación de un niño que se ve obligado a llevar un traje demasiado grande para él y en el cual se siente incómodo y ridículo; el niño no puede quitárselo puesto que no tiene ningún otro, pero, por lo menos, puede proclamar en voz bien alta que el traje no está hecho a medida, y de tal modo establecerá una distancia entre el traje y su persona. Esto significa: tomar distancia frente a la forma. Cuando logremos compenetrarnos bien con la idea de que nunca somos ni podemos ser auténticos, que todo lo que nos define –sean nuestros actos, pensamientos o sentimientos– no proviene directamente de nosotros sino que es producto del choque entre nuestro yo y la realidad exterior, fruto de una constante adaptación, entonces, a lo mejor la cultura se nos volverá menos cargante” (2001: 14). Esto, a nuestro criterio, antecede el desarrollo y los estudios acerca de la intimidad en la literatura contemporánea.

tanto sujeto como cuento líquido no aspiran a lo que “es, sino a lo que sucede” o lo que, en palabras de la autora argentina, es el modo en que “es *estar* y no *ser*”⁴⁰ lo que define a estos escritores de la intimidad inofensiva” (2016: 59).

Por último, parece conveniente reparar en que, aunque la intimidad como pose de lo no aparente en las ficciones líquidas da paso al contacto estrecho entre realidad y ficción, sigue siendo esta (la intimidad) la interposición de otro velo⁴¹, de otra simulación, que aunque casi imperceptiblemente, todavía se despliega en su vocación a la verdad –si bien no total, sí disuelta–. Pasemos ahora a revisar las condiciones particulares (de autoorganización) del pacto que tanto en *Mis documentos* como en *Los Lemmings y otros* quedan estipulados en sus relatos eje: «Mis documentos» y «Los Lemmings».

IV.II. Ficción anecdótica: «Mis documentos»

Para Bauman el nuevo arte, el arte líquido, es aquel que luego de atravesar su proceso de “deconstrucción de la inmortalidad” se adscribe a la idea de que “todo en el mundo de la experiencia puede ser una fuente potencial de emoción” (2007: 22). Vimos en la sección III que el acontecimiento, en ese sentido, se postulaba como la plataforma de lo contra eterno por antonomasia: el extracto que desprovisto de pasado, o de un ideal pasado como proyecto “proyectable” (lo que Zambrano nombró fragmento), es rescatado en su potencial en cuanto contendor de lo efímero presente. Esto significa, por partida doble, que el acontecimiento a la vez a cargo de la incertidumbre propia del mundo de la experiencia, es una forma que se origina siendo ya consciente de su caducidad. Ahora bien, si queremos adentrarnos en la propuesta de ficción que Alejandro Zambra impulsa desde «Mis documentos» hacia toda la red de cuentos que le sigue, conviene pensar en este marco de acción líquida, el acontecimiento, más bien, en su función anecdótica. Del griego *ἀνέκδοτα*, con prefijo privativo “ἀν- (an-)", seguido de “ἔκδοτος (publicado)", la palabra anécdota ya en su

⁴⁰ Este *ser* pude asimilarse al *ser idealista* que Zambrano enfatiza como el que conquistó la realidad indefinida: “Ser que es unidad, identidad, inmutabilidad residente más allá de las apariencias contradictorias del mundo sensible del movimiento; ser captable únicamente por una mirada intelectual” (2004: 101).

⁴¹ Dice Kamenszain respecto a esto: “Paradójicamente, lo que sí parece escandalizar hoy a los lectores que todavía buscan contenidos profundos en el arte o mensajes edificantes es no encontrarse con ningún escándalo” (2016: 46)

etimología se construye como lo “no publicado” o lo que es privado o inédito. Establecemos, entonces, que si el acontecimiento como categoría de lo presente y caduco parece ser, para el sociólogo polaco, la plataforma a la que aspira el arte nuevo, en una reducción de su rango de acción, la *ficción anecdótica* propuesta por Zambra para sus cuentos líquidos va a desplegarse como un principio de autoorganización que, en su potencial creativo y correctivo, se ciñe por un pathos al que podríamos denominar “puertas adentro”.

El relato «Mis documentos» comanda la serie de cuentos del libro y está estructurado a partir de catorce secciones breves que, sin llegar a ser capítulos, se vinculan según un criterio de anotación autobiográfica o sucedáneo de diario de vida. Relatado en primera persona, cada uno de estos pasajes repasa cronológicamente ciertos trazos de pasado del narrador – historias de infancia en el colegio o en el hogar, con familiares o amigos–, de modo que van escalonándose y acumulándose hasta que se abandona la redacción en pretérito de estas *anécdotas* y se acude a una abertura o comentario en presente. En lo referido tanto a la forma como al contenido, al estilo intimista y la manufactura fragmentaria, a los ejes narrativos inciertos y errantes, vamos a proponer que la *ficción anecdótica*, primero, da curso a su *incierto creativo* con una vocación revisionista, y segundo, se ve motivada por un claro afán estético-tecnológico que llega a condicionar su principio de orden libre –su *incierto correctivo*–. Veámoslo.

Si hemos dicho que este primer cuento de la colección sienta las bases o reglas del juego de la ficción a seguir en todo el resto de los relatos, refiriéndonos en primer lugar al factor *incierto creativo* de este, cabe preguntarnos ¿a qué responde la selección, consecución y acumule de retazos de vida íntima que el narrador yuxtapone previo a su manifestación presente?, ¿qué despierta y, luego, qué mantiene viva la experiencia de escritura como experiencia de incertidumbre?, o bien, ¿por qué esta manifestación de lo incierto-íntimo empieza y termina de modo tal que sostengamos aquí que definitivamente estamos frente a un cuento? Por aleatorio y anodino que parezca tanto el montaje como la sustancia narrativa de los fragmentos anecdóticos que el narrador encauza hacia un determinado final, para la interpretación de sus motivos, y como primer punto de análisis, parece importante recordar aquello señalado por Bryant en lo referido al carácter perseverante del punto de vista, que “...pequeños cambios pueden traer grandes consecuencias”. Y de ser esta una premisa que

también excita el curso de la narración, tenemos que saber distinguir, entonces, qué *algo* en esa apariencia de aleatoriedad e intrascendencia eventualmente conduce a la progresión (y no a la revelación) de una verdad. Si cada uno de los pasajes que conforman «Mis documentos», en su intimismo casi evanescente, parece apuntar a un momento de formación –entre otras– sentimental, política, familiar, religiosa y generacional del narrador, antes de adentrarnos en cómo y por qué estas temáticas se potencian y fraguan la totalidad del libro de cuentos, corresponde aquí deshilar ese velo anecdótico y frágil a partir del cual Zambra construye su poética cuentística.

Una vez hecha la posta desde la narración en pretérito hasta el presente –“El 5 de julio de 2013 es hoy” (2016: 30)–, el andar del cuento parece acudir y ver satisfecho el acabado de sus formas en una última frase, una especie de vistazo al retrovisor, que sentencia la revisión autobiográfica: “Yo era un cuaderno vacío y ahora soy un libro” (2016: 30). Esto nos lleva a pensar que el velo de la *ficción anecdótica*, el truco intimista y tímido, es un mecanismo a través del cual puede hacerse una revisión medianamente satisfactoria de la historia personal, o en definitiva, que es este un criterio que hace progresar verazmente la construcción (jamás agotable) de la identidad. El vitral que conforman la yuxtaposición del recuerdo de la abuela y su incidencia en el sentido del humor y la creatividad; la rigidez y el cinismo de la educación cristiana; la intrascendente experiencia homosexual con su amigo Mauricio; el contexto dictatorial chileno soterradamente anclado a la anécdota; la paulatina y silenciosa formación de una identidad ideológica, etcétera; llegan a tal –a una breve y no cerrada idea de lo íntimo– pues el punto de vista “se ha hundido, o ha creído hundirse de una vez por todas, en los espejos familiares[íntimos] para «iluminar algunos rincones, los rincones donde estábamos». Las esquinas mentales de una generación que creció pensando que (...) la historia era la de los padres” (Costamagna, 2016: 226). La apuesta de una *ficción anecdótica* regida por la máscara de la intimidad, lo anodino y la incertidumbre, se desarrolla en el ámbito del cuento como el modo en que, oponiéndose a la escritura tradicional del género, el cuentista consigue, “simplemente”, referirse la historia propia. Es evidente que si la estrategia para hilar la identidad es la acumulación de anécdotas fragmentarias que se caracterizan por su corto alcance o por su vocación al susurro, en la riquísima sustancia antidialéctica de dicha propuesta de ficción –el pathos micrológico que traduce–, de

Alejandro Zambra en un sentido filosófico posmoderno, podemos decir, es un “cuentista débil” o desprovisto de razones para reclamar la totalidad.

Ahora bien, para referirnos al factor *incierto correctivo* que se propone en «Mis documentos», detengámonos en un fragmento del relato ya en su manifestación presente:

Es de noche, siempre es de noche al final de los textos. Releo, cambio frases, preciso nombres. Intento recordar mejor: más y mejor. Corto y pego, agrando la letra, cambio la tipografía, el interlineado. Pienso en cerrar este archivo y dejarlo para siempre en la carpeta Mis documentos. Pero voy a publicarlo, quiero hacerlo, aunque no esté terminado, aunque sea imposible terminarlo (2016: 30)

Parece ser que el procedimiento escritural que presenciamos aquí se corresponde con lo que Kamenszain denominó “estado de backstage” o la manera en que “no se desvía nunca la mirada de las sucesivas instancias que conforman el proceso de escritura” (2016: 29-30). En esa línea, el cuento ideado también como “museo de ideas” alcanza en este relato –y por cierto en los demás– la cualidad de ser pauta para el criterio de orden libre. La relevancia de la carpeta “Mis documentos” como espacio donde se despliega la *ficción anecdótica*, su tendencia a la intimidad y al pequeño relato, no lo es solo en lo relativo a la coherencia que establece con la noción de privacidad, sino que también –y quizás esto sea lo fundamental– demarca un estilo correctivo y organizacional basado en una estética de escritura digital. El párrafo que recién citamos parece también ser consciente de dicho criterio: cortar, pegar, agrandar letra, cambiar la tipografía, el interlineado, es un “código Word” que a fin de cuentas remite a la labor correctiva del cuentista. De modo que si recordamos el “puntillismo” que recogía Bauman, es posible que en la *ficción anecdótica* de Zambra este método se aplique bajo el dictamen de un sistema “copiar-pegar” que, asimismo, organizando la estructura a partir de “las rupturas y discontinuidades entre puntos, por los intervalos que separan los sucesivos puntos”, subdivide el relato en los ya mencionados pasajes de fragmentación autobiográfica. Es esta simulación “Word” la que le regala a la estructura del relato la apariencia de aleatoriedad en su montaje, y la que finalmente acaba hermanando al estilo privado de revisionismo histórico-personal con la estética digital-íntima que recién revisamos.

En el apartado *IV.IV.* de esta sección se revisará que la finitud en este y todos los cuentos analizados se proyecta más allá de la unidad textual. De manera que, visto en su

conjunto, y de igual modo que en la instalación interna de cada relato, un libro de cuentos líquidos es también una yuxtaposición de puntos o fragmentos. Por el momento resta mencionar que la frase “pero voy a publicarlo, quiero hacerlo, aunque no esté terminado, aunque sea imposible terminarlo” (30) refuerza, por partida doble, la categoría de cuento a la que pertenecen estos relatos –la verdad que excita su conformación, su necesidad de ser publicados–, y la dinámica del eterno progreso que define a cualquier verdad líquida.

IV.III. Ficción postergada: «Los Lemmings»

En una entrevista realizada por Maaretta Jaukkri a Zygmunt Bauman, titulada «Tiempos líquidos: arte líquido», ante la inquietud de la curadora por la actualidad de los valores eternos del arte, el sociólogo polaco responde que vivimos en “un mundo al que le interesa poco la inmortalidad, que no tiene tiempo ni lugar para los valores eternos, que va tropezando entre un episodio (rápidamente olvidado) y otro (aún por ocurrir)” (2007: 76). Por cierto que una afirmación como esta, además de referir directamente a la fluidez a la que se ve sometido el sujeto líquido, su “permanente estado de transitoriedad”, establece un ritmo de tropiezo que parece particularmente apto para categorizar las ficciones inciertas/íntimas que venimos revisando en cuanto que apela a un andar en presente y, por lo tanto, a la pauta de lo impredecible. Para adentrarnos al velo cuentístico propuesto por Fabián Casas en *Los Lemmings y otros* vamos a proponer que este estado presente, de consecución de impredecibles, articula y propugna un método de *postergación* que acaba por autoorganizar el curso y la estructura de los relatos. Sucede que si en Zambra veíamos que el *pathos* “puertas adentro” era en resumidas cuentas una óptica de revisionismo personal a partir de la cual la intimidad podía mantenerse en un constante proceso de definición, el *pathos* que rige la poética cuentística de Casas es el del permanente estado de suspensión e indefinición. Según dicha hoja de ruta, a la intimidad casiana, no queriendo encauzar su proceso de autodefinición, le es conveniente esta escritura de lo incierto en la medida que con ella es capaz de alimentar su devenir.

También «Los Lemmings» comanda el libro de cuentos del argentino y, aunque no escalonadamente como en «Mis documentos», su andar asimismo alterna el relato en pasado y en presente. Narrando en primera persona, Andrés Stella (seudónimo de Casas también en

su novela del año 2000, *Ocio*) sitúa los eventos de su historia en la etapa escolar y particularmente en el momento en que, tras una escena de despertar sexual, se enamora perdidamente de Patricia. Mientras avanza el relato, el lector se abre a la posibilidad de que la supuesta historia de amor sea en realidad una excusa para adentrar los eventos en la intimidad de una comunidad de amigos de Boedo. La vida de barrio, los códigos y registros de habla, la escala de valores interna y la confianza mutua entre pares, parece ganar en energía y potencialidad frente a un relato amoroso que paulatinamente va perdiendo tensión hasta evanescerse definitivamente. En la consideración de «Los Lemmings» como el relato que articula los elementos de la ficción en el resto de los cuentos, se distingue que la incertidumbre, en cuanto suspensión permanente de una teleología escritural, va a desplegarse en la persecución de lo múltiple comunitario en oposición a lo total individual –su *incierto creativo*– y como pauta suspensiva según la cual el cuento encuentra su forma autosuficiente –su *incierto correctivo*–.

Una propuesta de *ficción postergada* como la que nos disponemos a analizar –donde tanto las directrices estilísticas como narrativas se rigen por una máxima de suspensión– debe, nuevamente, conducirnos a los cuestionamientos que derivan de lo que es evidente en la estructura: primero, ¿cuánto del constante estado de distracción –las intervenciones en presente, las fugas del eje central de la historia hacia la descripción de amigos y ambientes, los énfasis jergales, etcétera– quiere transparentar una determinada pose de intimidad? Y segundo, ¿cuánto de ello a fin de cuentas se traspasa a la superficie escritural, también, como una economía cuya vocación es cuentística; o bien, según qué ética –íntima– de orden libre se rigen las formas? En una entrevista publicada en *Página 12*, Fabián Casas argumenta en contra de la figura del escritor, afirmando: “cuando alguien se piensa como «el gran escritor de Boedo», «el gran poeta argentino» o «el mejor escritor de ficción», se convierte automáticamente en un imbécil. Eso me lo enseñó Gombrowicz: vos empezás a representar una forma que te limita, te morfa y te convierte automáticamente en un estúpido” (2007). Y esto –que es reiterado en su discurso público– puede ayudarnos a revelar el velo de la *ficción postergada* como una propuesta –también– que pone en valor lo irreductible, o el constante *devenir* en el sentido que Deleuze le otorga a este concepto en *Crítica y clínica*: “La literatura se decanta más bien hacia lo informe, o lo inacabado, como dijo e hizo Gombrowicz. Escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier

materia vivible o vivida” (1996: 5). La perseverancia de ese “desborde” al que se refiere el filósofo francés es, en los cuentos de Casas, lo que motiva un *incierto creativo* regido por lo múltiple –y no por lo individual (o acabado)– y entonces por la constancia de lo suspensivo –y no de lo reductivo–; luego, en cuanto diseño o arquitectura cuentística, la *ficción postergada* se comporta como una dinámica y economía de lenguaje que, persiguiendo la negación del sentido, autoorganiza la estructura a partir de la expectación en el espacio compartido con el otro.

Cuando Gombrowicz se pregunta “¿no veis que vuestra madurez exterior es una ficción y que todo lo que podéis expresar no corresponde a vuestra realidad íntima?” (2001: 14), está tomando distancia –en su propuesta de la “madurez exterior” como velo artificial de la ficción– con las estructuras acabadas o impuestas, y al mismo tiempo – en su reivindicación de la intimidad–, engrandeciendo las formas que, “producto del choque entre nuestro yo y la realidad exterior”, se encuentran en “constante adaptación”. Deleuze y Casas coinciden con el autor polaco en que el vehículo de dicha adaptación o devenir es el eventual encuentro con la “zona de vecindad” (Deleuze, 1996: 5), y en que en la medida que el *yo* singular se pluraliza en el otro “a cada momento se fabrican entre sí sus personalidades –uno crea al otro” (2001: 14). De modo que la intimidad de Andrés Stella (o del mismo Fabián Casas) desbordada hacia el colectivo –el tano Fuzzaro, el japonés Uzu (inventor del boedismo zen), Máximo Disfrute, Eduardo Canale, el gordo Noriega, Angelito, Patricia, etcétera– confirma la postergación individual y encuentra en estos personajes el “componente de fuga” (Deleuze, 1996: 5) que, asimismo, no dejando que se reduzca el relato a un repaso de formación personal (su ética irreductible), destraba del otro “la potencia de un impersonal que en modo alguno es una generalidad, sino una singularidad en su expresión más elevada” (Deleuze, 1996: 7-8). Una vez que el relato amoroso se desvanece y se convierte en el medio para que otro miembro llegue a ser incluido en la comunidad escolar-Boedo (Eduardo Canale, el vecino de Patricia que en un principio es utilizado por Stella para acercarse a ella pero que luego se convierte en un amigo), la fraternidad colectiva, no acabada (el ser-común⁴²

⁴² En *La comunidad desobrada* Jean Luc Nancy trabaja alrededor del ser-común partiendo de la pregunta “¿Hay algo más en común que ser, que el ser? Somos. Lo que compartimos es el ser, o la existencia (...) Se dirá, por tanto, que el ser no es común en el sentido de una propiedad común, sino que es en común. El ser es en común. ¿Hay algo que sea más simple de constatar? Y sin embargo, ¿hay algo más ignorado, hasta aquí, por la ontología?” (2001: 151)

contemporáneo jamás se agota) sino *congregada* en casa del tano Fuzzaro, da curso al devenir que atraviesa la totalidad de los cuentos:

Canale también hablaba de animales, nos contaba las historias de los Lemmings, unos animalitos parecidos a la nutrias o como él les decía “perritos de las praderas”, que vivían en madrigueras en el Ártico y que, de golpe y sin motivo, se tiraban de cabeza por los acantilados, suicidándose... Esta historia nos parecía increíble, nos imaginábamos a los Lemmings para darse el palo, como los kamikazes japoneses... Nos quedábamos callados... En el molde... (2017: 26)

El énfasis en los puntos suspensivos refiere a aquello que en la “zona vecinal” acaba de entrar en contacto pero que no alcanza a simbolizar otra cosa que el propio devenir de una colectividad –no un ideal común, ni una ideología, sino lo múltiple: la propia postergación del yo–. Ese espacio “entre”⁴³ es contenido por la referencia animal –el lemming– en el sentido de “coexistencia” que Deleuze y Guattari le otorgan al devenir-animal («Devenir intenso, devenir animal, devenir imperceptible»), a saber, que no siendo ni mimesis ni un modo de hacerse o progresar en el otro, mediante su figuración, el devenir íntimo avanza, o, se produce a sí mismo (2004: 239-307). Veremos en la sección dedicada a *Los Lemmings* y *otros* que la mecánica de la *ficción postergada* y su vocación por el devenir colectivo, surge de la necesidad de conformar un mito que, asimismo, es interrumpido, inmaduro, o bien, suspensivo.

Al momento de analizar el principio correctivo de esta *ficción postergada*, resulta natural que sobresalga la pregunta de si acaso una poética del devenir, de lo suspensivo y lo no reductivo, más que a las formas del cuento pareciese serle pertinente a las de la novela. Sin negar que el género novelístico y el cuentístico al día de hoy se reparten influencias de un lado al otro, para el caso que nos prestamos a analizar es conveniente establecer que dicho devenir, constitutivo de las *ficciones postergadas* del cuento, propugna sus valores también desde su economía.

En la enunciación presente –“La dictadura fue la música disco. Estuve en el lugar equivocado en el momento equivocado. Y si no, mírenme en mi pieza” (2017: 11)– con la que «Los Lemmings» abre el relato, podemos entrever un guiño de abertura mediante el cual

⁴³ Para Deleuze “el devenir siempre está «entre»: mujer entre las mujeres y animal entre los animales” (1996: 6)

la voz se hace presente en el pretérito. O dicho de otro modo, la voz vuelve a vivir y participa de la película ya en marcha de su memoria. Es esta re-instanciación en singular la que da curso al relato y la que en principio lo comanda por ejes que podríamos denominar individuales o de formación de la identidad: el mejor amigo (Mariano Gatto), el despertar sexual –“Sentí por primera vez, sin ninguna duda, que me gustaban las mujeres” (2017: 12)–, la neurosis amorosa, etcétera. La idea contra dialéctica del ser-común está defendida en el discurso público de Casas –“A mí me parece que lo más interesante es ser un cruce y una multiplicidad de cosas” (2007)– y se trasplanta a la *ficción postergada* como un criterio de montaje o de manufactura cuentística. El “puntillismo” al que se refería Bauman es la evanescencia mediante la cual el sujeto narrativo –también desde el andar formal del cuento– comienza a multiplicarse: “Yo le pido prestado el resaltador a Marcel y trato de que quedemos fosforescentes en las páginas de aquel invierno” (2017: 17). Ahora bien, en definidas cuentas ¿por qué termina el cuento?: porque, posiblemente, en su vuelta al participar pretérito el narrador encuentra aquel “entre” que lo hace coexistir en comunidad, devenir en sí mismo y finalmente, conformar un discurso mitológico interrumpido (cuestión a revisar en la sección VI). La interrupción y la postergación, en este caso, se conforman como una ética correctiva que lleva a que (parafraseando el epígrafe⁴⁴ de Schopenhauer al cuento) los puercoespines, en su búsqueda de calor, no lleguen a sentir las púas de sus pares por la proximidad, ni lleguen a sentir demasiado frío al alejarse.

IV.IV. El cuento en el caleidoscopio

Debemos abocarnos ahora al análisis de un aspecto del pacto líquido que apunta a la noción de finitud en los relatos. Recién describimos cómo las ficciones particulares que tanto Zambra como Casas proyectan desde un cuento eje («Mis documentos», «Los Lemmings») hacia el resto de historias de la colección conforman una hoja de ruta o principio narrativo alrededor del cual la poética cuentística de cada uno echa a andar. Pese a que podría decirse

⁴⁴ A saber: “Un rebaño de puercoespines se apretujaba estrechamente en un frío día de invierno, para protegerse de la congelación con el calor mutuo. Pronto empezaron, sin embargo, a sentir las púas de los demás; lo cual hizo que se alejasen de nuevo. Cuando la necesidad de calor los aproximaba otra vez, se repetía este segundo mal; de modo que se movían entre ambos sufrimientos, hasta que encontraron una distancia conveniente dentro de la cual podían soportarse de la mejor manera” (en *Parerga y Paralipómena* del filósofo alemán)

que las directrices de una y otra propuesta –el velo anecdótico y el postergado– avanzan en direcciones prácticamente contrarias –Zambra hacia la construcción siempre en progreso de la identidad y Casas en la negación de esta como proyecto personal–, es cierto que ambos llegan a articular un principio de finitud según el cual cada relato, siendo autosuficiente, nutre su sentido también en relación a los demás. Esto refiere a lo que en los estudios del cuento contemporáneo ha dado por llamarse “teoría de los cuentos ligados”, o bien, las formas caleidoscópicas de los libros de cuento⁴⁵. Frente a esta realidad, que sin duda desequilibra los preceptos que desde sus orígenes sostienen al cuento literario y su estructura a partir de la certeza de su finitud y brevedad, aunándolo ahora (quizás como nunca en la tradición) con las formas de la novela o la narrativa de largo aliento⁴⁶, debemos preguntarnos, primero, cómo se explica esto en el curso moderno del género, y segundo, qué incidencia tiene en la red de cuentos que en esta sección repasamos.

A partir de uno de los axiomas fundamentales que fijó Ricardo Piglia en su estudios del cuento: “Los finales son formas de hallarle sentido a la experiencia. Sin finitud no hay verdad” (1999: 109), podemos plantearnos la noción de caleidoscopio o cuentos ligados también a partir de una idea, renovada, de sentido y verdad. Es de creer que si en su etapa clásica y moderna la finitud en el cuento literario se ligaba también a un determinado anhelo de totalidad –donde las primeras palabras de un relato ya llevaban consigo la certeza de una revelación final, su composición dialéctica–, “la progresiva negación del sentido” que tanto Adorno como Lyotard le otorgan al arte contemporáneo se manifiesta en el cuento líquido como valor inequívoco de la incertidumbre que antecede al acto iniciático de redactar un cuento. Lo que nos lleva a pensar que la autonomía de un cuento líquido, a diferencia de sus antecesores, no se sostiene ya en la promesa⁴⁷ iluminista de finitud (donde un cuento en tanto

⁴⁵ En *El ojo en el caleidoscopio* (2006) Pablo Brescia y Evelia Romano compilan una serie de ensayos que refieren a esta práctica de textos ligados. Posiblemente sea la idea de género la que en mayor medida se pone en discusión, y como deriva de esto aflora la fragmentación, la integración, la serialidad, la coexistencia, como conceptos afines a la pérdida de autonomía del cuento y de otros ámbitos de la narrativa.

⁴⁶ Pablo Brescia afirma que el fenómeno de los “cuentos ligados” “crea un área genérica intermedia, entre cuento y novela en principio aunque, como veremos, las “zonas intermedias” en este volumen se pluralizan y diversifican notablemente” (2006: 8).

⁴⁷ Para Piglia “el final pone en primer plano los problemas de la expectativa y nos enfrenta con la presencia del que espera el relato” (1999: 109)

unidad trae consigo su propia verdad), sino más bien en una predisposición *dialógica*⁴⁸, donde “a la satisfacción del cierre de cada historia se suma entonces el descubrimiento de una unidad más abarcadora” (Brescia & Romano, 2006: 11). De modo que si la finitud en los orígenes del cuento literario era prueba de una verdad previa y a la vez determinante de la dinámica interna del relato, en el contexto líquido la finitud dialógica del cuento es prueba de una verdad que encuentra contrapuntos, o bien, puntos de fuga fuera de los márgenes de su unidad; lo que, a la larga, constituye un modo de nunca acabar de definirse.

Entendida la autonomía en su apertura dialógica – el modo en que los relatos “estructuralmente cerrados, potencian la discontinuidad narrativa y relativizan aspectos causales y temporales, de trama y de personaje” (Sánchez Carbó, 2012: 106); todos ellos aspectos que hemos adjudicado aquí a la vigencia de lo incierto en la escritura líquida–, en la medida que esta se proyecta hacia un progreso constante, conviene pensar la integración caleidoscópica también como una “desintegración” o evanescencia del sentido último. Tanto la *ficción anecdótica* que impulsa el dialogismo de *Mis documentos*, como la *postergada* que asimismo lo hace en *Los Lemmings y otros*, están regidas por un principio de heterotropía que sintoniza con la conformación múltiple o antihegeliana de Historia universal, donde ya vimos, no existen “grandes relatos” sino que yuxtaposición de pequeños y diversos relatos⁴⁹. Visto así, la estructura interna que describimos en «Mis documentos» –también tendiente hacia lo caleidoscópico– y su revisionismo “débil” –el modo en que tras el velo de aleatoriedad e intimismo el narrador registra retazos autobiográficos–, tiende a desparramar su sentido hacia los demás relatos de la serie como manera de reproducir y a la larga conformar una estética micrológica. Y asimismo, en lo que respecta al diseño de *Los Lemmings y otros*, lo suspensivo como criterio de un devenir comunitario, o bien, no singular, es también lo que, negando un cuento finito u revelador, proyecta siempre la posibilidad de

⁴⁸ Es este un concepto asociado a Frederic Jameson en tanto que él observa “en esa renuncia postmoderna a la violencia de una razón totalizadora la oportunidad de un nuevo concepto de totalidad por así decir dialógico”. El estadounidense se refiere a esto como “relationship by way of differences”. (Wellmer, 1993: 54- 55)

⁴⁹ José Pablo Feinmann se refiere así a esta yuxtaposición posmoderna: “El hombre se disemina en la visión interminable de los «dialectos», cada uno de los cuales propone una versión diferenciada de la realidad. No hay «el hombre», hay hombres plurales que hablan dialectos plurales. Por tanto no hay utopía. Hay heterotopía: multiplicidad, pluralidad de mundos diferenciados, contingencia de la historia y no decurso necesario, diversidad, multiplicidad de relatos. Los relatos son tantos que erosionan también el principio de realidad” (Feinmann, 2015: Página 12). El filósofo argentino, siendo uno de los grandes críticos de las teorías posmodernistas en Latinoamérica, recupera el concepto foucaultiano de “heterotropía” para enfatizar en la poca novedad que expresan las ideas de Vattimo en relación a las que ya había establecido Foucault.

otro –relato en este caso– a partir del cual coexistir. Así, en las propuestas de ambas ficciones líquidas vemos contenido el dialogismo al que refiere Jameson; primero, en cuanto noción renovada de la finitud, vista ahora como “explícito repudio de la estética del símbolo y su unidad orgánica”; y segundo, la perseverancia de lo caleidoscópico en tanto “forma capaz de extraer discontinuidades e inconmensurabilidades radicales, sin anular al mismo tiempo justamente esas diferencias” (Wellmer, 1993: 55).

V. MIS DOCUMENTOS: ZAMBRA, PROGRESIVAMENTE

A la modernidad, una vez instalada en su tradición rupturista, le siguió una incesante, “compulsiva, obsesiva, continua, irrefrenable y eternamente incompleta *modernización*” (Bauman, 2004: 33). De manera que esta permanente autosatisfacción e impulso de sus preceptos es lo que caracterizó y todavía caracteriza a nuestros tiempos. Ahora bien, para Bauman, lo que acaba por impulsar el definitivo salto desde la modernidad sólida a la líquida, está dado por dos quiebres con la conducción o teleología que guiaba esta especie de autopoiesis moderna. Quiebres que trastornan profundamente la relación que el sujeto y – podemos agregar– el cuentista del siglo XXI tienen con su entorno social. Frente al abandono de lo que el sociólogo polaco llamó “la ilusión moderna temprana” –la esperanza utópica en un estado de civilización perfecta– y la paulatina “desregulación y privatización de las tareas y responsabilidades de la modernización” –proceso mediante el cual el racionalismo en cuanto atributo de la especie humana se fragmenta y pasa a ser “cedido al coraje y la energía individuales” (2004: 30-34)– a la sociedad que entra al siglo XXI, radicalizando el ideal de cambio constante y responsabilidad individual, le acomete un impostergable anhelo por lo inacabado de los procesos de modernización. Estos dos ámbitos que Bauman describe como propiamente actuales –la liquidez como categoría del tiempo no teleológico y del pulso individual como categoría de lo político no societario– son parte fundamental de lo que hemos revisado de la *ficción anecdótica* de Zambra, en cuanto que uno apunta al presente como conducción textual y el otro a lo privado como criterio de revisionismo personal.

En la medida que el cuento literario, en su vocación por la caducidad y no ya por la eternidad de sus formas, abandonó aquel precepto indicado por Patea de que al género le eran propios los momentos y no los procesos –“its tendency to describe moments instead of processes” (2012: 12)– y se comprometió, en vez, no con lo que “es” (la forma perfecta) sino

con lo que “su cede” (lo progresivo), el principio de “identidad como proyecto inacabado”, común al sujeto y al cuentista líquido (Bauman, 2004: 34), parece desenvolverse adecuadamente en estas nuevas formas de lo presente y lo íntimo. De modo que si del revisionismo propio de las *ficciones anecdóticas* de Zambra destacábamos el velo intimista que permeaba el tono de sus escenas autobiográficas, ahora cabe reparar en cuánto de aquella propuesta de ficción es resultado, asimismo, del proceso de “desfundamentación” que hay detrás de toda búsqueda de una verdad líquida. Así, ir tras una “identidad como proyecto inacabado” (empresa que acomete el escritor chileno), en el ámbito del cuento literario contemporáneo, se traduce en una vocación a la verdad que también es palpable desde la estructura. Los cuentos que se revisarán de *Mis documentos*, en su conducción presente y su “privacidad”, construyen siempre marcos de revisiones autobiográficas que conducen verdades tan textuales como de contenido. En otras palabras, que la verdad, no estando ya sumergida bajo la estructura aparente (como en las primeras manifestaciones del género), en el cuento líquido desarrollado por Zambra se conforma, más bien, como una realidad textual.

Vimos también que, en consonancia con el “pathos micrológico” que caracteriza la idea posmoderna de Historia universal, el intimismo de Zambra, en su tendencia a iluminar los rincones de la propia biografía, se posicionaba naturalmente como desprovisto de razones para reclamar la superioridad, o ajeno a dar una idea acabada del propio yo que a fin de cuentas acabe por totalizarlo tanto a él como a las posibles interpretaciones de sus cuentos⁵⁰. Y en la línea de lo que venimos planteando, es conveniente agregar que este apego al “pequeño relato” como principio de revisión identitaria, es asimismo un criterio formal a partir del cual la voz narrativa da ritmo al constante divagar de las narraciones. De modo que es pertinente referirnos a la poética cuentística del escritor chileno según estos determinados códigos para la redacción de una memoria personal, pues, estipulados estos, se podrá dilucidar, no solo cuánto sintonizan sus estrategias con la modernidad vigente, sino cuánto de ellas, a su vez, denuncian los desarraigos líquidos.

⁵⁰ En su ensayo «Tema libre», dice: “Sentíamos la necesidad de tener un tema y éramos reacios, a la vez, a aceptar los temas que supuestamente nos correspondían como generación. Y eso no se detiene nunca, me temo, esa precisión normalizadora, la improvisada asignación de etiquetas y categorías, el timón del tema que fija y sepulta y que casi nunca va más allá de una lectura más o menos pobre y literal, contendista” (2019: 47)

Para Lorena Amaro, la poética zambriana tiene un motivo fundamental y este es “la construcción de un sentido de pertenencia, perceptible no solo en la construcción de sus personajes sino también de su voz narrativa al encuentro de las y los lectores” (2022: 114). Esto, el “sentido de pertenencia” al que se refiere la académica, es el eje alrededor del cual su revisión autobiográfica se despliega. La memoria personal, el pathos “puertas adentro” propio de *Mis documentos*, es un medio para desentenderse de los binarismos heredados por los “grandes relatos” en la articulación siempre inacabada de la identidad y, propuesto así, es también un modo de pertenecer –entonces– y no sucumbir a una pérdida total del sentido, que es, por cierto, el riesgo que Bauman alerta a las sociedades líquidas.

Y escribir es, como alguien más me dijo, verse a uno mismo en la multitud. Y una de las pocas cosas que de verdad tengo claras es que soy parte de esa multitud y que no quiero estar fuera. Que pertenezco y que quiero pertenecer (...). Todos los libros pueden leerse en función del deseo de pertenecer o de la negación de ese deseo. Ser parte o dejar de ser parte de una familia, de una comunidad, de un país, de la literatura chilena, de un equipo de fútbol, de un partido político, de una banda de rock (...) De eso hablamos siempre, en serio y en broma, en verso y en prosa: de pertenecer (2019:49)

Vista así, la escritura íntima en Zambra es un método de introspección del cual, con algo de suerte, se puede salir airoso, otra vez, a la multitud; un medio, por estipularlo así –en sintonía con el “pathos micrológico” al que se ciñe, donde la historia se construye como yuxtaposición de minorías, o bien, intimidades–, de ser literalmente democrático. El Zambra cuentista ve en los medios líquidos para la formación de un relato la oportunidad de desprenderse de modelos prefabricados de escritura, de ideología, de relaciones humanas; y es en ese sentido, al igual que las formas del género, donde la propia identidad cursa su proceso de “desfundamentación” en la plataforma del cuento. La caducidad e intimidad de la anécdota, su estado presente, entonces, tiene menos que ver con el ritmo de lo “rápidamente olvidado” (palabras de Bauman) que con la expectativa de que de la incertidumbre como principio de escritura florezca el aspecto silencioso de la identidad, ese que, tras la certeza de no dejar de definirse confía la posibilidad de una pertenencia. En lo que sigue de esta sección, pues, se revisarán elementos de lo propiamente formal-líquido (la comicidad, lo sublime y lo puntillista) de los cuentos de Zambra en diálogo con las nociones de política, familia y tecnología, centrales para el revisionismo que da lugar a la *ficción anecdótica*.

V.I. El cómico efímero: «Instituto Nacional» y «Yo fumaba muy bien»

Al imponerse la subjetividad como articuladora de la narración, vimos (de Kierkegaard) que llegó a florecer también la comicidad en el discurso cuentístico, puesto que, frente a la negación de estructuras preestablecidas, “toda personalidad aislada se hace cómica siempre que pretenda hacer valer su contingencia”. En el ámbito de los estudios del cuento contemporáneo hemos descrito esto como una dinámica o intensidad ahora arraigada en la perspectiva y, más específicamente, en el intimismo. En *Mis documentos* de Zambra, el intimismo (en cuanto punto de vista) y lo efímero (en cuanto pauta de caducidad) como principios de conducción del relato, persiguen constantemente una indefinición que –no buscando un continuum, un estado de plenitud final– se estimula también a partir de estrategias de autoreflexión, como son, la ironía, la metaficción, las distintas formas de la autobiografía, etcétera. De modo que el cómico efímero que rige la construcción de una memoria personal y la búsqueda errante de un indicio de identidad es, en palabras de Kamenszain, un “mantenerse siempre a flote marcando un territorio a nivel de «quién soy», una expresión cuyos efectos de sintaxis dentro de estos textos obligan a leerla más bien como un «aquí estoy»” (2016: 59). Lo primero, el “quién soy” al que se refiere la autora, lo entenderemos en los cuentos de Zambra como el “cómico” que guía su revisionismo autobiográfico sin aspirar a una trascendencia; y lo segundo, el “aquí estoy”, como el “efímero” donde se condensan las estrategias de autorreflexividad. Entonces la memoria privada y el presente incierto se ratifican en las formas líquidas tras la certeza de que “se está en el mundo, pero se lo hace negando al mismo tiempo cualquier cristalización en cuanto *ser* alguien” (2016: 61). En lo que sigue, se revisarán dos cuentos que –creemos– retratan satisfactoriamente estas derivas de lo efímero cómico, el “quién soy” y el “aquí estoy”, respectivamente.

«Instituto Nacional»

El relato está subdividido en cuatro capítulos o secciones y recoge las memorias escolares de un narrador en primera persona durante el Chile de los años 80’, en plena dictadura militar. En el primer capítulo se recuerda al estudiante repitente, el número 34, y el temor generalizado a repetir curso. En el segundo se rememora el día que un grupo político escolar

escribió un insulto a Pinochet en la pizarra del salón de clases. En el tercero se enumeran recuerdos aleatorios referidos a la misma época. Y en el cuarto se cuenta una anécdota ocurrida en el último año de clases. La institución escolar queda retratada en el andar del relato como un claro reflejo del autoritarismo militar regente en Chile hasta el año 88. El recuerdo como eje que motiva la historia supone, por una parte, la itinerancia entre un tiempo pasado (la colegiatura) y uno presente desde donde el narrador recupera los acontecimientos y reflexiona acerca de ellos; y por otra, la necesidad de esclarecer dichos años de la nebulosa de la censura y el silencio como modo de plantear una oposición que, sin dejar de ser ideológica, no llega a imponer superioridad alguna (no es binaria). Esto último, el revisitar los años de la adolescencia con la distancia del tiempo, resulta provechoso a nuestro ámbito menos por su incidencia pretérito-política que por su encauzamiento presente. El destrabar la anécdota de la censura va, a su vez, a destrabar el flujo del progresivo “quién soy”, referido por Kamenszain.

Para referirnos a la estructura, el capítulo 3 representa un particular modo de diseño puntillista o efervescente. Como se ha limitado el dinamismo del recuerdo a los márgenes de la experiencia escolar adolescente, la digresión a la que se ve sometida la memoria⁵¹ en esta sección es montada mediante golpes breves comandados por un “Me acuerdo” o “Recuerdo”; y estos usos, a su vez, devuelven la narración al presente y reiteran el esfuerzo espontáneo-efímero del ejercicio. En definitiva, somos testigos de una yuxtaposición hecha de breves destellos pretéritos que, ante todo, repasan el hostigamiento y el totalitarismo al cual se vieron sometidos el narrador y sus compañeros de curso.

Me acuerdo del calambre en la mano derecha, después de las clases de historia, porque Godoy dictaba las dos horas enteras. Nos enseñaba la democracia ateniense dictando como se dicta en dictadura.

Me acuerdo de la ley de Lavoisier pero me acuerdo mucho más de la ley de la selva.

(...) Recuerdo que a Soto lo llevaba al colegio el chofer de su padre militar.

(...) Me acuerdo de la oración subordinada sustantiva (OSS) y la oración subordinada adjetiva-relativa (OSAR) (2016: 110-112)

⁵¹ En su ensayo «Estrategias del yo: construcción del sujeto autoral en los textos de cinco autobiógrafas chilenas», Lorena Amaro, para adentrarse en la reconstrucción íntima del yo, cita a la crítica venezolana Mária Russotto: “La operación memorialista tiene muchos rostros y un andar paradójico. Como los cangrejos: por un lado retrocede y por el otro avanza. O avanza retrocediendo. Y por este carácter bifronte, ella hace y deshace sin cesar el perfil de cada experiencia, de cada identidad, tanto colectiva como individual” (2012: 16)

Esta dispersión en el ejercicio de hacer memoria responde a aquella necesidad de no “redactar” acabadamente un “gran relato” o una dialéctica de oposición ideológica ante el pasado, y por ende, el cómico que le sigue se despliega en el registro de memoria espontánea, íntima, y su intento por destrabar toda una marca de censura histórica. En ese sentido, la intimidad como *incierto correctivo* del relato es el principio a partir del cual el narrador quiere decirse a sí mismo en un contexto nacional, sin esfuerzos por superarlo, ni queriendo simbolizarse ideológicamente, sino más bien desde la expresión privada –“esos profesores eran unos verdaderos hijos de puta” (2016: 104)– y performativa del presente –“lo digo como disculpa: ni siquiera sé el nombre de mi personaje” (2016:103)–. Asimismo «Instituto Nacional» encuentra su cierre no en la certeza de un manifiesto político concluyente, sino en la posibilidad –casi “recreativa” y ciertamente irónica– de que la misma espontaneidad que dio curso a la memoria sea la que concluya:

«No te voy a dejar sin graduación, no voy a expulsarte, pero voy a decirte algo que nunca en la vida vas a olvidar». No lo recuerdo, lo olvidé de inmediato, sinceramente no sé lo que Musa entonces me dijo: lo miraba de frente, con valentía o con indolencia, pero no retuve una sola de sus palabras (2016: 118)

El modo en que opera el cómico efímero parece ser, entonces, una puesta en escena que se vale de las vacilaciones de la memoria para volver a un pasado –frágil en el imaginario social chileno– y destrabarlo desde un discurso privado. En ese sentido, convendría reparar en aquello mencionado por James Wood cuando refiriéndose a este relato afirma que “la memoria no oficial (el informal «Me acuerdo» del autor) se impone a la oficial” (2016: 223). Justamente, el velo de una escritura cómica efímera en el contexto del cuento líquido, lejos de querer “imponer” (y por ende sobresalir) con un discurso de lo íntimo y fijar la escritura en un contrargumento político, lo que busca desde su posicionamiento privado (“el informal «Me acuerdo» del autor”) es seguir encauzando su “quién soy” performativo también desde una revisión ideológica del pasado. En eso estaríamos de acuerdo con Jameson cuando manifiesta que “la estética del postmodernismo se corresponde con la «micropolítica» de una Nueva Izquierda descentrada (...) La renuncia a la totalidad «orgánica» de la obra de arte se correspondería con la renuncia a las formas prácticas y teóricas de una totalización desde arriba que fueron características de los movimientos obreros marxistas tradicionales” (Wellmer, 1993: 55).

Así, en el contexto del cuento líquido y, en particular, de la ficción anecdótica de Zambra, el cómico efímero en cuanto *incierto creativo* de este relato se revelaría desde un “grado cero de verosimilitud”, de absoluta transparencia (que en este caso quiere significar también inocuidad), donde no anhelando un posicionamiento acabado se manifiesta en cambio “el particular estado en que el caminante se encuentra con las cosas” (Kamenszain, 2016: 22). Y entendido así, entonces –el narrador como un “caminante” por su pasado–, entrevemos que la misma caducidad, la misma expectativa de incompletitud, se le otorga asimismo a la sustancia ideológica, al ser esta (también) ofrecida al proyecto inacabado de la identidad.

«Yo fumaba muy bien»

Este relato en primera persona avanza articulado en las continuas apreciaciones que el narrador “anota” mientras, día a día, experimenta su tratamiento para dejar de fumar y así finalmente deshacerse de sus migrañas. El recuerdo de lo que fumar significaba para él –las relaciones que establece entre cigarro y vida social, cigarro y escritura, cigarro y lectura, cigarro y el paso del tiempo, etcétera–, junto a las sensaciones que *progresivamente* va percibiendo –reacciones corporales, estados de ánimo, reflexiones–, acaban por conformar una escritura y estructura de anotación que persigue la articulación de una pregunta por la identidad –“Soy un corresponsal, pero me gustaría saber de qué” (2016: 141)–. El narrador perfila un “yo fumador” que amenaza con desaparecer y un “yo en tratamiento” que depende del presente para interpretar su nueva deriva (cuestión que no llega a ser, sino, un flujo constante), y es a partir de esta tensión entre lo viejo en desgaste y lo nuevo en progreso que se delinean las formas del “aquí estoy” propias del cómico efímero.

Tal como se dijo, la estructura del relato se guía por un estilo de anotación que divide las apreciaciones en los días correspondientes al tratamiento: “Diecinueve días, cinco sin fumar” (2016: 120), “Día veintiséis del tratamiento...” (123), “Es el día treinta y cinco del tratamiento, día veintiuno sin fumar” (125), “Día cuarenta/ veintiséis”(128), “Día no sé cuál del año dos mil nunca”(135), etcétera. En la medida en que cada día del tratamiento se retrata como un trazo de *impresiones* que no trasciende en otra cosa que en una progresión inacabable –la caducidad constitutiva de las formas líquidas–, el efímero llega a confirmarse

como el primer y último motivo del contar. Desde la manufactura del relato se hace palpable que el acto iniciático no está motivado por el anhelo final de dejar de fumar, sino más bien por el proceso de flujo de la conciencia que deriva de este. En otras palabras, el lector no acompaña el día a día del tratamiento para llegar a una meta que valide esta forma, al contrario, es testigo del abismo interno que también este diseño de anotación diaria manifiesta. Por lo mismo, no siendo la constatación diaria del tratamiento un tempo que persiga y finalmente declare la superación de un vicio, el cuento acaba contemplando irónicamente la totalidad de la forma, su motivación primera y su proyección:

Ha sido absurdo este tratamiento.

He ganado una satisfacción muy falsa. Debo aprender, de nuevo, a fumar.

Puesto que me hace daño, no volveré a fumar nunca, pero antes quiero hacerlo por última vez. Uno más.

Mil más. Voy a fumar solamente mil más. Los últimos mil cigarros de mi vida (2016: 142)

Así, sin confirmar ni un triunfo ni una derrota, el método “puntillista” del que se vale el montaje de «Yo fumaba muy bien», simula y juega con la expectativa de una escritura de logro/fracaso que, no consiguiéndose ni la una ni la otra, destaca por su fluidez, o bien, “más que por los puntos, por los intervalos que separan los sucesivos puntos, impidiendo que se vinculen”. Visto el obraje del cuento como “Diario de un hombre que se somete a un tratamiento para dejar de fumar”, se trasluce el *incierto correctivo* en su cualidad ad infinitum en la medida que se abre –la constatación del tratamiento– como estructura de incertidumbre y se cierra también como tal. El espacio privado que ve nacer un relato como este –que como ya se vio, simula ser un archivo Word en la carpeta “Mis documentos” (“Soy un computador viejo. Soy un computador viejo y no del todo malo”[2016:120])– llega a dar el salto a lo público por su potencial “inmadurez” (en palabras de Gombrowicz), o bien, por el “proyecto de identidad inacabada” que proyecta.

Lo cómico en este cuento, entonces, puede pensarse también desde su irresolución: ni se deja de fumar, ni se fracasa en el dejar de fumar, ni se resuelve quién es ahora, ni se resuelve quién era antes. El inicio del tratamiento abre una hendidura para la auto percepción del narrador –“El último cigarro de mi vida. Acabo de fumarlo. Duró seis minutos y siete segundos. La última argolla se deshizo antes de llegar al techo. Dibujé algo en la ceniza (¿mi corazón?)” (2016: 119)– e inaugura el devenir presente a partir del cual va a divagar. La amenaza de la pérdida absoluta del sentido (en sintonía con el desequilibrio propio de la

abstención) le lleva a encauzar sus recuerdos solo en su relación con el fumar; el “yo fumador” que está por desaparecer –“Me siento perplejo y lastimado. Es como si alguien borrara de a poco de mi memoria la información relacionada con el cigarro” (2016: 120)– es el motor que echa andar la incertidumbre y, como tal, desata un *incierto creativo* de lo absolutamente presente como constatación del “aquí estoy” referido por Kamenszain. Dejar de fumar es, en ese sentido, un estrategia de memoria, una arbitrariedad en la concepción del propio yo; y como tal, llega incluso a ser una nueva forma de relacionarse socialmente, de escribir, de leer, y de fracasar –“Nueva recaída anoche en Buenos Aires, asociada a mi nueva cordialidad” (2016: 130)–. Todo esto, cabe agregar, queda estipulado, dicho por escrito, en su incansable prueba y error –“En adelante procuraré mantener a raya mi nueva cordialidad” (132)–. La tensión que el narrador intenta equilibrar entre el revisionismo pasado y el presente incierto llega a un punto de crisis donde, en un grito de sinceridad absoluta tanto consigo mismo como con las formas, se ve reflejado en su comicidad y en su intrascendencia:

Soy alguien que no fuma debido al efecto invasivo de un químico que le estropeó el ánimo y la vida. Soy alguien que ya ni siquiera sabe si va a seguir escribiendo, porque escribía para fumar y ya no fuma, porque leía para fumar y ya no fuma. Uno que ya no inventa nada. Que anota lo que le pasa, como si pudiera interesarle a alguien saber que tengo sueño, que estoy borracho y que detesto con toda mi alma al Rafa Aranedá (2016: 139)

La intimidad, o bien, la “sinceridad brutal” (Kamenszain, 2016: 48) a la que recurre la intimidad del narrador en este extracto, se despliega como ejercicio que alcanza incluso para transparentar con el lector lo anodino y caduco de su escritura (“anota lo que le pasa como si pudiera interesarle a alguien”), así como también su carácter cómico (nada diferencia, a fin de cuentas, decir “quiero dejar de fumar” con decir “tengo sueño” u “odio a un animador de televisión”). Ahora bien, como vimos, esta comicidad no tiene que ver solo con el contenido sino con el principio de autorreflexividad que la rige. El relato se concibe como un ejercicio de apertura, de escritura personal y de comentario aún más personal a la propia escritura –“Cerré el archivo omitiendo la recaída. Qué maravilloso, mentirle al diario, huevón” (2016: 127)–, y por ende, su criterio de cierre, –digamos– su última palabra (“Ahora:”), acaba proyectando esa misma diafanidad presente hacia el resto de los relatos del libro. En definitiva, la pregunta que abre y cierra el cuento –“No sé si cierro o si abro paréntesis”– bien

podría apuntar a la duda de si acaso, con la *ficción anecdótica* ya en marcha, hay algún espacio de la privacidad que a través de la escritura no se haga público.

V. II. *Formas sublimes: «Camilo» y «Hacer memoria»*

El “aquí estoy” con el que Zambra fija su revisionismo en el presente tiene como resultado una determinada pose formal que aquí hemos optado por llamar “estética Word”. Además de ser un modelo correctivo mediante el cual el cuentista rige la estructura de sus relatos –el alcance de un inicio y un final: la (todavía) condición breve de los relatos líquidos–, se propone también como el despliegue de una escritura en presente y, por ende, como un principio de incertidumbre. Este recuadro de lo privado (la carpeta “Mis documentos”) insiste en que la instancia de escritura –digital, en este caso– es la pauta del modelo creativo, o, en palabras de Lyotard, que “la creación no es el acto de alguien, es lo que sucede en medio de lo indeterminado” (1988: 89). En definitiva, a lo que nos queremos referir en esta sección, es a este principio estético que motiva lleva la escritura al plano de lo incierto, aquello que todo cuento líquido en cuanto relato presente aguarda: lo sublime. Ya vimos que, tras la “desfundamentación” a la que se somete la escritura del cuento una estética de lo sublime aspira a la presentación del infinito, y por ende, a la presentación de lo impresentable (Lyotard, 2005: 25). El concepto, o bien, la palabra en nuestro ámbito no anhela la representación o figuración acabada de lo real, sino que en vez, se presenta esta –en su cualidad performativa, la palabra– como una muestra de lo inconmensurable del mundo exterior. Así, la intimidad que hemos descrito en la cuentística de Zambra, siendo enfática en el “aquí estoy” que la dirige y en el efímero presente que la torna inacabable, se vuelve relato, se confirma en su potencial cuentístico, puesto que la “estética Word” en cuanto estética sublime goza de aquel principio que la dicta, a saber, que “concebir” es igual a “presentar” (Lyotard, 2008: 20).

El revisionismo de los narradores de Zambra depende de ese arraigo en el presente (el “me acuerdo” en «Instituto Nacional» y la anotación diaria en «Yo fumaba muy bien»), y en dicho traspaso –del “quién soy” al “aquí estoy”– se abandona lo figurativo y se aspira a lo sublime. Un “quién soy” que busque en el planteamiento de sus formas una respuesta, y entonces, una figuración del yo, requiere un bosquejo narratológico clásico o lo que hemos

llamado un discurso teleológico. Por el contrario, el principio de incertidumbre que devuelve esa pregunta iniciática a la afirmación performativa presente, el “aquí estoy” en su ideal sublime, es en Zambra –y en todo cuento líquido– el modo a través del cual “el mensaje [el cuento] es el mensajero” (Lyotard, 1988: 87). Así, si lo sublime aspira a rozar y jamás abarcar la inconmensurabilidad –comulga con el “alegar lo impresentable”, mas, se vale de nunca revelarlo–, cabe decir, entonces, que su andar ciego se sostiene en la certeza de un ausente⁵². De modo que el método de autorregulación que rige la autonomía de cada relato líquido es también en los cuentos de Zambra un modelo de corrección y creatividad que mantiene en tensión la expectativa de una alusión⁵³ a lo impresentable y el peligro a que el ausente sea insalvable, o bien, “que no pase nada”. La alusión, de manifestarse, lo hará como destello en el diálogo efímero con la memoria; y lo mismo la ausencia, si llega a no subsanarse y a totalizar la escritura, entonces queda revelado el velo de intimismo en su fragilidad, pues, posiblemente no salga a la luz⁵⁴.

«Camilo»

El recuerdo en esta historia tiene como eje central a Camilo, ahijado del padre del narrador. La cronología avanza desde el momento en que este lo conoce en la adolescencia hasta muchos años después cuando se encuentra con su padre –el padre de Camilo, un exiliado del régimen de Pinochet– en Ámsterdam. Parece ser que la memoria alrededor de este personaje cobra especial significado para la formación juvenil del narrador. Cada uno de las anécdotas que se relatan (en su mayoría “puertas adentro”) encuentran cierta resonancia con la realidad

⁵² Lyotard afirma que la estética sublime fija un “diferendo”: “Permite que lo impresentable sea alegado tan solo como contenido ausente (...). Lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolidación de las formas bellas; aquello que indaga por presentaciones nuevas no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable” (2008: 25-26).

⁵³ *Ibid.*: “La alusión (...) es quizás un giro de expresión indispensable para las obras que surgen de la estética de lo sublime” (2008: 24).

⁵⁴ Por más que a estas alturas parezca obvio, cabe reiterar que la intimidad en cuanto forma y en cuanto “tono” de escritura, no es más que otro velo de ficción, que aunque menos artificioso en su relación con la realidad (si se quiere), igualmente maquinado y arbitrario en su aproximamiento. El criterio de descarte de cuentos es asunto referido por el escritor chileno en algunos de los ensayos de *Tema libre*. Incluso, en el siguiente criterio de descarte pueden reconocerse algunos motivos de la estética sublime que tratamos: “Sé muy bien por qué ese relato fracasó: porque nunca, durante todo el proceso de escritura, dejé de pensar. Me entregué a la narración, al placer de narrar, por supuesto que sí, pero en ningún momento perdí totalmente el control; nunca logré esa calidez o esa locura que nos hace ir más allá de las intenciones y las presuntas habilidades” (2019: 43).

política de Chile en los años 80, con determinada apertura social (la desmitificación de la masculinidad asociada al fútbol, a la heterosexualidad, a la inexpressión, etcétera.), o bien con la educación afectiva; y en cada una de ellas la figura de Camilo se perfila como una personalidad-puente entre la estructura familiar-social del narrador y una perspectiva renovada de la misma. Camilo es delineado en el relato como un forjador de la conciencia personal y social del protagonista, y como un modelo de apertura o distensión en la interpretación de la realidad nacional. De modo que la “autoorganización” del cuento encuentra la tensión sobre la cual sostener su estética sublime entre la ausencia presente de Camilo – su fantasmagoría– y la posibilidad de que recordándolo se conduzca la autopercepción presente.

“Quiero decir aquí algunas palabras con claridad y me confundo. Pero recuerdo que esa tarde...” (2016: 34). Es esta la primera manifestación presente del cuento y bien parece condensar las vacilaciones con las que el narrador da curso al recuerdo. Camilo es, antes que nada, un concepto indefinible, una palabra –diremos– que lejos de concentrar una figuración ideológica, familiar o social, refiere a la inconmensurabilidad sobre la cual el narrador sostiene su presente y, entonces también, el relato. Es desde el presente y su vaivén que el ejercicio de hacer memoria se encuentra con su potencial sublime: el “no sé dónde voy” de la escritura –“Quiero decir (...) y me confundo” (2016:34)– se subsana en la sola certeza del pasado –“...Pero recuerdo” (34)–, y en ese sentido, el “quién es(Camilo)” a partir del cual el cuento arranca sale tras alusiones u otros cauces del “aquí estoy (narrador)”. Por ende, si para Lyotard la recepción de lo sublime se traduce en “la sensación de que: aquí está” (lo impresentable), el diseño formal y narratológico del cuento sostiene aquello en la “presentación, pero de nada, es decir, de la presencia” (1988: 87-88), de un personaje irreductible pero que existe en la medida que se vuelve instancia presente, o sea, relato. Tanto la sensación del “aquí está” como la de “esto existe” confirman un continuo temporal que en el caso de Zambra, hemos dicho ya, es motivo transversal de su cuentística. El revisionismo como sustancia para “el proyecto siempre inacabado de la identidad” confirma, en el relato al que nos referimos –y parafraseando al filósofo francés–, que el tiempo de revisión es el cuento mismo (1988: 85).

Le pregunté cuál era la diferencia entre un poema y un cuento. Estábamos en la piscina, echados al sol, en plena fotosíntesis, cómo él decía (...). La poesía es un torrente de sentimientos

extremos, dijo, o algo así. Es difícil, en este punto, no ponerse a inventar, no dejarse llevar por el aroma del recuerdo. Dijo estas palabras: locura, salvaje, sentimientos. *Torrente*, no. Creo que *extremos*, sí (2016: 38)

Esta continuidad temporal a la que nos referimos queda establecida en esta cita como un principio de avance según el cual el andar del cuento no puede desligarse de su escritura en presente. El “aquí estoy”, la escritura del ahora, es la garantía de que en el hacer memoria no se perseguirá un ideal (“no dejarse llevar por el aroma del recuerdo”), y entonces, no se anhelará la figuración (“no ponerse a inventar”) o la completitud de, en este caso, Camilo. Así, lo que en secciones anteriores definimos era el “estado de backstage” que traslucía la “estética Word”, puede verse aquí como una ética de lo sublime (“*Torrente*, no”, “*extremos*, sí”) que propugna el continuo temporal por su perseverar en lo incierto. La estructura del relato, en este sentido, sigue su curso encontrando certezas en las fechas –“Fue en enero de 1991, eso puedo decirlo con precisión” (2016: 34). “El 4 de diciembre de 1987 cometí un pecado mortal” (42). “Me salto muchos años. Puedo ser más exacto: veintidós. Es octubre de 2012” (49)–, y no en la ilustración de un Camilo ideal, o bien, en el dato duro como prueba de fe del recuerdo en presente, mas no en una conducción teleológica de la memoria –“Podría llenar varias páginas demostrando la importancia de Camilo en mi vida. Por lo pronto recuerdo que...” (38)–.

Camilo es, y con el relato no quiere dejar de ser, un fantasma. Con su irresolución desmitifica la figura del exiliado –“Siento que, de un modo absurdo y oscuro, al hablar con Camilo padre estoy traicionando a mi amigo, a mi hermano” (49)–, del padre, de la familia funcional, etcétera. Y es ante dicha inmaterialidad que se expresa el riesgo de la nada en el relato. Frente a lo resbaladizo del pretérito, el mismo narrador comienza a sentirse asfixiado en su delineamiento –“Muchas veces, pienso ahora, desde este lugar sospechosamente estable que es el presente” (46)–, como si amenazase con abandonar, con dejar lo etéreo de la significancia de Camilo sin textualizar, sin literaturizar. Camilo no está ni física –“la noche horrenda, a comienzos del año 94, en que la tía July nos llamó para decirnos que habían atropellado a Camilo” (53)– ni figurativamente en el presente. La ausencia como una constante en el curso del recuerdo es lo que a su vez incentiva la escritura y la proyección de esa indefinición del personaje hacia un “aquí estoy” del narrador. Desde la primera frase del relato –“¡Soy el Camilo!” (33)– quedan homogeneizados tanto el narrador como las formas

líquidas en su continuo temporal: la indefinición que transmite Camilo es la indefinición de la voz y de la estructura. Así como también, la deriva que sigue a esa primera certeza⁵⁵ (Soy Camilo) se ve todavía indescifrable, incommensurable y líquida en las últimas líneas: “Pienso que la historia no puede terminar así, con Camilo padre llorando por su hijo muerto, su hijo desconocido. Pero así termina” (54).

«Hacer memoria»

Se cuentan aquí las impresiones de un escritor al que le han encomendado un relato policial. En busca de un tema y un conflicto, comienza a recordar a Yasna y la relación traumática de ella con su padre. Las reflexiones del escritor, narradas en tercera persona, se desvían de la labor que le han encomendado y se vuelcan hacia la anécdota y la memoria sensible de un pasado compartido con Yasna. El escritor piensa en cómo convertir en ficción su recuerdo, cómo cambiar los nombres, disfrazar las voces, los ámbitos, para que así el curso de su memoria tome la forma de cuento policial. El relato se mueve en tres capas temporales: la central es la del escritor y su realidad mientras piensa en una trama, luego, los recuerdos que emanan de esa iniciativa y, finalmente, la de la voz que, con un pie afuera, comenta en tercera persona el vaivén entre las reflexiones del escritor y la memoria de este con Yasna. Último cuento de *Mis documentos*, ya desde el título podemos interpretar que, además de una reflexión revisionista conducida por la lógica de lo sublime (ausencia-presencia) ya descrita, Zambra transparenta su ética cuentística a través de una conciencia externa (la tercera persona).

Desde el comienzo la vocación del relato hacia la incertidumbre se desentiende de la escritura artificiosa del policial:

Yasna le disparó a su padre en el pecho y después lo asfixió con una almohada (...). Pero no es verdad que haya matado a su padre. Ese crimen nunca sucedió (...). El que escribe es otro, alguien que la recuerda con urgencia, pero no porque la extrañe o quiera verla, no es exactamente eso, sino porque le pidieron, hace unos meses, un relato policial (...) y aunque tenía otras decenas de historias para elegir, varias de ellas más dóciles, más sencillas de

⁵⁵ Respecto a la certeza de saberse desperdigado en fragmentos de pasado, parece pertinente citar el poema de *Formas de volver a casa*, novela de Zambra del 2011: “Yo iba a ser un recuerdo cuando grande/ Pero ya estoy cansado de seguir/ Buscando y rebuscando la belleza/ De un árbol mutilado por el viento” (Costamagna, 2016: 230).

convertir en relatos policiales, él pensó que la historia de Yasna merecía ser contada (2016: 191-192)

Quedan esbozadas, así, tanto las directrices a seguir de los elementos narrativos, como el criterio de “autorregulación” al que se van a ceñir las formas. Con la frase “el que escribe es otro”, el narrador distingue al escritor “profesional” del escritor íntimo, y encauza el devenir del relato a partir de las memorias y pasos en falso de este último. El cuento policial que se le encomienda al primero se fija como excusa para que el segundo recuerde lo que sabe. En ese sentido, el axioma de la estética sublime, “concebir” es “presentar”, se postula como lo sustancialmente opuesto a “concebir” es “ficcionalizar”. De modo que el ejercicio de hacer memoria, en su carácter espontáneo y no maleable, se presenta en el relato como expresión de lo verdadero (“Pero no es verdad que haya matado al padre”) en el ejercicio cuentístico. En la medida en que el escritor íntimo conecta con ese trazo de memoria (el recordar a Yasna “con urgencia”) parecen no quedar posibilidades para otro curso que el incierto; incluso, las potenciales derivas de un relato “profesionalizado”, las “decenas de historias para elegir”, son acusadas e incluso banalizadas en su artificiosidad –“trabaja a velocidad crucero las escenas intermedias y se esmera en las últimas dos páginas, cuando el detective...” (207)–. Frente a la manufactura cuidada de un subgénero como el policial, «Hacer memoria», en cuanto estética sublime, se postula como la manifestación de –en palabras de Lyotard– “lo dolorosamente insuficiente” (2008: 21). El narrador, aceptando que no es este “un gran relato, no”, sostiene su relevancia en una intuición más efímera y evanescente, en que “a Yasna le gustaría este relato aunque no lee, no le gusta leer” (2016: 207).

Detengámonos, por último, en cómo se lleva a cabo aquí el continuo temporal según el cual, afirmaba el filósofo francés, el tiempo es el cuento mismo. La tercera persona, testigo de una elección ética (el modo en cómo el cuento “podría ser” un relato policial pero es en vez la negación del mismo), cruza temporalmente la trama –el pasado del escritor y Yasna, el presente del escritor y su labor– a la manera en que lo describe Lyotard, no en cuanto narrador-personaje sino como “la conciencia interior del tiempo” (2008: 24). Así, desde su omnisciencia, o bien, desde su transparencia con la intimidad del escritor –eso que, finalmente, es el cuento– sopesa lo que de ausente hay en el recuerdo y lo vuelve performativo

en el “aquí estoy” del escritor. De manera que la tercera persona, al mismo tiempo, ubicándose *en* la intimidad del escritor (de ahí la cercanía que aparentan) y excluyéndose del relato, llega articular cómo la estética de lo sublime “permite que lo impresentable sea alegado tan solo como contenido ausente” (2008: 25).

V.III. *El cuento líquido en “código Word”: «Recuerdos de un computador personal»*

Si para Bauman el arte líquido nace “como todo en el mundo posmoderno, para morir inmediatamente” (2007: 23), cabe preguntarnos a esta altura del análisis por qué entonces se vale Zambra de estas formas –desde su origen– caducas para salir en busca de una escritura de la identidad. Pese a que ya hemos mencionado que su revisionismo se corresponde tanto más con una estrategia de encauzamiento que de construcción acabada de la identidad presente, podemos trasplantar la duda que se hace el sociólogo polaco ante los collage de Manolo Valdés, y traerla a la cuentística del escritor chileno y, en particular, a su trabajo de montaje: estas anécdotas del pasado, en su proyección presente, “¿las vemos mientras se están-creando o mientras se están descomponiendo?”, las partes del puntillismo, en definitiva, “¿aún deben acoplarse o ya se están desacoplando?” (2007:39). Intuimos que tanto lo uno –la creación– como lo otro –la destrucción– cumplen un papel fundamental en la manufactura de los cuentos líquidos (y por tanto también en la de *Mis documentos*), en cuanto que, primero, sin la certeza de la caducidad la obra de arte tiende a perseguir su trascendencia, y segundo, desprovisto de un marco estructural, el proceso de indefinición no aspiraría, ni tendría por qué aspirar, a los límites formales del cuento. En este aspecto, lo que hemos dado por llamar el “código Word” que modela la *ficción anecdótica* de Zambra cumple un rol determinante.

En palabras del propio Zambra (tomadas de su ensayo «Cuaderno, archivo, libro»),

Hoy más que nunca el escritor es alguien que construye sentido juntando pedazos. Cortando, pegando y borrando.

Por mi parte, pienso que hay un hecho central: debido a los computadores, el texto es cada vez menos definitivo. Una frase es hoy, más que nunca, algo que puede ser borrado (...) Al escribir me valgo de varios procedimientos, y aunque el texto consiga proyectar –ojalá– una cierta unicidad, la multiplicidad de su origen es decisiva (2019: 26)

Este principio de escritura digital, que hermana el “construir sentido” con frases que “pueden ser borradas” (lo creativo y lo destructivo), parece ser especialmente coherente con la perspectiva de una “identidad como proyecto inacabado” que persigue la *ficción anecdótica*. Para Zambra, esta forma renovada –líquida– de escribir cuentos, al entrar en sintonía con la intrascendencia a la que aspiran las obras de artes posmodernas, constituye un medio con el cual descomponer o fragmentar la historia personal (“la multiplicidad de origen”) y, por consiguiente, un modo de “proyectar una cierta unicidad”, o bien, de conducir un proyecto de indefinición.

En el cuento que a continuación revisamos –«Recuerdos de un computador personal»– no solo quedan expuestas las bambalinas de la escritura digital, sino que también, en referencia al aparato tecnológico (el computador) llega a establecerse un paralelo entre las formas líquidas del género y de las relaciones familiares. Esta temática (las dinámicas de la vida familiar sintonizadas con la poética “puertas adentro” que hemos adscrito a la cuentística de Zambra) parece ser frecuente en *Mis documentos*, puesto que, en su revisionismo desde el presente, el núcleo de lo privado comienza a cursar su propio proceso de fusión. Tanto en «Mis documentos» como en «Camilo», «Verdadero y falso», «El hombre más chileno del mundo» y «Vida de familia», las relaciones de pareja, padre-hijo y madre-hijo –sintonizando con las formas líquidas– son desmitificadas de su comportamiento clásico-heredado y tienden hacia una dispersión que es expresada por el presente desde donde se articula el relato de los narradores. De modo que, sin ser necesariamente una muestra ejemplar de estética líquida en *Mis documentos*, «Recuerdos de un computador personal», alcanza su diseño líquido mientras también expone la renovación de las dinámicas sociales-íntimas en el contexto actual.

«Recuerdos de un computador personal»

La historia avanza desde el momento en que Max, a principios del año 2000, compra su primer computador hasta el día en que, algunos años después, viaja al sur de Chile –“con la pesada pantalla sobre las piernas” (2016: 99)– para regalarlo a su único hijo. La llegada del aparato a la vida del protagonista coincide con el inicio de su relación con Claudia. Mientras los beneficios y posibilidades del ordenador consiguen mayor alcance, ambos comienzan a

enredar allí su convivencia amorosa. La cronología que hace avanzar al relato –la historia de amor y desamor entre Max y Claudia– está guiada por los propios procesos que vive el sistema: el auge y la caída del computador es también el auge y la caída de la pareja.

La llegada del nuevo aparato –sin necesidad aparente: “era el primer computador de su vida, a los veintitrés años, y no sabía con certeza para qué lo quería, si apenas lograba encenderlo...” (2016: 86)– trae consigo el inicio de una transición que, como veremos, es generacional⁵⁶, escritural y social. Pensemos primero en la escritural, en cómo el modo en que Max transcribe sus poemas desde el cuaderno a la pantalla da pie para una reflexión sobre las nuevas estéticas asociadas a este medio: “Algo pasaba, sin embargo, al ver en la pantalla esas palabras, que tanto sentido tenían en los cuadernos: dudaba de las estrofas, se dejaba llevar por otro ritmo” (87). El “código Word” parece comenzar a ganar terreno sobre la incidencia de la escritura a mano y la máquina de escribir; el “construir sentido juntando pedazos. Cortando, pegando y borrando” se establece como un sistema de montaje que empieza a regir, no solo a los poemas de Max sino también a la estructura del propio cuento. Por momentos, la historia interrumpe su directriz narrativa con intervenciones del narrador –desde el presente– para hacer acotaciones de forma (“lo mejor será, por ahora, rescatar la secuencia de los hechos”); y en otros, sigue su curso (como en el resto de los relatos que hemos revisado) según un montaje puntillista que yuxtapone breves anécdotas de pareja que, además, están articulados por las derivas del funcionamiento del computador. De modo que «Recuerdos de un computador personal» es un título que alude, igualmente, a la máquina que comienza a “computar” la vida privada, como a la estética que la transcribe. Esta vía paralela entre el hecho argumental de la llegada del ordenador y su sustrato simbólico en el relato, encuentra quizás su punto álgido en el momento en que se revela que Max tiene un hijo que hasta el momento había permanecido oculto al lector:

A Claudia le costó asimilar la pérdida, pero consiguió un técnico de verdad, que cambió el sistema operativo y creó perfiles diferenciados para ambos usuarios, e incluso una cuenta simbólica, a petición de Claudia, para Sebastián, el postergado hijo de Max. Es verdad, debió ser antes, tuvieron que pasar como dos mil palabras para que saliera al baile, pero es que Max olvidaba con frecuencia la existencia del niño (2016: 93)

⁵⁶ En su ya citado ensayo «Cuaderno, archivo, libro», Zambra se refiere a este relato en particular: “[lo] escribí con la idea de mostrar a los computadores como objeto de época, como adelantos superados. Era un modelo elíptico, también, de hablar sobre las generaciones literarias, pues por entonces todavía algunos escritores insistían en el computador como emblema de lo nuevo: pensé que tenía gracia mostrar la obsolescencia de esas máquinas (y de esos discursos)” (2019: 25).

Un amigo de Max estropea el ordenador y es entonces, cuando Claudia con la ayuda de un técnico lo pone otra vez a funcionar, cuando conocemos la existencia de Sebastián. Hace su aparición en el relato como un “usuario de Windows” y no en su incidencia “real”, de modo que la transición que suponía la llegada del computador parece estar ya concluida, pues todos son ahora parte de la estética digital (cada uno tiene su propio “usuario”). Luego, en la intervención del narrador –“Es verdad, debió ser antes, tuvieron que pasar como dos mil palabras”– se trasluce el “estado de backstage” que rige al “código Word” y su tendencia hacia el presente. Desde allí el narrador, por una parte, desenmascara su sistema de obraje cuentístico (la plataforma digital, las dos mil palabras), y por otra, comparte con el lector los comentarios a la historia (“debió ser antes”) como un modo de desentenderse de la narrativa tradicional e ironizar acerca de sus métodos.

Ahora bien, ¿por qué acudir al revisionismo de la historia personal-privada desde el “código Word” como pauta de escritura? Como ya vimos, para el propio escritor chileno este tipo de código hace a los textos “cada vez menos definitivos”, y esto –dicho principio de autodestrucción de las formas líquidas–, reivindica por su parte la ética disolvente a la que se ciñe la construcción inacabada de la identidad. A través de la *ficción anecdótica*, entonces, puede responderse a Bauman (y su duda respecto al collage) que la yuxtaposición de anécdotas en *Mis documentos* es al mismo tiempo un medio de composición (“débil” o desprovista de razones para reclamar la superioridad) y de descomposición (disolvente o micrológica) de la obra de arte. Este es el medio con el cual los narradores se refieren a las nuevas pautas de la vida social, sin sostenerla en las instituciones, sino más bien retratándolas en su caducidad; de modo que finalmente “nada acaba solidificándose: se sostiene que conceptos tradicionales como pauta, estructura o red, familia, clase⁵⁷, vecindario, comunidad son ahora conceptos-zombi⁵⁸: ni están vivos ni están muertos” (Bryant, 2007: 69). Así, la

⁵⁷ En el relato «Larga distancia» esta temática del cruce entre clases queda retratada en su indefinición actual: “Me caía bien Juan Emilio, pero era un sentimiento ambiguo y medio culposo. ¿Qué tipo de gente podía permitirse, en plena edad laboral, un viaje tan largo por Europa? (...) Intentaba imaginarlo como uno más de esos chilenos millonarios que viajaron a Londres para apoyar a Pinochet. Intentaba verlo como lo que se supone que era: un cuico a más no poder, conservador, pinochetista o ex pinochetista, aunque no hablaba como cuico y sus opiniones no eran tan conservadoras –al menos se podía hablar con él, claro que sí” (2016: 62).

⁵⁸ El concepto “institución-zombi” es recogido por Bauman de Ulrich Bech, en *Modernización reflexiva. Política, tradición y estética en el orden social moderno* (1994): “Las categorías *zombis* son categorías vivas-muertas que rondan por nuestras cabezas y pueblan nuestra visión de realidades que no dejan de desaparecer

liquidez como pose estética, es también una forma de redefinir la vida en pareja, la maternidad, la paternidad, desarticulándola de sus *verdades heredadas*, pero también es un reflejo de la inestabilidad o incertidumbre a la que se ve expuesto el sujeto contemporáneo. Respecto a esto último, el final del relato es particularmente revelador. Max va a regalarle el ordenador a su hijo Sebastián (una ofrenda que también podría entenderse como “te regalo mi vida personal”) y este, al compararlo con el suyo propio y reparar en que el que le ofrece su padre es peor, le hace espacio en el sótano “para guardar el computador, que sigue ahí desde entonces, a la espera, como se dice, de tiempos mejores” (100). El revisionismo de Zambra es también una propuesta que se resiste al flujo irreflexivo de nuestros tiempos, al “avanzar y olvidar”, a la dinámica del reemplazo y del consumir y desechar. En la *ficción anecdótica* de *Mis documentos*, la construcción inacabada de la identidad, avanza pero no se consume, y por ende, se compone y se descompone en su vocación hacia el presente.

(...) En efecto, las categorías *zombis* proceden del horizonte vivencial del siglo XIX, de la anteriormente mencionada primera modernidad, y hacen que nos volvamos ciegos, al proceder de manera analítica-apriorística a la experiencia y dinámica de la segunda modernidad” (2002: 14).

VI. LOS LEMMINGS Y OTROS: EL MITO INTERRUMPIDO

Para referirnos a la cuentística de Zambra revisábamos que parte de su óptica privada se debía al proceso de individualización típico de las sociedades líquidas. Cuando Bauman afirma que el “vecindario” y la “comunidad” son también “conceptos-zombi” (ni vivos ni muertos en nuestro presente), está enfatizando a su vez otra de las consecuencias manifestadas por el curso hacia el individualismo en el contexto occidental posmoderno. En palabras de Jean Luc Nancy, “el individuo no es más que el residuo de la experiencia de la disolución de la comunidad (...) el resultado abstracto de una descomposición” (2001: 17), y así, el filósofo francés comulga con la idea de Bauman de que acaso cualquier reclamo de una vida comunitaria es testimonio inequívoco de dicha descomposición; a fin de cuentas, testimonio de que no se es parte de una comunidad. El yerro sustantivo que supone un sujeto histórico entregado al “para sí” en cuanto “origen y certeza” de sí mismo, radica en que dicha totalización culmina en la evidencia única de que él “no es el origen ni la certidumbre más que de su propia muerte” (2001:17) y, por lo tanto, en su completa alienación respecto al entorno. Una de las tesis que expone Nancy en su ensayo *La comunidad desobrada* (1983) constata que la idea de mito en cuanto “habla plena, original, ya reveladora, ya fundadora del ser íntimo de una comunidad” se encuentra hoy *interrumpida* en la medida que “no nos queda del mito más que su realización o su voluntad⁵⁹ (...), desde el momento en que hablamos de «mito», de «mitología», significamos esta negación” (2001: 93-99). En la presente sección se revisará el cuento líquido desarrollado por Casas, la *ficción postergada* de la que se vale para el obstinado devenir de sus formas, en sintonía con ese “espacio” del mito interrumpido,

⁵⁹ Para Bauman, en nuestro contexto líquido, “en tanto necesitan ser defendidas para sobrevivir, y necesitan apelar a sus propios miembros para garantizar la supervivencia mediante las elecciones individuales y la responsabilidad individual de esa supervivencia, todas las comunidades son una *postulación*, un *proyecto* y no una realidad, algo que viene *después* y no *antes* de la elección individual” (2004: 80).

y entendiéndolos (ambos, relato breve y mito interrumpido) en su cualidad metafísica, como espacio de lo múltiple, del ser-comunitario.

En el repaso que hicimos de «Los Lemmings», de la mano de Deleuze, se estipuló que la poética cuentística del argentino se adscribía al devenir no para “alcanzar una forma (identificación, imitación, Mimesis), sino [para] encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación” (1996: 5). En ese sentido, el modo en que el individuo en cuanto voz narrativa desborda (o bien, posterga) su conformación simbólica hacia el encuentro comunitario, es también el modo en que la manufactura de los relatos en *Los Lemmings y otros* se compromete no con lo que “es” sino con lo que “sucede”. El devenir-múltiple que guía la *ficción postergada* en los cuentos de Casas, en palabras de Nancy, “ya no depende primeramente de la cuestión del tiempo, sino de la cuestión de la comunidad o del ser-común, cuestión que no es la de la sucesión o de la causalidad” (2001: 177). Este desinterés por el tiempo sucesivo o causal, evidencia, como es de esperar, que el ritual iniciático de escribir un relato manifiesta una particular noción de Historia universal. En el mismo contexto de “relatos de flujo incierto”, si la óptica privada e íntima de la *ficción anecdótica* de Zambra es diáfana del “pathos micrológico” (cada cuento es un “pequeño relato”), de Casas y su *ficción postergada* podemos adelantar que tanto la insistencia comunitaria de sus formas, como el espacio del mito interrumpido desde el cual se despliegan, demuestra una perspectiva histórica universal anudada al “ser-en-común que solamente *acaece*, o que ella [la Historia] es el *acaecimiento*, más un acontecimiento que un «ser»⁶⁰” (2001: 177). La escritura de un cuento, entonces, entendida “como acto performativo más que como narratividad y saber” (2001: 178), dejaría finalmente de reproducir una metafísica del relato (“grande” o “pequeño”⁶¹) de la Historia. Lo que en definitiva significa

⁶⁰ En el capítulo final de su ensayo, «La historia finita», el filósofo francés introduce su pensamiento de la “historia de hoy”. “Ante todo”, afirma, “la historia está suspendida, o incluso finalizada, en tanto que *sentido*, en tanto que el cauce orientado y teleológico que era desde el inicio del pensamiento moderno (...) ella no *es* la persona individual ni la persona autónoma (...) Nuestro tiempo es consciente de sí mismo como un tiempo no histórico. Pero es también un tiempo sin naturaleza” (2001: 178-181).

⁶¹ Para enunciar esta superación del pensamiento de Lyotard, Nancy esboza que “la historicidad y la narratividad tienen la misma «historia» y que, al final de la historia, llegamos –o de hecho ya hemos llegado– al final del relato. Algo que yo diría, a diferencia de Lyotard, acerca de todo tipo de relato, sea grande o pequeño. La historia que «continúa», nuestro tiempo en cuanto que adviene como tiempo, continúa más allá de la historia y la narración o el pequeño relato. Por esto, el género literario o el género de discursividad en relación con esta «historicidad» sería un género por completo diferente. Como lo veremos más tarde, sería cierto género de declaración, de anuncio, de promesa...” (2001: 180). Esta última declaración nos parece muy pertinente para los estudios de la cuentística líquida de Fabián Casas; la “promesa” y el “anuncio” bien podrían condensar la

que la cuentística deja de postularse “como un tiempo que *hace* la historia, como un tiempo que produce la grandeza de la Historia en cuanto tal” (2001: 180).

La abertura a través de la cual se da curso a la escritura de los relatos es reproducción de una noción de Historia en cuanto *acaecimiento* común. Y, entonces, este acaecer-múltiple que guía la manufactura líquida de *Los Lemming y otros* va a enfatizar en la “zona de vecindad” para su flujo o devenir. Consustanciada con el mito del ser-común, la cuentística de Casas en su cualidad mítica (“inmediata y mediata⁶²”) y contra dialéctica (no aspirando al dominio del ser-común), se comporta ella misma como la “donación del *logos* que mediatiza, es el surgir de su ordenamiento” (2001:94). Lo que quiere decir que desplegándose desde la interrupción del mito, la escritura a la vez adscrita y transmisora de dicha interrupción, fija también las pautas de su ordenamiento (“el *logos* estructurándose”) o lo que, en el contexto de nuestra investigación hemos dicho, es su propio mecanismo de autoorganización. De ahí surge una narración en presente que, como veremos, en la caducidad o interrupción de sus formas anhela los desbordes y “componentes de fuga” hacia lo múltiple.

VI.I. *El íntimo-singular: «Casa con diez pinos» y «Cuatro fantásticos»*

¿Por qué en la transmisión del mito interrumpido la *ficción postergada* de Fabián Casas establece el presente como tiempo del devenir? Y si el presente es el escenario de la intimidad, ¿qué de su cómico inherente acaba por transmitir también un desborde hacia lo comunitario? Ambos cuestionamientos pueden avistarse una vez que quedó estipulada la óptica con la cual el argentino, tras el acto iniciático de la escritura del cuento, deja traducir una determinada metafísica del relato y su tiempo. Esta, manifestada en la escritura en tanto *acaecimiento* del ser-común, a diferencia de la *ficción anecdótica* de Zambra, no tendría por qué retomar el presente en tanto estado de lo individual, sino muy por el contrario, su eje performativo –en la línea de lo que venimos planteando– bien podría estar alineado con la vocación comunitaria que le es propia a esta ficción. Entonces, de ser la individualidad lo

narrativa *postergada* que desarrolla en sus relatos. Si acaso existe una metafísica de la Historia, el argentino la manifiesta o la refuta, tal como menciona Nancy, en el devenir temporal.

⁶² Dice Nancy: “El mito es la naturaleza que se comunica al hombre, a la vez inmediatamente –porque ella se comunica –, y mediatamente –porque ella comunica (habla)” (2001:94)

que se posterga en *Los Lemmings y otros*, ¿por qué sigue siendo lo íntimo el eje de regreso al presente? y ¿cómo llega a manifestar la intimidad (el cómico presente) ese desborde desde lo singular hacia lo múltiple?

Para Kamenszain, la intimidad entendida como “presencia en un continuo transparente y despojado de vueltas retóricas” puede traducirse en esta idea que atañe a la narrativa actual de que “hay una sola forma de decir las cosas” (2016:21). El mismo Fabián Casas se apropia de esto cuando en su entrevista a *Los 7 locos* afirma que “yo me siento encerrado con un solo juguete cuando escribo (...) es siempre lo mismo” (2011: 00:04:29-00:04:37). Esto permea el cuento líquido del argentino al ser la intimidad (el estado presente de sus narradores) un testimonio del criterio de suspensión o *acaecimiento* del que dependen las formas del relato. El presente en tanto muestra performativa del ser-común (sin artificios y “despojado de vueltas retóricas”) y la propia revisión del pasado (el “único juguete”) como estrategia de transmisión del mito, conforman un cómico efímero (e interrumpido) que, sostenido en la incertidumbre, sigue conduciendo el mito sin reducirlo y sin predestinarlo, solo entendiéndolo “como una red compleja, teatro de acciones recíprocas e incluso conjunción inestable, de causalidades...” (Nancy, 2001: 180). Ahora bien, pese a que como hemos visto para Nancy la comunidad del mito interrumpido es “aquello a lo que estamos llamados, o enviados, como nuestro porvenir más propio” (2001: 133), la escritura de este supone

...una voz singular (una escritura: esto puede ser, también, una manera de hablar). Y esta voz singular, resuelta e irreductiblemente singular (mortal) lo es *en común* (...) En la singularidad tiene lugar la experiencia literaria de la comunidad —es decir, la experiencia «comunista» de la escritura, de la voz, del habla dada, representada, jurada, ofrecida (2001:129)

Esta ofrenda que surge de la escritura es la transmisión misma del mito. La singularidad necesaria para dicho traspaso es entendida también por Deleuze como “saludable” en cuanto que “la salud como literatura, como escritura, consiste en inventar un pueblo que falta (...) No escribimos con los recuerdos propios, salvo que pretendamos convertirlos en el origen o el destino colectivos de un pueblo venidero” (1996: 9). En los relatos que a continuación revisamos, se verá cómo en su propuesta de cuento líquido Fabián Casas retrata el traspaso desde lo íntimo-singular hacia lo múltiple-comunitario, primero —en «Casa con diez pinos»—, como una ofrenda que también refiere una desmitificación de la práctica literaria, y segundo

—en Cuatro fantásticos—, entendiendo que el mito del ser-común es también una cuestión de origen que asimismo modela al singular-íntimo presente.

«Casa con diez pinos»

El encargado de prensa de la editorial Normas debe recibir al Gran Escritor en su regreso al país. Narrada en primera persona, la historia repasa el día completo en que el protagonista va en busca del G.E., lo acompaña en el almuerzo y en sus visitas por distintas librerías, lo lleva a la charla agendada, y finalmente lo deja otra vez en su hotel, para irse al bar de su amigo Norman. Antes de despedirse, el G.E. le entrega sus poemas manuscritos —“«Esto es lo más importante que escribí en mi vida», me dijo” (63)— para pedirle que los traspase al computador. El curso de los acontecimientos da a entender que el narrador, inmerso en la intimidad del reputado autor, se siente decepcionado y hasta molesto con su persona. El presente del relato está fijado en el momento en que el protagonista, al final de la jornada, se encuentra bebiendo junto a su amigo Norman, y es desde allí que se dispone a repasar el curso del día.

La enunciación en presente puede distinguirse tanto desde su acción iniciática como desde su acción de cierre. Respecto a lo primero, queda retratado en las primeras líneas del relato que la estructura del cuento estará guiada por la *performance* mediante la cual se inaugura la historia —“Desde que empecé a publicar, la gente me pregunta: «¿Esto es autobiográfico, no?». O: «¿El personaje sos vos, no?». Así que voy a empezar por decir que todo lo que se va a narrar aquí es absolutamente verídico” (55)—. El narrador se encuentra en estado de total arrojo hacia la incertidumbre del presente y, como tal, el relato se encuentra suspendido e interrumpido en ese devenir comunitario. De modo que la apertura del cuento, queriendo manifestar una escritura en absoluto estado de intemperie,

Ahora son más de las cuatro de la mañana. Estamos en la barra y Norman pasa música y me pasa tragos. Tengo el pelo mojado por la transpiración. En un costado, en el medio de una caja de cigarrillos y un cenicero inmenso, están los poemas manuscritos del Gran Escritor. Pasé todo el día con él. Me encadenó a su show. Es por mi puto trabajo (2017: 56)

deja también resuelto, por adelantado, el criterio de desborde según el cual el relato va a cerrar. Retomando a Nancy, si entendemos la puesta en marcha de esta escritura performativa como una muestra de la “experiencia literaria de la comunidad” en oposición al encuentro con el G.E., luego del repaso por los hechos del día suponemos que el anhelo de este devenir presente –“No veía la hora de poder zafar hacia lo de Norman y sacarme el día de encima duchándome con unos buenos whiskys” (62)– se encamina hacia un cierre que, evitando la idealización o las formas acabadas, se desborda y se afirma como zona *acaeciente*. La escena final del relato, con el protagonista bailando entre la gente y repartiendo los poemas del G.E. –“«son flores de papel», les digo” (64)–, remite a la idea de la literatura como ofrenda; el narrador, como a los demás en la pista de baile, nos *ofrece* una historia, es decir, “que un acontecimiento –y un advenimiento– nos son propuestos, sin que un desarrollo sea impuesto. Lo que nos es ofrecido es que la comunidad *acaeece*” (2001: 127). Y tras la revelación de esto notamos que las mismas formas del relato – arrojadas a la suspensión, a la incertidumbre, al espacio “entre”– acaban, también, desbordadas.

El modo en que el narrador esboza una imagen, si se quiere, caprichosa y egoísta del autor, es también el modo en que queda articulada la poética múltiple de los cuentos de Casas. Quizás, más que una muestra ejemplar de las formas líquidas que caracterizan a la cuentística del argentino (aunque en parte sí lo es), el relato proyecta un diseño ético de la transición que va desde el íntimo-singular hacia lo comunitario. De manera que, según esto, podemos plantear que el tiempo presente del relato, el estado de performance en el que *se ve narrando* –“¡Los pensamientos brotan de mi cabeza como el sudor!” (63)– es también el tiempo donde el singular se encuentra *acaeciendo*, o bien, ya en devenir-plural; y el pasado reciente que evoca, en cambio, se opone como la figuración de una singularidad artificial y, en consecuencia, impedida para transmitir el mito del ser-común. Lo que para Gombrowicz era la “máscara obligatoria e inevitable” de la cultura queda contenido en la figura del G.E., puesto que ambos (cultura y G.E., ajenos a la idea de “literatura como experiencia de la comunidad”) encadenan al lector “a su show” –“Me hubiera gustado preguntarle si en algún momento se había dado cuenta de que yo estaba a su lado desde la mañana” (60)–. Tanto la descripción del capricho –“quiso pasar por algunas librerías céntricas para ver si sus libros estaban expuestos” (59)– como de la propia corporalidad del G.E. –“transpiraba como si estuviera en el horno de Banhero. Tanto que las manos se le hacían agua y se le resbalaban

los libros que le daban para que estampara su firma” (62)– se llevan a cabo a partir de una singularidad (en palabras del polaco) “inmadura” que persigue la desmitificación de la figura del autor parte del canon⁶³. Como ya se mencionó, esta dinámica de oposiciones – presente/pasado, ser-común/ser-para sí, escritura líquida/ escritura teleológica– acaba por articular el principio cuentístico que propugna, para la estética contemporánea del género, las formas del desborde y no las del símbolo acabado.

«Cuatro fantásticos»

Narrado en primera persona, el protagonista relata sus recuerdos de infancia y adolescencia en relación a los cuatro noviazgos de su madre: “Ellos dejaron sus huellas en mi vida y pienso que una forma de retribuirles que me hayan pisado es contar quiénes eran, lo que me enseñaron” (27). El primero, un boxeador llamado Carmelo (apodado “Carmelo Scotch”, por el color de su piel), le inicia en el conocimiento físico de su cuerpo. El segundo, un profesor de arte llamado Locasso (apodado “Más Color”), le enseña ciertas bondades del ocio y la observación. El tercero, el padre Manuel, cuyo noviazgo secreto con la madre del protagonista le hace entender a este aspectos de ella. Y el cuarto, Rolando, dedicado a instalar antenas en los techos del barrio, con quien establece una relación que linda con la amistad y el compañerismo. Es este un relato que marca en puntos determinados del íntimo-singular zonas de sucesión y resonancia del mito del ser-común.

Las estrategias de la *ficción postergada* en «Cuatro fantásticos» dan la clave para extraer de la estructura del relato la formación de un íntimo-singular que impulsa el *acaecer* en oposición a la conformación de un absoluto individual. La imagen de la figura paterna no idealizada sino esporádica, transmite esa vocación hacia el desborde que, explícita en el relato presente, acaba por impregnar también la forma del cuento. Los valores de la fortaleza simbólica y, por tanto, de la permanencia en el tiempo, propios de la grandeza paternal, son

⁶³ Hay algunas marcas textuales que podrían darnos a entender que la figura del Gran Escritor evoca a Juan José Saer. Su descripción física: “la nariz aguileña (...) y una barriga inflamada” (58); y las referencias a su vida, su escritura y sus opiniones literarias: “vive en París y una vez por año pasa por el país que lo vio nacer...”, “*Comas y más comas...*”, “hizo chistes, despedazó a otros escritores –se ensañó especialmente con García Márquez...”; nos llevan a creer que el texto entabla una relación irónica con la idea de escritor de canon que el autor serodinese representa. Casas escribe el prólogo a la edición que publica Seix Barral de los *Cuentos Completos* (2017) de Saer, y tras leer los halagos que allí le dedica, puede descartarse un repudio genuino a su figura.

reemplazados en la narración por la yuxtaposición de personajes masculinos inacabados y evanescentes. La multiplicidad que reafirma el recuerdo del protagonista conforma, a su vez, la multiplicidad de la que se vale el ser-íntimo para la continuación del mito: la formación física por una parte –“Pero el me dio su mano, callosa, grande como un teléfono. Eso me gustó” (28)–, del ocio –“mi vínculo con Más Color fue relajado. El tipo se quedaba a dormir en casa dos veces por semana y a veces salíamos los tres a dar un paseo” (31)– y la complejidad por otra –“muchas veces en la vida los adultos tenemos que hacer grandes sacrificios. ¿Entendés?” (34)–, y de la complicidad por último –“me le pegué como acompañante en su trabajo. Era superior. En el verano, subíamos a las cimas con una heladerita de Telgopor donde poníamos seis latitas de cerveza” (36)–, acaban por diseñar un vitral a través del cual el íntimo-singular se proyecta *desde y hacia* lo múltiple. El presente desde donde se narra instauro un cómico efímero que torna evanescente e interrumpida la figura paternal y así, por ejemplo, Carmelo –encargado del adiestramiento físico del protagonista– es “dado de baja” por levantarle la mano a la madre, o bien, “Más Color” –hombre relajado y “descuidado”– entra “en la inmortalidad” cuando le propone a ella una relación más seria.

Por otra parte, veremos que esta misma comicidad organiza la estructura del relato a partir de, en palabras de Deleuze, “componentes de fuga” que propician que el cuento no acabe *reducido* a una narrativa de educación individual, sino que, en cambio, se empeñe en la multiplicidad como pauta de su devenir:

Hubo alguien antes pero yo no lo conocí. Aunque muchos me dicen que tengo algo de su carácter y de su boca. Esas cosas. A mí no me preocupa parecerme a alguien. Hay tantas caras en el mundo que uno, tarde o temprano, termina siendo otro. Yo quisiera hablar acá de los que conocí (2017: 26)

El “terminar siendo otro” como *ethos* de autoorganización del relato se condice con la ya descrita relación entre el acto iniciático de la *ficción postergada* y la idea de “Historia universal” que traduce. Al establecerse la forma del relato “más como un *acaecimiento* que un «ser»” lo que se insinúa es que, en cuanto estética líquida, «Cuatro fantásticos» posibilita el devenir múltiple a la manera de un prisma: la voz en presente encuentra en la manufactura del cuento la clave para hacerse múltiple. Por ende, el relato no se postula precisamente como

un mito de origen, sino más bien, como la transmisión de que, en palabras de Nancy, “nos acaece algo en común. Ni un origen, ni un fin: algo *en* común. Tan solo un habla, una escritura –compartidas, repartiéndonos” (2001:127). Por ende, con “Hubo alguien antes que yo no conocí” se echa a andar la conciencia temporal (sin naturaleza, o, ahistórica) que, desarticulando la noción de “ser” acabado (la idealización del padre) y prefiriendo en vez la irresolución del ser-común, establece también su principio de orden libre, uno que asimismo posterga el acabado de las formas y, haciéndolo, propicia su propio acaecer. Repasada la memoria de su educación sentimental masculina, el narrador retorna al íntimo singular, lo recupera –“A veces cuando estoy en las alturas, con mi vianda, me doy cuenta de lo increíble que fue que me dejara acompañarlo y aprender del oficio. Porque el vértigo de los techos es una disciplina para personas solitarias. Para animales fabulosos. No se necesita a nadie acá arriba” (37)–, transparentando con ello que ese devenir en su propia esencia es uno que viene de lo múltiple y que sigue hacia allá. El espacio que ocupa en las alturas de los edificios es el espacio inaugurado por Carmelo y allí parece rozarse una metáfora de la propia escritura –“«La mayoría de la gente no sabe que estamos acá arriba, mirándolos. Somos como dioses»” (37)–, desde donde el íntimo-singular *cuenta* y *ofrece* el mito del ser-común.

VI.II. Formas sublimes: «El Bosque Pulenta» y «2. El día que lo vieron en la tele»

Al afirmar Nancy que el mito del ser-íntimo de una comunidad “no dice otra cosa más que a sí mismo” (2001:93), puede establecerse que el cuento líquido trabajado por Casas en *Los Lemmings y otros*, en el “rango mítico⁶⁴” que propaga en cuanto estética, aspira también al efecto sublime en el sentido que a ello le atribuye Lyotard. Ya vimos que lo sublime en la estética posmoderna se despliega como resultado del reclamo contemporáneo a que el arte anuncie o bien aluda lo impresentable. Según ese lineamiento, el cuento líquido de Casas, en su función prismática del mito interrumpido, y estructurado nada más como la performance de su acaecer (su principio contra dialéctico), aspira también a la presentación del infinito, y

⁶⁴ Para apuntar la trascendencia mítica que la estructura del mito insiste en darle a la transmisión del mito, Nancy habla de “rango mítico”: “¿cuáles son los privilegios atribuidos al mito por la tradición del pensamiento del mito –y que el mito ha prorrogado intactos, o casi intactos?” (2001: 93)

en consecuencia, de lo impresentable⁶⁵. Esto quiere decir que la transmisión del mito – enunciado y enunciándose, organizado y organizándose– en la cuentística del argentino participa del “concebir” es igual a “presentar” propio de las estéticas sublimes. El relato presente, en su andar incierto, echa a andar el mito del ser-común no en su potencial figurativo ni representacional (la comunidad, como ya se dijo, no se explota acá en su potencial ideal ni ideológico), sino que tras la expectativa de que *acaeciendo*, postergándose, se aluda a la “zona vecinal”, al espacio “entre” que propicia la multiplicidad.

Si hemos dicho que la estética sublime se auto-organiza entre la certeza de un ausente (lo impresentable) y la expectativa de una alusión (el efecto sublime), en *Los Lemmings y otros* podemos estipular que dicha ausencia se ve contenida en la misma “transmisión del mito” y que la alusión se concentra en la instancia de la “comunicación”. Lo primero, la propia naturaleza del mito, en resumidas cuentas, se materializa en la narración como una renuncia al tiempo de la Historia, del relato, como un tiempo “hacia adelante”, y propugna, en vez, el tiempo del sujeto plural (del ser-común). En esa subjetividad de la que depende, donde toda escritura del mito es el mito mismo y, por ende, todo íntimo singular es el metrónomo del acaecer mítico, lo impresentable se mantiene en sintonía con la certeza de su constante transmisión: que la comunidad “no constituye una comprensión (ni un concepto, ni una intuición, ni un esquema), que no constituye un saber y que no da a nadie, ni a la propia comunidad, el dominio del ser en común” (2001: 127). Así también, las formas líquidas del cuento trabajado por Casas, en cuanto estética sublime, expresan que “el mensaje es el mensajero: el mensaje es la presentación pero de nada”, es decir, del mito. Luego lo segundo, el contacto comunicativo, el efecto sublime postergado al espacio “entre” (“mujer «entre» mujeres, animal «entre» animales”), refiere al andar del relato y al momento en que hecho prisma el íntimo-singular, la escritura del cuento es figurada como ofrenda. La narración, ubicada en la “zona vecinal”, provoca el destello sublime cuando, aun consciente de la ausencia de la que se vale, presenta, alude, o bien, roza, la inconmensurabilidad del mito; este es el modo en que, también, la estética sublime, en palabras de Lyotard, “«presentará» sin duda algo, pero lo hará *negativamente*” (2008: 21).

⁶⁵ Puede ser de sumo provecho entender este “impresentable” que toda transmisión del mito comunitario evoca también desde la idea de “aura” que Walter Benjamin trabaja en «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica»: “El valor único de la auténtica obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil” (1989: 27)

«El Bosque Pulenta»

La historia gira alrededor de Máximo Disfrute. Quien narra, su amigo de infancia, intenta dimensionar la influencia de este personaje mediante anécdotas compartidas y repasando los hechos que hicieron de él un figura legendaria en el barrio de Boedo. En el imaginario del narrador, M.D. comienza a establecerse como un guía: abre camino en el despertar sexual, en la valentía y el arrojo, en el contacto con la calle y, ante todo, en la articulación de un código comunitario. Se da a entender desde el inicio que ya no está, que M.D. desapareció de la vida corriente y que su figura acaba de ilustrarse mediante los recuerdos que entre el resto de los amigos de barrio comparten. Es tras una batalla callejera que el narrador y M.D. se separan para ya no verse más.

Máximo Disfrute es perfilado en el relato como la vía a través de la cual el mito del ser-común deviene. El motivo por el cual sus lineamientos (los de M.D.) no terminan jamás de significarse en la memoria del narrador es también el motivo de que las formas del relato tiendan al presente en cuanto zona de continuidad. Recordarlo a él es, según esto, transmitir y a la vez ser parte de la multiplicidad que transmite. Así lo sublime es en «El Bosque Pulenta» una estética que se despliega según el principio de que toda mención a Máximo Disfrute es la narración de su mito. Toda forma que lo concibe es una que se presenta, y a la vez, toda forma que lo presenta no lo hace sino postergando su significado último: “¿El Parque Rivadavia queda en Boedo?, pregunta el imbécil de Chumpitaz. Boedo queda donde estemos nosotros, dice Máximo” (29017: 50). Esta idea de la no pertenencia territorial, o bien, ideológica-barrial, abre el cauce del devenir de la comunidad y lo proyecta hacia un porvenir que se mantiene *acaeciendo*. Esa lógica vecinal que excede a las formas de la Idea –Boedo en ese sentido no es una sede ni una Internacional, sino un devenir, una muestra de lo inconmensurable–, desemboca siempre en el presente como hendidura desde donde dicha incertidumbre (*cuál* es el porvenir) se expresa. A ese porvenir colectivo que *continúa* convocando al propio narrador y al resto de “los lemmings”, en el relato que analizamos, se le otorga el nombre de Máximo Disfrute. Así, la revisión del pasado encontrará su efecto sublime en el momento en que algo a lo que se aluda tenga el potencial de alimentar ese *acaecer* presente. Podemos fijarnos en el instante en que la narración (una vez más) se

interrumpe para rozar el recuerdo del tano Fuzzaro –“Todavía no sabe que una tarde de frío nos vamos a dar un palo terrible en la Costanera y que él va a caer de cabeza al piso, sin casco, y que un telón de sangre va a bajar a través de sus ojos” (45)– y en cómo dicha dispersión justifica la escritura presente tanto como la figura de Máximo Disfrute: “Y después, chau. Ya está, ya lo escribí. Ahora está impaciente por hablarme” (45).

Esta última cita nos lleva a referirnos a la ausencia como tensor de la estética sublime también en este cuento. Máximo Disfrute y el tano Fuzzaro son “inexistencias” que propician el relato también desde su inconmensurabilidad

Se trata de dos chicos que salen a la vez por las puertas traseras del mismo taxi y que, por miles de motivos, no se vuelven a ver más. Uno de ellos soy yo, el que cuenta la historia. El Otro es Máximo Disfrute, mi primer amigo, maestro, instructor, como se le quiera llamar (2017: 39)

y lo autoorganizan según las pautas de una indefinición que se sostiene en el hecho de que la comunidad que él convoca persiste en su andanza –“Cuando pase el tiempo Chumpitaz se va a casar con la gorda Fantasía y va a poner una remisería en Humberto Primo y Maza” (48)–. De modo que aquello que Lyotard apuntaba como “diferendo” de la estética sublime –“que lo impresentable sea alegado tan solo como contenido ausente” (2008: 25)– se ve impregnado en la estructura de «El Bosque Pulenta» en cuanto que los recuerdos de M.D., como hoja de ruta de la estructura, culminan en la figuración de su ausencia. El último episodio del relato, el momento previo a una gran batalla entre “bandas” de barrio, es redactado desde un presente donde el narrador revive el momento. La ausencia de la que se vale la articulación de la historia encuentra su metáfora en el fuego alrededor del cual se congregan: “Acabamos de hacer lo que hacemos siempre que nos juntamos y es invierno: amontonamos madera sobre la calle y prendemos fuego. Nos ponemos en círculo y el fuego es el núcleo” (47). Más allá del acto narrativo mediante el cual se ilustra al ser-común a la manera de un rito primitivo, el hacer fuego retrata el cierre del relato en el espacio “entre” que alcanza. La escritura del íntimo singular es la que se ocupa de salir a buscar esa “zona vecinal”, y una vez encontrada, la obra, en palabras de Nancy, queda “ofrecida a la comunicación (...) es decir, presentada, propuesta y abandonada sobre el límite común donde se reparten los seres singulares” (2001: 136). La tensión sublime se hace *efecto sublime* en el momento en que la ausencia de la que se vale, y la alusión que aguarda, se hacen un solo golpe que, asimismo, no hace sino anunciar

lo impresentable del mito comunitario: “Mientras tiro más madera al fuego. Quiero un fuego colosal. ¿Cuándo viene Máximo?” (48).

«2. El día que lo vieron en la tele»

Este es el segundo de los dos relatos que conforman el apartado «Apéndices al Bosque Pulenta». Dos voces distintas –la del gordo Noriega y la de Pan Dulce– relatan el instante en que, luego de muchos años y de creer que estaba muerto, ven en el noticiero a Máximo Disfrute. En una casa de rehabilitación por drogas, la periodista (“una rubia pelotuda”) le pide que repase su entrada, el infierno, y su actual salida del mundo de las sustancias. Este encuentro despierta en ambos narradores pensamientos acerca del pasado, de la vida comunitaria en Boedo y de lo que evocaba en ellos M.D. En sus respectivas casas y siguiendo con sus respectivas vidas, los integrantes de la “banda Boedo” comienzan a llamarse por teléfono unos con otros para sintonizar el canal y así todos son testigos de su aparición. La pregunta que le surge al gordo Noriega mientras espera que, tras la tanda de comerciales, vuelva a aparecer en la pantalla el “jefe indiscutido” es: “Cuál fue el momento en que estuvimos todos juntos por última vez” (2017: 130).

Ya se hizo mención a cómo M.D. encarna en *Los Lemmings y otros* el mito del ser-común. Su reaparición parece despertar en cada uno de los integrantes el sentido de comunidad, y la escritura en presente –hecha estética sublime– es la prueba de ello. De manera intangible cada uno de los miembros vuelve a reunirse alrededor del fuego: se reabre el espacio “entre” con el cual, veíamos, el cuento anterior cerraba. La aparición de Máximo, en definitiva, propicia la narración del mito, y esta, “en cuanto conciencia interior del tiempo” se vale de las singularidades íntimas de Noriega y Pan Dulce. Ambos articulan un discurso de lo indescifrable sostenido en la certeza de que entre el concebir y el presentar no se teje un velo de artificialidad, sino que lo uno –ver a Máximo en la tele– es lo otro –el ejercicio performativo de narrar el mito del ser-múltiple–. Detengámonos en cómo abre y cierra la narración de Pan Dulce:

Rápido me presento. Me llamo Nancy Costas. Y en todo el barrio donde reiné durante mi adolescencia me llamaban Pan Dulce. Por la figura que formaba mi cintura engarzada en mi culo (...) Me puse a escribir en este cuadernito Gloria la gloria de mis días. Porque así me lo aconsejó mi casi hermana Cholele, quien siempre me dijo que yo sabía contar las cosas como

nadie y que aprovechara el Don. Que si no me enfermo. Que lo que se tiene y no se usa vuelve como enfermedad (2017: 130)

Desde la apertura, la narración en cuanto ser-singular queda postergada. Su nombre (en cuanto símbolo acabado del “para sí”) queda relegado al apodo (si se quiere, prueba del ser-común), y entonces, desde su arrojamiento al escenario de lo múltiple las formas del cuento, el estado presente del cual depende lo sublime, se ocuparán de traer al acto performativo toda memoria y toda alusión a aquello inconmensurable que trasmite la aparición de Máximo Disfrute. Asimismo postula lo que para ella representa el ejercicio de escribir a diario; lo que en dicho sentido ella entiende por enfermedad está precisamente alineado con cómo lo entiende Deleuze. El devenir de la estética sublime en este relato debe salir a la búsqueda de otra “zona vecinal” que, a la vez, de continuidad y nutra su curso. La escritura en términos de Deleuze, como ya vimos, es prueba del mito del ser-común en cuanto que “inventa un pueblo que falta”; y por ende, el “verlo en la tele” a M.D. despierta en la narración el alimentar ese fuego que él representa. Entonces, la ausencia de la que se vale su performance es precisamente la posibilidad de que, en un sentido figurado, “vuelva a desaparecer Máximo”, o bien, que a su reaparición no le siga la escritura.

Pues bien, hacia el cierre del relato, notamos que la narradora comienza a dirigirse a su hija, que encuentra la estrategia para el devenir-común *ofreciéndole* la escritura a ella:

Por eso quiero que leas esto que te voy a decir con mucho cuidado: tu madre dice que todas las personas tendrían que poner en papel sus pensamientos. Y que estos pensamientos deben salir de las cosas que le sucedieron en la vida. Tu madre dice que cada persona tendría que construir, al final de su vida, su propio pensamiento y vivir en él. Que esto es más necesario que casa y comida. Te pongo un ejemplo: si yo no hubiera ejercido este vicio de escribir y sacar pensamiento, me hubiera quedado con la mente en blanco cuando lo vi a Máximo en la tele (2017: 134)

Justamente lo que propicia la aparición de M.D. es que la escritura, en cuanto presentación y ofrenda de que “la comunidad acaece”, consigue el contacto con el “límite común donde se reparten los seres singulares” (Nancy, 2001: 136). Y esta vez el espacio “entre” es aquella prueba de multiplicidad que existe en la relación madre-hija. En definitiva, no es la transmisión de un saber, ni de una fórmula narrativa, ni de una ideología (“Y así éramos nosotros. Hasta que este país de porquería nos cagó a sopapos” [132]), sino que de la

enseñanza del devenir-múltiple, o bien, del devenir en la propia esencia (el “propio pensamiento”).

VI.III. *Devenir-animal, Devenir-Lemming*

Pero en lo referido a las formas del cuento líquido de Fabián Casas, ¿qué podemos extraer de lo que, con su escritura, Pan Dulce le ofrece a su hija, a saber, el incentivo al “propio pensamiento”? o, ¿qué parte del “propio pensamiento” impulsa el encuentro con aquella “zona vecinal” que, hemos dicho, es determinante en las formas del relato? En el devenir-animal que abordan Deleuze y Guattari, dicho espacio del “para sí” – diremos– auténtico o bien no predispuesto a la imitación del grupo al cual se pertenece, conforma una zona que por su cualidad de indiscernible propicia su fluir (Biondi, 2020: 15). Nos dicen ambos filósofos franceses que los actos de arte, de pensamiento filosófico, encuentran su alcance en la especie y la comprensión humana en la medida que se sostienen en aquella zona que persevera en la deformación, en lo irreductible de la coexistencia. Esto confirma la desarticulación que el pensamiento del devenir-animal supone para las formas contemporáneas del cuento, a saber, que el acto mimético no es ya el regente en la relación artista-realidad: “Devenir no es imitar a algo o a alguien, no es identificarse con él, tampoco es proporcionar relaciones formales (...) ni la imitación de un sujeto, ni la proporcionalidad de una forma” (Deleuze y Guattari, 2004: 275).

El autor argentino, refiriéndose al modo en que su escritura aspira y se origina en lo múltiple, dice que “es una especie de lucha contra el cliché y el estereotipo, es como un «devenir», como diría Deleuze, un devenir todo el tiempo, devenir mujer, devenir caballo; porque la cosa freudiana es: si pienso en un caballo, estoy sublimando a mi viejo que tiene una pija así, y Deleuze dice no, lo que estás haciendo es ser caballo, estás deviniendo en caballo” (Pérez & Gallina, 2011: 289). La idea de oponer una escritura del devenir con una escritura “freudiana” –donde cada elemento se sujeta en relación a su potencial mimético (al padre o cualquiera sea el símbolo que lo suplanta)– parece significar en el estudio de *Los Lemmings y otros* una reflexión alrededor del género cuentístico que propone, justamente, la instancia de las formas del relato según dicho criterio de *coexistencia* (la idea del sujeto-animal). El “para sí”, el propio pensamiento o el “devenir en su propia esencia”, se postulan como el principio de organización de las formas indiscernibles a partir del cual el cuento

deviene según la coexistencia (y no la mimesis) que lo motiva en cuanto estética. Por ello la intimidad en la escritura del argentino se desarrolla, en la manufactura de los relatos, como aquella masa informe –cuerpo anómalo⁶⁶– que discurre en disonancia con el organismo impuesto (que es el orden serial según el cual el hijo imita al padre y el artista imita la realidad), y que en su *ethos* desbordante acude también a lo que de desbordante encuentre en el afuera: la “zona vecinal” o espacio “entre” al que ya nos hemos referido.

En el análisis de la *ficción postergada* (sección IV.III.) ya reparamos en cómo los narradores de los distintos relatos en *Los Lemmings y otros* salen tras el encuentro múltiple bien sea para la conformación de un “sí mismo” (no individualizado sino que anómalo) –«Cuatro Fantásticos», «El Bosque Pulenta», «Asterix, el encargado»– o bien para (una vez conformado) ofrendarse a un “otro” –«Casa con diez pinos», «La mortificación ordinaria», «2.El día que lo vieron en la tele»–. En el relato que a continuación analizamos se hace presente la instancia mediante la cual el devenir-animal ebulle; donde al mismo tiempo el “para sí” y el “para otro” se nutren. Lo que quiere decir que el encuentro es recuperado por el narrador únicamente en su potencial de diálogo. Tal como la escena final de «Los Lemmings», donde los miembros del grupo bebían jarabe y únicamente discurrían, en el cuento a continuación ese discurrir se materializa en la narración en cuanto performance o instancia formal.

«Epílogo: Charla con el japonés Uzu, inventor del Boedismo Zen»

Desde el título se explicita (“Epílogo”) que lo que se va a relatar está íntimamente ligado a la pelea descrita en «El Bosque Pulenta». El cuento refiere a la reunión que se lleva a cabo luego de la “batalla de bandas”, unos pocos días después de esta. El narrador conversa con el japonés Uzu acerca de la pelea, de música, de artes marciales, de Bruce Lee, y de la desaparición de Máximo Disfrute. Si bien en las dos primeras interacciones queda estipulado que hay una primera persona que habla con el japonés Uzu (“digo”, “dice Uzu”), luego,

⁶⁶ Valeria Biondi en su ensayo «El devenir animal. La filosofía de Gilles Deleuze aplicada a la obra artística de Francis Bacon», hace hincapié en los elementos que se relacionan en el devenir: “Todo lo que tiene acceso al devenir es una anomalía que parece destacarse de una masa, de una multiplicidad” (2020: 15).

dichas acotaciones dejan de suceder a la intervención de cada uno y la forma del texto sigue el diálogo sin distinción de turno.

La cualidad autonómica todavía propia a todo cuento líquido se sostiene en este relato de una manera casi insuficiente. Dicho de otro modo, no queda del todo claro que, ajeno al libro de cuentos en el que se ve enmarcado, este texto cuente con los elementos necesarios como para constituirse, en definitiva, como un cuento. Pero es precisamente gracias a dicha evanescencia de formas que podemos destacar algunas directrices fundamentales de lo líquido y del devenir-animal que, en este caso, le es propio. Su tendencia caleidoscópica hacia el resto de los relatos es obvia: se integra al mismo universo y, más aún, se postula como un anexo del cuento que le antecede en la serie. Pero este desborde que lo hace parte de una estructura mayor, es también una garantía de su propia autonomía. Podemos establecer que su forma, su propia autoorganización, además de depender de nudos previos, internamente es contenedora de los elementos de la *ficción postergada* que dan sustancia —si no a todos— a una gran parte de los relatos del libro. En la inherente vocación caleidoscópica del relato y en la dispersión que (des)regula el diálogo, prima la inauguración y cese de lineamientos que, asimismo (alimentando al devenir en el estímulo del “para sí” y el “para otro”), consolida el principio de suspensión o postergación como matriz cuentística de Casas en *Los lemmings y otros*.

Lo pintamos con el tano Fuzzaro una vez que nos dimos vuelta con Talasa. ¡Está bueno!
Para mí este disco es uno de los más grandes de la historia del rock, es como el *Sargent Pepper*... vas a ver que lo van a copiar hasta el año dos mil...
Me parece que nos volvimos locos, no tendríamos que haber salido todos a la vez... Y ese Vainilla que parecía tan malo al final se metió en ese quiosco y se hacía el que compraba cosas
(2017: 52)

La autonomía formal de este cuento —nutriéndose de la poética que le antecede— se fija como una estructura *suspensiva* donde toda deriva de la conversación, de la performance enunciativa entre el narrador y Uzu, desemboca en esa “zona vecinal” que a la vez los convoca y los distingue. Esto, que es denominado por Valeria Biondi como “zona indiscernible”, “está hecho de relaciones: todo se genera por un poner en relación elementos que no pretenden llegar a ser, solo quieren quedar atrapados en el limbo de la deformación, ahí donde nos parece distinguir algo, pero al mismo tiempo sentimos que ese algo nunca será

delimitado” (2020: 16). El significativo enlace que ocurre entre el momento final de «Los Lemmings» y la instancia dialógica de «Epílogo: Charlas con el japonés Uzu, inventor del Boedismo Zen», lejos de consolidar un pretexto (en el sentido de “imposición de la historia o prehistoria...de un organismo opuesto” referido en *Mil mesetas*) que regula un origen y un *telos*, enfatiza la continuidad o fluidez como motivo primero y último del devenir-animal.

CONCLUSIONES

Sobre el cuento líquido en sentido extramoderno

En 1967 Piglia publica entre los relatos de *La invasión* un cuento titulado «El nadador». Es la historia de un hombre (el Polaco) cuya existencia, en el preciso momento de la narración, parece reducirse a los tres kilómetros que separan la rompiente rocosa desde donde observa, del barco encallado sobre un banco de arena. El Polaco narra mientras nada hasta la misteriosa embarcación. Llega a decir, paradójicamente: “Al entrar en el océano perdemos el lenguaje”. Esta cualidad de contar “mientras” (se nada, se avanza inciertamente), podemos afirmarlo ahora, motiva la distensión líquida de las formas contemporáneas del cuento. El nicho acuoso sobre el cual el lenguaje se sostiene y flota es el mismo que propicia una redacción hecha de la inmediata perspectiva. Se narra *mientras* se nada, y entonces, el narrar toma la forma del nadar. Es esta una estética del presente, pero también, una estética del instinto. Parece sucederle también al cuentista líquido aquello que Humberto Maturana especifica le sucede al animal hambriento: “El organismo está en el presente, él actúa en el presente, no actúa en el futuro. Este animal que no encuentra comida y se mueve para acá, no está pensando en un futuro, «acá en el futuro voy a encontrar comida», se mueve para acá siguiendo algo que tiene que ver con su sensorialidad, con su olfato, con lo que ve, con lo que oye”⁶⁷. Y este aspecto sensorial que, sabemos, también convoca al relato líquido, quizás pueda llevarnos a pensar la práctica narrativa y los límites del relato, como una muestra del condescender del cuentista con su entorno. El lenguaje es arrojado a la *experiencia* del medio. A la incertidumbre del medio. Aspecto que, por cierto, acabaría demostrando cabalmente la ruptura entre cuento literario y “gran relato” (entendido este como una superposición o control del hombre frente a la realidad, frente a su propia historia).

Pero el Polaco, arrimado ya a la estructura oxidada del barco, se encuentra con algo que, a su vez, contiene la finitud del relato: una moneda. Podemos estar de acuerdo en que no es este un punto de verdad oculto, a la espera de ser desfundado; no concentra la moneda

⁶⁷ Es esta una cita tomada del documental *El maestro Humberto Maturana* (2019).

la teleología del relato, ni tampoco digamos que las formas del cuento discurren dirigidas por ese encuentro final. Sino que contrariamente, parece ser este un objeto de expansión, una pieza de la reminiscencia universal del narrar: “La miro brillar al sol. Por cuántas manos habrá pasado antes de que el marinero se la guardara en el bolsillo, en Atenas o en Tebas, y luego se hundiera con ella”. Tampoco se pretende afirmar con esto que el cuento de Piglia en cuestión sea un cuento líquido (cuestión que sin duda podría discutirse). En cambio, sin ser su diseño interno testimonio de los procesos de fusión del género, lo que sí podemos entrever allí, a lo que sí parece remitirnos, es a un determinado *efecto líquido* en el contar.

Una de las propuestas de nuestra investigación se desarrolló según la premisa de que el medio al cual se entrega el cuentista actual es el de la modernidad líquida, y desde ahí entonces llega a consustanciarse con su entorno para la conformación de una nueva estética. La cualidad mítica del relato, según lo que venimos tratando, encuentra su trascender en la certeza de que el narrar es siempre, y en mayor o menor medida, un registro de la experiencia de lo humano en su medio. Si bien es cierto que un marco de análisis como la modernidad occidental, en toda su extensión, es por sí solo inmenso e inabarcable (como bien certifica la totalidad de nuestra investigación), un *algo universal y mítico* en la naturaleza primitiva del cuento literario interrumpió más de una vez a este investigador en sus reflexiones “estrictamente” modernas acerca del género. Posiblemente, la proyección universal de todo relato, el relato como “modelo común” a las artes, su vena arquetípica, quede expuesta en la conmemoración hecha por Roland Barthes en *Introducción al análisis estructural de los relatos* (1966), que a continuación se cita:

el relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado(...), el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación. Además, en estas formas casi infinitas, el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad; no hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos; todas las clases, todos los grupos humanos, tienen sus relatos y muy a menudo estos relatos son saboreados en común por hombres de cultura diversa e incluso opuesta: el relato se burla de la buena y de la mala literatura: internacional, transhistórico, transcultural, el relato está allí, como la vida. Una tal universalidad del relato, ¿debe hacernos concluir que es algo insignificante? (1977: 2-3)

Dimensionado así el relato, nos lleva a recordar que el estudio al que nos hemos abocado se redujo a la labor de “describir modestamente alguna de sus variedades, muy particulares, como lo hace a veces la historia de la literatura” (1977: 3). Lo nuestro ha sido el ámbito del cuento literario; y no: su inagotable riqueza, sus limitaciones y valores, además de su irrestricta contingencia, nos deja muchos presentimientos (de inexactitud, de arbitrariedad, de estrechez analítica, etcétera) mas ninguno de ellos condujo a la insignificancia. A lo que sí condujo –y más de una vez– fue a la inevitable sensación de desborde. Por ejemplo: ¿qué conlleva el surgimiento de una forma líquida en la historia superlativa de los relatos breves? Y si la historia de los relatos breves, como señala Barthes, es también la cronología de lo humano, entonces ¿por qué *ahora* hemos adquirido estas formas? No quiere ser esto una convocatoria a grandes respuestas, sino que, quizás, tan solo rozando estos cuestionamientos se pueda traspasar a los estudios venideros del género cuentístico este ruido de fondo –algo incómodo, algo excitante– que acompañó la investigación.

En su revisión al siglo XX, Eric Hobsbawm es rotundo: la historia de la humanidad, hasta la primera y la segunda guerra mundial, cuenta con estos dos únicos momentos de beligerancia estimulados por factores “puramente” ideológicos (2011: 11-29). Las utopías hicieron de la era moderna un proyecto inagotable; la insistencia en la palabra progreso, el hecho paradójico de que establecido ya, el progreso, como un logro en sí mismo y la meta de todo estado nación occidental, puede señalarnos cuánto de la neurosis utópica que padeció occidente es hoy un modelo vacío al que todavía nos ceñimos. De modo que urge hacer la distinción: el universalismo al que nos hemos referido para tratar a los “grandes relatos” y las formas clásicas del cuento literario, nada tiene que ver con el universalismo que reconoce Barthes al observar el relato en toda su trascendencia. El primero, puede decirse, presume la aspiración mítica con el afán de legitimar un discurso –el Siglo de las Luces y su consecución utópica: el marxismo, el liberalismo, el positivismo, etcétera– ; cuestión expresada acertadamente por Nancy: “La idea misma del mito resume tal vez ella sola lo que se podría denominar unas veces toda la alucinación, otras toda la impostura de la conciencia-de-sí de un mundo moderno extenuado en la representación fabulosa de su propio poder. La idea de mito concentra tal vez ella sola toda la pretensión de Occidente de apropiarse de su propio origen, o de robarle su secreto, para poder identificarse al fin” (2001: 89). El segundo es la transmisión mítica, lo que de inexplicable y distante respecto al hombre en comunidad se

hace presente a través del relato. Benjamin se refirió muchas veces a esto, le llamó “aura” en sus ensayos dedicados a la fotografía y a la reproductibilidad técnica del arte: “Manifestación irrepetible de una lejanía, por cercana que esta pudiera estar” (2003: 47). Quedémonos con el alemán.

En su ensayo «El narrador» previene a quien le interese que “el arte de narrar se aproxima a su fin, porque el aspecto épico de la verdad es decir, la sabiduría, se está extinguiendo” (1991: 4). Lo que conviene a este espacio es pensar esa sentencia y su relación con el universalismo. Con los dos universalismos. ¿Qué incidencia tienen las formas líquidas del cuento en relación al “universalismo utópico”? Según esta pregunta, el humilde alcance de nuestra investigación sería el de haber descrito la tradición cuentística en sintonía con el surgimiento de las teorías posmodernistas de fin de siglo; esas que acaban por dictar que, tras la muerte de los “grandes relatos”, toda obra de arte –y entonces también el cuento literario– “es ridícula si no lleva dentro de sí su propia refutación” (Fernández Mallo, 2004: 48). Las formas líquidas del cuento, entonces, la caducidad a la que acuden sus digresiones, cursarían con éxito los testeos de calidad posmodernistas: son irónicas, metafóricas, autobiográficas, heterotrópicas, fractales, caleidoscópicas, “débiles”, caóticas, cómicas, “digitalizadas”, imperfectas, inclusivas, arbóreas, y un larga e inacabable adjetivación propia del registro posmoderno. Pero esto en sí mismo no tiene mucha importancia. Lo que sí parece incidir en los estudios del cuento literario y su posible postulación extramoderna es el modo en que quizás las formas líquidas sean un testimonio del proceso de “resurrección” de la narración según como la entiende Benjamin. Y esto –qué duda cabe– supone interpretar al *cuento líquido* tras una óptica primitiva no del todo fácil de digerir; veámoslo someramente.

La encrucijada a la que se somete Lida Aronne en su *Introducción al cuento epifánico latinoamericano* (1976), la lleva a interpretar que la travesía que movilizó al relato hasta su modelo literario o *short-story* –ruta que tuvo su quiebre fundamental con el cuento en tanto “razón instrumental”, su fase literaria clásica– es también la travesía que lo condujo hacia la “pérdida de sus rasgos naturales” (su índole colectiva, tradicional, popular, mágica). “El relato pierde su arraigo en la tradición primordial”, dice la autora argentina, “a causa de la paulatina extraversion de la perspectiva occidental” (1997: 68). Y entonces todo rasgo de perfección formal, de discurso occidental-iluminista que lleve en su etiqueta el nombre de

Edgar Allan Poe o de cualquier “purista” de las formas del cuento literario, es señal de la metástasis que amenaza al rasgo mítico de la narración. En esto también está de acuerdo Benjamin cuando dice que el surgimiento del *short-story* aparta al relato de su veta oral y “no permite la superposición de las capas finísimas y translúcidas, constituyentes de la imagen más acertada del modo y manera en que la narración perfecta emerge de la estratificación de múltiples versiones sucesivas” (1991:8).

De manera que el curso que describimos en esta investigación, el que nos llevó a asumir lo líquido en las formas contemporáneas del cuento literario, eventual y felizmente podría transportarnos al abrazo con esa naturaleza originaria del relato que casi perdimos en nuestro turbulento transitar por el proyecto moderno. A raíz de esto sería propicio conjeturar que las maneras de la intimidad y la comicidad, en “su falta de razones para aspirar a la superioridad de significado”, realzarían el *simple* “intercambio de experiencias” –esa facultad que según Benjamin es lo más propio a la narración (1991: 1)– como fundamento primario de la escritura. Conjeturar, en ese sentido, que el intimismo, la “inmadurez” de Gombrowicz, en su contrapartida a la gran cultura, bien representaría la lucha del sujeto moderno contra las maquetas de legitimación de los “grandes relatos”. Y así, negarse a la teleología, a la crispación formal, al lamento ideológico y al personalismo cuentístico; e incitar, en cambio, el balbuceo oral, el lenguaje instintivo, la cercanía con la muerte y el despersonalismo; acabaría por ubicar al lector, ya no frente a un relato-aleph cuya estructura es la totalidad de lo real, sino que frente a un *fuego* simbólico donde las palabras, siendo la testificación de una voz, alcanzan también una –“mágica”– trascendencia. En definitiva conjeturar que las formas líquidas son testimonio *último* de que “el hombre era parecido a la voz”⁶⁸, o de que la moneda que encuentra el Polaco en su nadar es el órgano universal de todo relato, aquello que toda experiencia narrada rescata: la “verdad épica” de Benjamin.

Pero no puede negarse que de todo este conjeturar resalte un curso de la revitalización del relato, quizás, *demasiado* óptimo. No podemos olvidar que tras la teoría de la *Modernidad*

⁶⁸ En el relato «Hombre de la esquina rosada», de Borges, Francisco Real hace su aparición en la cantina y se testifica de la siguiente manera: “En esa diversión estaban los hombres, lo mismo que en un sueño, cuando de golpe me pareció crecida la música, y era que ya se entreveraba con ella la de los guitarreros del coche, cada vez más cercano. Después, la brisa que la trajo tiró por otro rumbo, y volví a atender a mi cuerpo y al de la compañera y a las conversaciones del baile. Al rato largo llamaron a la puerta con autoridad, un golpe y una voz. En seguida un silencio general, una pechada poderosa a la puerta y el hombre estaba adentro. El hombre era parecido a la voz”.

líquida se esconde el comportamiento de una sociedad (si acaso lo sigue siendo) en evidente decadencia. Ni puede un análisis como este (por somero que sea) desentenderse del sustrato liberal que sostiene tanto a las teorías posmodernistas como a las nuevas obras de arte. (Y de no ser liberal sus bases –aseveración que no nos compete discutir aquí –, por lo menos serán deudores, en palabras de Feinmann, “de la caída del comunismo, expresada en el colapso de la Unión Soviética”, y para la perspectiva desde la cual reflexionamos, qué duda cabe, “la distancia entre una cosa y la otra es demasiado estrecha” [2015: Página 12]). Entonces, ¿por qué preferir para la interpretación del cuento líquido una lectura de “recuperación mítica”? ¿Por qué no reconocer, en vez, las formas del consumo o de la amnesia contemporánea: de lo que se lee y se deshecha? ¿A qué nivel ha escalado la perseverancia del punto de vista? ¿Puede tal preponderancia de la perspectiva reconectar con el “intercambio de experiencias”? ¿Qué es, de hecho, el cuento líquido sino un repliegue al intimismo tras el fracaso de la comunicación social en las sociedades líquidas? En fin, son todas estas preguntas que (aunque demasiado grandilocuentes y binarias) bien podrían desfondar la superficie sobre la cual se levantó una hipótesis del cuento líquido y su “reivindicación narrativa”. Para Lida Aronne fueron la secularización, privatización y racionalización los principales “males” que padeció el relato luego de su manifestación literaria moderna, y a primeras no parece prudente afirmar que las formas líquidas del cuento se hayan desentendido de todo aquello.

Alejandro Zambra y Fabián Casas, hemos visto, son cuentistas que insisten firmemente en un sentido mítico del relato; el primero tras una óptica de pertenencia según la cual reconstruir el pasado es volver a entenderse como sujeto familiar (o tribal), y el segundo en la construcción de un ser-múltiple e irreductible. Por lo mismo, aunque no resulte del todo justificado interpretar de la estética líquida del cuento una “revitalización de la narración”, sí puede entreverse quizás un acercamiento a su valor universal primario. Entender al cuentista líquido como un animal hambriento que se deja llevar por su instinto y sensorialidad para articular el relato, no es una idea enteramente contraria a la “particular conciencia histórica” en la que desembocamos como sociedad moderna. El artista líquido debe sostenerse en la inestabilidad del presente; debe pensar su obra menos desde la trascendencia que desde la caducidad; y por ende debe, “regresar” a su oralidad como puesta en marcha, *última*, de lo espontáneo, de lo incierto. De modo que aunque no con motivos míticos necesariamente, esa nueva belleza que entreve Benjamin, “nueva belleza en lo que

desvanece”, no parece potenciarse en las formas líquidas del cuento como una propuesta que “desplaza la narración del ámbito del habla” (1991: 4). El lenguaje que pierde el Polaco al arrojarse al océano es, más bien, una *pose*, un registro técnico que se vale de las palabras para controlar su medio. Ya arrojado al estado líquido, en cambio, resalta la voz –y no el discurso– en cuanto testimonio de la sobrevivencia y el instinto. El devenir de la voz, según esto, es el vehículo de las verdades épicas que según el filósofo alemán antecede a toda práctica narrativa.

La oralidad (aspecto central para los estudios del cuento y con el que la presente investigación queda en una grave deuda) posiblemente sea aquello que reconduzca al relato literario hacia su sentido extramoderno. La evidente fragilidad autonómica por la que atraviesa el cuento y los restantes géneros modernos (la novela, el cine) quizás pueda entenderse con algo de perspectiva una vez que, hecho el repaso por su proceso de fusión, observemos que la “verdad épica” de Benjamin no exige una manufactura “solidificada” en lenguaje racional –como sí parecen requerirlo las verdades utópicas–, sino que *emana*, más bien, del divagar instintivo del lenguaje. Así llegará a comprenderse, por ejemplo, la evidente estrechez que hoy existe entre ensayo y cuento líquido (fijémonos en los ensayos de *Tema libre*, de Zambra, y *Todos los ensayos bonsai*, de Casas, y preguntémosnos cuánto de allí es rescatable también en su valor cuentístico) en tanto dos formas de la distensión formal. “¿Para qué me sirve correr?”, se pregunta el protagonista de «El error», de Martín Kohan, cuando pierde su objetivo (cruzar la sequedad del río que divide Buenos Aires de Colonia por amor) y se ve en medio de un Río de la Plata otra vez llenándose, “Para nada, pero corro. ¿Para qué me sirve gritar?”, se vuelve a preguntar, “Para nada, pero grito. Tropiezo y caigo, salpico agua. Porque ya camino en el agua. Sigo sin ver ninguna de las dos orillas del río. Tengo el agua por las rodillas”. En definitiva, lo que buscamos figurar con esto es que la estética líquida del cuento es una donde el narrador de relatos parece haber perdido su “fin último”, acudiendo entonces a una narrativa del instinto, de la palabra hermanada con el medio. Si aquello lo acerca o no hacia la “verdad épica” de Benjamín, o si consecutivamente se proyectan sus formas hacia el rasgo universal de todo relato, sigue siendo una pregunta abierta.

Bibliografía

Aira, Cesar, «Cuento, novela», en Eva Valcárcel (ed.), *El cuento hispanoamericano del siglo XX. Teoría y práctica*, La Coruña, Universidade da Coruña, 1994: 43- 46.

Amaro, Lorena, «Alejandro Zambra: la lengua privada de un poeta chileno», *Revista Letral*, n°28, 2022: 111-134.

- «Estrategias del yo: construcción del sujeto autoral en los textos de cinco novelistas chilenas», *Literatura y lingüística*, n°26, 2012: 15-28.

Aronne Amestoy, Lida, *América en la encrucijada de mito y razón. Introducción al cuento epifánico latinoamericano*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1976.

Austin, John Langshaw, *How to do things with words*, Oxford, The Clarendon Press, 1962.

Barrera Linares, Luis, «Apuntes para una teoría del cuento», en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (coord.), *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997: 29-42.

Baquero Goyanes, Mariano, «Qué es el cuento», en *Qué es la novela, qué es el cuento*, Murcia, Universidad de Murcia, 1998: 99-156.

Barthes, Roland, *Introducción al análisis estructural de los relatos*, Buenos Aires, Letra E, 1977.

Bauman, Zygmunt, *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004.

- «Arte, muerte y posmodernidad», en Zygmunt Bauman (et al.), *Arte ¿líquido?*, Madrid, Sequitur, 2007: 11- 24.

-

Becerra, Eduardo, «Apuntes para una historia del cuento hispanoamericano», en Trinidad Barrera (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo III. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2008: 33-42

- «La flecha en el carcaj», en Eduardo Becerra (ed.), *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid, Páginas de espuma, 2006: 11-19.

Beck, Ulrich, *Libertad o capitalismo. Conversaciones con Johannes Willms*, Barcelona, Paidós, 2002.

Benjamin, Walter, *El narrador*, Madrid, Taurus, 1991.

- *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México D.F., Itaca, 2003.

Biondi, Valeria, «El devenir animal. La filosofía de Gilles Deleuze aplicada a la obra artística de Francis Bacon», *Cartaphilus*, nº18, 2020: 14-32.

Bloom, Harold, *Cuentos y cuentistas. El canon del cuento*, Madrid, Páginas de Espuma, 2014.

Borges, Jorge Luis, «El cuento y yo», en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (coord.), *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997:439- 446.

Bosch, Juan, «Apuntes sobre el arte de escribir cuentos», en Catharina V. de Vallejo, *Teoría cuentística del siglo XX (Aproximaciones hispánicas)*, Barcelona, Vosgos, 1989: 77-93.

Brescia, Pablo & Romano, Evelia, «Estrategias para leer cuentos integrados», en Pablo Brescia y Evelia Romano (coord.) *El ojo en el caleidoscopio*, Ciudad de Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

Bryant, Antony, «Modernidad líquida, complejidad y turbulencia», en Zygmunt Bauman *et al.*, *Arte ¿líquido?*, Madrid, Sequitur, 2007: 59-70.

Casas, Fabián, «¿Por qué el pibe de barrio no puede leer a Schopenhauer?», en Silvina Freira (entrevistadora), *Página 12*, 16 de enero, 2007:<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-5096-2007-01-16.html>

- «Fabián Casas en Los siete locos», en *Youtube*, 097locos, 2011: https://www.youtube.com/results?search_query=los+7locos+casas
- «Café Chejov: Fabián Casas», en *Youtube*, Canal 44, 2017, https://www.youtube.com/watch?v=0Zrg_fqU-BA&t=144s
- *Los lemmings y otros*, Buenos Aires, Emecé, 2017.

Castagnino, Raúl, *Cuento- artefacto y artificios del cuento*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1997.

Comolli, Giampiero, «El lugar de la tragedia», en Gianni Vattimo y Pier Aldo Rovatti, *El pensamiento débil*, Madrid, Cátedra, 1990: 276- 277.

Cortázar, Julio, «Algunos aspectos del cuento», en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (coord.), *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997:379- 396.

Costamagna, Alejandra, «Yo iba a ser un recuerdo cuando grande», en Alejandro Zambra, *Mis documentos*, Barcelona, Anagrama, 2016: 225-230.

Deleuze, Gilles, *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 1996.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre Textos, 2004.

Feinmann, José Pablo, «Vattimo, dialectos y transparencias», en *Página 12*, 22 de marzo, 2015: <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-268730-2015-03-22.html>

Fernández Mallo, Agustín, *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*, Barcelona, Anagrama, 2004.

Fresán, Rodrigo, «Apuntes para una teoría del cuento», en Eduardo Becerra (ed.), *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid, Páginas de espuma, 2006: 95- 104.

Gerard, Genette, *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, 1991.

Gombrowicz, Witold, «Prólogo a la primera edición castellana (1947)», en *Ferdydurke*, Barcelona, Seix Barral, 2001.

Hahn, Oscar, *Antología del cuento fantástico hispanoamericano*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1990.

Hemingway, Ernest, *Muerte en la tarde*, Barcelona, Plantea, 1977.

Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX*, Barcelona Crítica, 2011.

Huerta Calvo, Javier, «La teoría literaria de Mijail Bajtín (Apuntes y textos para su introducción en España)», *Estudios de lengua y literatura española*, 1982, 1: 143-158.

Jaukkuri, Maaretta, «Tiempos líquidos: arte líquido», en Zygmunt Bauman *et al.*, *Arte ¿líquido?*, Madrid, Sequitur, 2007: 71-96.

Kamenszain, Tamara, *Una intimidad inofensiva: los que escriben con lo que hay*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2016.

Kierkegaard, Soren, «Repercusión de la tragedia antigua en la moderna. Un ensayo de esfuerzos fragmentarios», en *Estudios estéticos II. De la tragedia y otros ensayos*, Málaga, Ágora, 1996: 11- 46.

Lyotard, Jean François, *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires, Manantial, 1988.

- *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 2008.

MacIntyre, Alasdair, *Tras la virtud*, Barcelona, Crítica, 1987.

May, Charles, *The short story: reality of artifice*, Nueva York, Routledge, 2002.

Nancy, Jean-Luc, *La comunidad desobrada*, Madrid, Arena Libros, 2001.

Neuman, Andrés, «El cuento del uno al diez», en Eduardo Becerra (ed.), *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid, Páginas de Espuma, 2006: 169-184.

- «Café Chejov: Andrés Neuman», en *Youtube*, Canal 44, 2017,
https://www.youtube.com/watch?v=oQF4g17B_mg&t=690s

Nietzsche, Friedrich, *Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral*, Madrid, Mare Nostrum, 2000.

O'Connor, Frank, «The lonely voice», en Charles May (ed.), *Short story theories*, Ohio, University Press, 1976: 83-93.

Pacheco, Carlos, «Criterios para una conceptualización del cuento», en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (coord.), *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997: 14- 28.

Patea, Viorica, «The short story: An Overview of the History and Evolution of the Genre», en Viorica Patea (ed.), *Short Story Theories: A twenty first century perspective*, Nueva York, Editions Rodopi B.V., 2012: 1- 24.

Paz, Octavio, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

Pérez Calarco, Martín & Gallina, Andrés, «La voz extraña. Entrevista a Fabián Casas», *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, n°22, 2011: 275-296.

Peri Rossi, Cristina, «Génesis de un cuento», en Eva Valcárcel (ed.), *El cuento hispanoamericano del siglo XX. Teoría y práctica*, La Coruña, Universidade da Coruña, 1994:281- 292.

Piglia, Ricardo, *Formas Breves*, Buenos Aires, Temas Grupo Editorial, 1999.

Poe, Edgar Allan, «Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento», en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (coord.), *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997: 293- 314.

Pollock, Griselda, «Modernidad líquida y análisis transdisciplinar de la cultura», en Zygmunt Bauman *et al.*, *Arte ¿líquido?*, Madrid, Sequitur, 2007: 27-34.

James, William, *Pragmatismo*, Buenos Aires, Aguilar, 1961.

Quiroga, Horacio, «El manual del perfecto cuentista», en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (coord.), *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997: 327- 339.

Sánchez Carbó, José, *La unidad y la diversidad. Teoría e historia de las colecciones de relatos integrados*, Puebla, Universidad Iberoamericana, 2012.

Steiner, George, *La muerte de la tragedia*, Barcelona, Azul Editorial, 2001.

Valles Calatrava, José & Álamo Felices, Francisco, *Diccionario de teoría de la narrativa*, Granada Alhulia, 2002.

Van Achter, Erik, «Revising theory: Poe's legacy in Short Story Criticism», en Viorica Patea (ed.), *Short Story Theories: A twenty first century perspective*, Nueva York, Editions Rodopi B.V., 2012: 75-88

Vattimo, Gianni, «Dialéctica, diferencia y pensamiento débil», en Gianni Vattimo y Pier Aldo Rovatti (eds.), *El pensamiento débil*, Madrid, Cátedra, 1990: 18-43.

Wellmer, Albrecht, *Sobre la dialéctica de la modernidad y la posmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, Madrid, Visor, 1993.

Wood, James, «La historia de mi vida. Las ficciones de Alejandro Zambra», en Alejandro Zambra, *Mis documentos*, Barcelona, Anagrama, 2016: 211-224

Zambra, Alejandro, *Mis documentos*, Barcelona, Anagrama, 2016.

- *Tema libre*, Barcelona, Anagrama, 2019.

Zambrano, María, «La crisis del racionalismo europeo», en *Zambrano: pensamiento y poesía en la vida española*, Madrid, Biblioteca nueva, 2004: 97-108.

Zavala, Lauro, *Cartografías del cuento y la minificción*, Sevilla, Renacimiento, 2004

