

LOS ELEMENTOS DE LA NARRATIVA: COMPOSICIÓN PERSONAL DE CUATRO
FICCIONES A TRAVÉS DEL ESPACIO, EL TIEMPO Y LA ACCIÓN

NILSON RAFAEL MURGAS CUBILLOS

TRABAJO DE GRADO
Presentado como requisito para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Estudios Literarios
Bogotá, 2017

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavoni

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Juan Cristóbal Castro Kerdel

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Luis Carlos Henao de Brigard

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

Dejo a mis amigos estos versos buenos...

Diomedes Díaz

Contenido

¿Por qué escribir?

1. Convicciones literarias..... 1
2. ¿Por qué escribir?..... 4
3. ¿Para quién escribir?..... 6

Los elementos de la narrativa

1. Los elementos de la narrativa.....9
2. El tiempo.....13
 - 2.1 Piedra de toque: Especulación sobre el viaje en el tiempo.....17
3. El espacio.....19
 - 3.1 Piedra de toque: Intento de inventario de cuarto.....23
4. La acción.....25
 - 4.1 Piedra de toque: La acción como motor del desarrollo progresivo del personaje en el guión cinematográfico.....27

Cuatro cuentos

- Un hombre que sueña.....30
- El detective literario.....37
- Revelado.....51
- Descripción de una escena cotidiana.....57

Anexos

- Bitácora o apuntes sobre el rumbo y demás accidentes de la navegación.....61
- Glosario.....69
- Bibliografía.....74

NOTA DEL AUTOR: Me gusta pensar, a veces y con la suficiente ligereza para no tomarlo muy en serio, en la manera adecuada de comenzar mi propio libro. Pienso, para ser más exacto, en las primeras palabras con las que se va encontrar el lector y en el tiempo que va invertir en interpretar las letras, los símbolos menudos, las imágenes recurrentes, la causa de todas las cosas. Después, inmediatamente, como por arte de magia y sin tener una razón particular para hacerlo, pienso en César Bruto, o en lo que entiendo que dice César Bruto en el capítulo del *Perro de San Bernaldo*, y me dan ganas de iniciar el libro que todavía no he escrito hablando, a modo de juego tal vez, sobre la intención del texto y sobre su autonomía. Pues bien, como aún no he escrito ese hipotético libro (y puede —¿Quién sabe?— que no lo escriba nunca o lo escriba muy tarde) me conformo con hacer las del Bruto con el siguiente trabajo: Los elementos de la narrativa, la parte teórica, hace referencia a los tres elementos indispensable para toda obra narrativa (desde mi perspectiva). Su ejemplificación, más bien la sustentación didáctica de dicha tesis, se encuentra en la otra parte, la parte retórica, conformada por cuatro ficciones. Creo que no hace falta evidenciar que técnicas y métodos, tomados justamente de la parte teórica, son implementadas por el autor en los cuentos. Además de ser sobremanera notorios, señalarlos restaría gracia al ejercicio de lectura y merito a cualquier comentario. Se pone, sin embargo, unos apuntes sobre el rumbo y demás accidentes de la navegación, donde, en caso de dudas, se podrá encontrar un rastro del camino o una dirección por la que tomar. A propósito de los subcapítulos que acompañan a cada elemento de la narrativa y que se conocen como Piedras de toque, solo uno, el que corresponde al espacio, es mío. La redacción y citación de estos subcapítulos se debe, en gran medida, al simple deleite de la aproximación disciplinaria y del refuerzo académico de mi perspectiva. El término Piedra de toque se refiere, según el diccionario, a una cosa u objeto que sirve para demostrar la verdad o autenticidad de algo.

¿POR QUÉ ESCRIBIR?

1. CONVICCIONES LITERARIAS

Hace un par de años, durante una visita a mi abuela, desde una finca apartada ubicada en la parte montañosa de la frontera colombo-venezolana, al sur de La Guajira, escribí la siguiente carta que resume a grandes rasgos mis convicciones literarias:

Mi querido amigo,

Devastado por las fugas de ermitaño me he decidido escribirle una carta con toda la devoción y tristeza que me invaden en estas horas de calor y soledad. Me temo que la idea de lo epistolar, de escribir cartas, termine por justificarse a sí misma gracias a lo impopular. Siempre hemos guardado ese criterio en todo; lo veneramos y respetamos, y creo que continúa siendo un factor importante para ser honestos a la hora de escribir. Además, y esto es una consecuencia sencilla de las adicciones literarias, fue justamente usted quien me empujó a tal genero huérfano la tarde aquella que me entregó Pobres gentes de Dostoievski, y en la solapa escribió como si fuera el peripatético poema de nuestras vidas: “Ante usted está la melancolía de la masacrada Sociedad. Intermitente por excelencia, epistolar por épica”. No entiendo aún los derroteros de sus poemas, pero capto a la perfección la sinceridad de estas palabras.

Mi querido amigo, el niño que érase una vez se lanzaba a la aventura. Las horas en esta montaña realizando trabajos de campo, talando árboles, apilando maíz, secando café, me han despertado un deseo taciturno de criticarlo todo. Pasan días enteros en que no logro escribir lo que quiero escribir y resigno mi vida a la azarosa máxima del Relato de Sergio Stepansky. Nunca pensé que la misantropía me fuera a dar bofetadas tan rápido, pero ahora que coincidí durante mi estadía en el pueblo donde vive mi abuela con un costeño maricón con ínfulas de escritor que desprecia el mundo porque sí y defiende con solvencia las teorías de segregación implementadas por el nazismo, me estremezco en la desventura universal. El costeño aquel, contradictoriamente, es amante de Woody Allen y director y editor de una revista literaria misérrima que reparte en el pueblo con el frenetismo del anhelo o la esperanza del reconocimiento. No sé por qué le caí en gracia desde un principio y tampoco cómo llegamos a ponernos en contacto. Supongo que lo primero se debió a la falsa afabilidad que demostré al escuchar sus pretensiones literarias y sus sueños de fama intelectual, y lo segundo, a esos azares que solo pasan en los pueblos chicos. El hecho es que una tarde —sería tal vez nuestro segundo encuentro— me trajo cinco volúmenes de su

revista (que se empeñó en obsequiarme) para que las leyera y le diera una opinión. No quise agraviarlo y prometí que pronto las despacharía con juicio, cosa que lo entusiasmó tanto que empezó a silbar y a zapatear de manera extraña. A continuación, empezó uno de sus dilatados monólogos acerca de temas en los que se sentía ducho para opinar (¿ha notado que las personas con poca vocación creativa son más propensos a opinar?). Cuando al fin se fue, cumplí con mi promesa y empecé a leer las revistas acostado en mi hamaca y en medio de un calor asfixiante. Había artículos varios, reseñas de libros y algunos poemas. La nómina de la revista, como era de esperarse, resultaba más bien pobre. Además del costeño maricón, la revista contaba con otro colaborador asiduo que escribía un editorial en cada número sobre temas peregrinos; una poeta cuyo mayor interés, al parecer, eran los colibrís; y un ilustrador bastante mediocre. En términos generales, la mayoría de los artículos se encontraban bien redactados. Consegúan exponer una idea y defenderla con argumentos válidos. Intentaban cautivar al lector con un lenguaje mesurado y cierta contundencia que resultaba valiosa. Casi todos trataban sobre novelistas del siglo XIX o filósofos helenísticos; a veces, recomendaba algunos autores norteamericanos y reseñaba obras de teatro de Chejov o de Arthur Miller. Mientras leía, espantado en parte por las travesuras que se les atribuían a los cínicos, y algo prevenido por la parcialidad que sobresalía en algunas frases, trataba de entender cuáles eran los motivos de ese hombre para escribir. ¿Lo animaba acaso algún buen pensamiento? ¿Pretendía instruir a alguien con sus artículos punzantes? ¿Quería entender mejor el mundo? ¿O tan sólo esperaba saciar su abominable curiosidad intelectual a través de explicaciones y juicios de valor? Algo me invitaba a pensar (a medida que continuaba leyendo), mi querido amigo, que sus intenciones eran oscuras y egoístas y que en el fondo todo se traducía y reflejaba en la forma en que los textos estaban escritos. Con el tiempo llegaría a ser un escritor, un periodista cultural, pensaba sofocado cada vez más por el calor y despatarrado en la hamaca con el montoncito de revistas aquel en las manos, pero en lo esencial, carecía de valor y entereza, y de esa suerte de amor al prójimo del que Augusto habla y en el que coincidimos todos como requisito para ser artista. Puede que el mundo este poblado de maricas que redacten bien, pero pocos hombres exaltan nuestro corazón o nos hacen persistir en la lucha siempre renovada de la que habla Whitman.

Ahora bien, intuyo que mi animadversión le resulte un tanto sospechosa. No niego que muchos factores, como lo advertí anteriormente, mediaron en mi juicio, pero tampoco niego que todas las palabras tienen un significado en sí mismas, más allá de nuestro inevitable y entrometido estado de ánimo. Volviendo a aquel costeño maricón, debo decir que también tenía sus cosas buenas. A pesar de no ser un Burroughs o un Oscar Wilde, o,

más bien, a pesar de no tener la temeridad de un Burroughs o la elegancia de un Oscar Wilde, el tipo mantenía cierta noción de estilo y en alguna parte de su cabeza egocéntrica guardaba reservas de talento. Un día, mientras llovía, se aventuró a mostrarme un cuento. Habían pasado dos semanas desde el episodio de las revistas y parecía receloso y desconfiado, como el guardia de un tesoro, cuando puso el cuento frente a mí. Todo ocurría en una sala de internet vacía y, para mayores señas, yo estaba al mismo tiempo hastiado porque una muchachita se había resuelto a joderme el corazón, y feliz porque desde hacía treinta y nueve días (según versión de mi abuela) no llovía. El cuento no era una obra maestra. Hemingway lo habría escupido, aunque, desde esa perspectiva, Fitzgerald posiblemente lo habría celebrado. La acción se situaba en Nueva York, en tiempos de la depresión. Aparecía Groucho Marx. Había una escena de humor. El final era delicado, altamente ingenioso. A mí me gustaba. Se lo dije. Debí ahorrarme todos mis guiños y el visto bueno, porque apenas manifesté mi aprobación, el marica se me abalanzó como un vendedor infalible a acribillarme con preguntas y a elogiarse a sí mismo. ¿Qué más podía hacer? Desde entonces decidí evitarlo. Puse en un baúl de mi abuela los cinco volúmenes que me regaló. Mi más insano deseo es quemarlo en un bote, como hicimos aquella vez con tanta mala hierba en el cumpleaños de J.C. Sin embargo, quizá no los incinere: la maldad no me da para tanto. Tal vez, los deposite en la caneca más cercana, es decir, en la caneca del baño de mi primo el mecánico. Lo seguro es que no los conserve. Es bueno recordar, desde ahora y para siempre, que el talento no lo es todo y que ser honesto (en el buen sentido en el que lo dijo Tolstoi) a la hora de escribir es lo más importante...

2. ¿POR QUÉ ESCRIBIR?

Fue en una clase de la universidad, a principios de la carrera, durante una tarde cerrada, hacía el mes de setiembre (creo), donde encontré una de las razones más extrañas y verdaderas para escribir escondida en una historia. En ese entonces no tenía ni veinte años y comenzaba a dar mis primeros pasos en la disciplina de la escritura. Confieso que me gustaba imaginar *intrigas* o inventarme *escenas* en mis ratos libres, pero nunca me preguntaba cuál era el propósito de lo que improvisaba o con qué fin lo hacía. Por esa época, aparte de que me faltaba ese cuestionamiento inquebrantable que caracteriza a todo escritor, también era muy desordenado. Llevaba mis cuentos y mis apuntes en cuadernos argollados que mi hermana me regalaba y en casi todos aparecían mezcladas citas, posibles *tramas* y párrafos que redactaba en momentos de supuesta inspiración. Muchos de esos cuadernos terminaron con las hojas ensopadas y la tinta corrida debido a la mala costumbre que tenía de caminar con la maleta al hombro bajo los más temibles aguaceros. Muchos, además, quedaron inconclusos, remplazados por otros cuadernos nuevos o condenados a la chapucera idea de ser retomados algún día.

Fue en una lectura de esa clase de principios de carrera, en una página manchada con tinta y llena de sutiles dibujos de barquitos y olas, en un párrafo donde sobresalía una nota garrapateada con letra peor que la de un médico, donde aquella historia se me planteó por primera vez como una posibilidad. Estaba sentado con las fotocopias en la mano mirando la lluvia y haciendo tiempo para empezar a leer. Por esos días no tenía un hábito de lectura muy arraigado y, sobre todo, en las lecturas de las clases me sentía distraído y me costaba mucho concentrarme. No recuerdo muy bien por qué ese texto que tenía entre manos me resultó menos esquivo. Supongo que desde las primeras líneas se reflejaba algo de ese tono aleccionador y seguro que desde siempre me ha impactado. Alguna sentencia, un párrafo concluyente o un tema interesante; todo bajo el hechizo de un estilo sencillo que hablaba de asuntos enigmáticos al mejor estilo de un poeta metafísico. Entre mis primeras impresiones, la idea de la lectura parecía ser: ¿Por qué escribir justo en este momento, en este contexto y para estas personas? Para mí, que nunca me había propuesto tocar temas tan profundos, la pregunta me cayó como un mazazo. Poco exageraría al decir que sentí una clase de ralentización del tiempo mientras avanzaba en los descubrimientos que me revelaba el autor. Experimentaba una suerte de abismo visual que ocurre cuando se siente que se está leyendo algo verdadero y me detenía en ciertas partes para levantar la mirada y volver a leer lo ya

recorrido. Lo abrumador no sólo era la forma en que las ideas se iban desplazando, sino la síntesis discreta que se hacía de un idioma analítico. La respuesta a la pregunta se explayaba a lo largo de todo el texto, y aun así no daba la impresión de ser concluyente. Se hablaba de la realidad que la poesía le otorga a la realidad y de la autoridad de las palabras. Cuando pensaba que nada podía sorprenderme más y que entendía a la maravilla el poder de las ficciones, apareció de pronto el siguiente escrito:

Cuando el gran rabino Israel Baal Shem-Tov creía que se tramaba una desgracia contra el pueblo judío, tenía por costumbre ir a concentrar su espíritu en cierto lugar del bosque; allí encendía un fuego, recitaba cierta plegaria y el milagro se cumplía: la desgracia quedaba rechazada. Más adelante, cuando su discípulo, el célebre Maguid de Mezeritsch tenía que implorar al cielo por las mismas razones, acudía a aquel mismo lugar del bosque y decía: "Señor del Universo, préstame oído. No sé cómo encender el fuego, pero todavía soy capaz de recitar la plegaria". Y el milagro se cumplía. Más adelante, el rabino Moshe-Leib de Sassov, para salvar a su pueblo, iba también al bosque y decía: "No sé cómo encender el fuego, no conozco la plegaria, pero puedo situarme en el lugar propicio y esto debería ser suficiente". Y esto era suficiente: también, entonces, el milagro se cumplía. Después, le tocó el turno al rabino Israel de Rizsin de apartar la amenaza. Sentado en su sillón, se tomaba la cabeza entre las manos y hablaba así a Dios: "Soy incapaz de encender el fuego, no conozco la plegaria, ni siquiera puedo encontrar el lugar en el bosque. Todo lo que sé hacer es contar esta historia. Esto debería bastar". Y esto bastaba. Dios creo al hombre porque le gustan las historias (Juarroz, 3).

Es difícil detectar cuál es el encanto que conserva ese relato que me hizo, como ya lo he dicho, replantear mi fe e interés en la escritura. Será suficiente decir que en plena clase lo transcribí todo en uno de esos cuadernos ensopados que llevaba en ese tiempo. Da la impresión de ser un cuento antiguo. Una voz lo presenta como un "singular relato de la tradición jasídica". Todo se resume en él: la verdad de la literatura y los cuatro elementos que entrañan la pregunta de por qué se escribe: los hombres/el pueblo son el lector; la amenaza/la crisis es la situación constante del lector; el contador de historias es el escritor; y la historia siempre será La Historia.

Palabras menos, escribo porque el mundo siempre está en crisis y las historias generalmente bastan para prevenir ese peligro.

3. ¿PARA QUIÉN ESCRIBIR?

Siempre he pensado que la recepción de una obra es uno de los procedimientos más egoístas del mundo. El lector, desde su cómoda postura, despacha un libro y llega a conclusiones desacertadas con respecto a la intencionalidad del autor. Como lector, valoro esa autonomía y defiendo esa postura libertina, pero como escritor, me atemorizo ante la posibilidad de ser malentendido. Emerson decía: <<La ley fundamental de la crítica es: “Cada escritura debe ser interpretada por el mismo espíritu que la manifestó”>> (36). Su reflexión resulta plausible, pero en conciencias tan estériles como las del lector contemporáneo puede pecar de insulsa. Es verdad que algunos factores priman sobre otros; una vez, por ejemplo, escuché a Javier Cercas mencionar en un conversatorio: <<La interpretación que vale es la del que compró el libro>>. También es verdad que a la gran mayoría de escritores les afecta la recepción de su obra, tanto, que ni siquiera Hemingway, con su portentoso porte de pugilista y barba tremebunda, se libró de estas controversias menores: <<... mientras la gente no entiende lo que uno escribe, uno está más adelantado que ellos>> (79), escribió alguna vez. Lo cierto es que más allá de buscar un lector ideal, como aconsejaba el casi beatífico Stephen King en sus conferencias sobre escritura, o de convertirse en un monje silente, como algunos dicen que le pasó a J. D. Salinger, mi postura es semejante a la que se asume en el evangelio: <<El que tiene oídos para oír oiga>> (Mt. 13:9). Entiendo, sin embargo, que ocurran casos extremos y milagrosos como los que el bueno de César Vallejo se esfuerza en prever: <<Jesús conocía al mutilado de la función, que tenía ojos y no veía y tenía orejas y no oía. Yo conozco al mutilado del órgano, que ven sin ojos y oye sin orejas>> (68); o casos desilusionantes donde ese espíritu común que predica Emerson se torne un martirizante camino de espinas y tergiversaciones. Para esas situaciones extremas, lo único que queda es lo que hizo cierta compañera en un taller de poesía al que asistí. Cansada de que ninguno entendiera sus poemas, e inspirada en la célebre pieza de Gonzalo Rojas titulada “Celular 09-2119000”, ella escribió lo siguiente:

mariale293as@gmail.com

Le explico muy poco,
poquitísimo.
Últimamente, esos letreros
de “¿Cómo conduzco?”
Y la sección de quejas y reclamos.

No olvide que puede ser todo lo cruel;
que no afana mucho lo que diga:
preguntas o disparates.
No acepto de lo otro.
Eso sí puntúe bien y no pase por alto
el: querida... o el postdata.

Como se puede ver mi perspicaz compañera tenía miedo de ser mal interpretada, y como autora le pesaba su incapacidad expresiva. ¿Quién era su público? ¿Escribía únicamente para gente que captara su mensaje? Lastimosamente, nunca me pude responder directamente estas preguntas. No conservé el contacto con ella y tampoco me atrevo a escribirle a la dirección de correo que dejó. A veces me pregunto si alguien del taller le escribió, si tuvo que corregir un mal entendido o rectificar una postura, o si su poema fue tomado como un juego ingenioso. Muchos años después, leyendo un libro acerca de la novela, me encontré con una cita de Proust que más que darme tranquilidad me perturbó en exceso y me recordó a mariale293as@gmail.com:

El escritor no dice sino por un hábito proveniente del lenguaje insincero de los prefacios y las dedicatorias: “lector mío”. En realidad, cada lector es, cuando lee, el propio lector de sí mismo. La obra del escritor no es más que una especie de instrumento óptico que ofrece al lector con el fin de permitirle discernir lo que, sin ese libro, quizá no hubiese visto en sí mismo. El reconocimiento en sí mismo, por el lector, de lo que el libro dice, es la prueba de la verdad de éste, y viceversa, al menos en cierta medida, pudiendo a menudo atribuirse la diferencia entre ambos textos no al autor, sino al lector. (Citado en Tacca, 162)

He dicho que, personalmente, escribo para todos, para cualquiera que esté dispuesto a leer, pero también he dicho que me atemoriza la idea de ser mal interpretado. Es una encrucijada pavorosa, pero al mismo tiempo es la pauta de una decisión que el escritor debe tomar. La obra es múltiple, allí radica su franqueza y, de acuerdo con Proust, su verdad. Tal vez no solo leyendo se encuentra una versión de uno mismo; tal vez al escribir también plasmamos ese reflejo único y personal que solo nosotros terminamos por entender.

LOS ELEMENTOS DE LA NARRATIVA

1. LOS ELEMENTOS DE LA NARRATIVA

Toda obra narrativa es una composición hecha por un lenguaje y expresada en a través de un *discurso*. Cuenta con elementos diversos que le dan forma y crean una lógica, un lenguaje particular, cuyo mayor propósito es generar un efecto. Por lo general, la narrativa, en cuanto composición ficticia, ofrece y confecciona un mundo alterno: recrea objetos, describe paisajes y personajes, imagina personalidades, descubre pensamientos. En él, en aquel falso universo al que aspira, coexisten y habitan interactuantes y entornos. Viven y comparten distintos sujetos en distintos escenarios. Se ocupan lugares y se invierte tiempo. La consolidación de dichas atmósferas establece puntos de encuentro, facilita la unión y esquematización de entidades opuestas, y plantea la existencia de un contexto. Es en la búsqueda de un efecto donde el contexto cobra una importancia vital. Se prevé que con el estímulo de un espacio poblado de objetos concretos es más fácil la articulación de un impulso, de una impresión. En un curioso libro de apuntes del escritor norteamericano Nathaniel Hawthorne aparece un listado de hipotéticas tramas aún sin escribir:

- Un ser anónimo, consciente de haber sentido la tentación de un grave delito, pone un cartel en una iglesia pidiendo a los fieles que recen para librarlo de su tentación.
- Tener hielo en la sangre.
- Una imagen parecida a un rostro humano se forma, por *lusus naturea*, en la falda de una montaña o en la sinuosidad de una roca. El rostro despierta curiosidad durante años o aun siglos, hasta que un día nace un niño cuyos rasgos poco a poco van cobrando el aspecto de ese retrato. En un momento la semejanza llega a ser perfecta. Una suerte de profecía podría estar ligada a este hecho.
- Un monstruo es el hijo de un amor sin amor entre dos personas de suma belleza.
- Unos paseantes encienden un fuego sobre el monte Ararat con los vestigios del arca. (68-74)

La mayoría de estas *tramas* se basan en la corroboración de un contexto y en su reordenamiento lógico. Retoman tropos establecidos y los acomodan de acuerdo con cierta intencionalidad dramática. El efecto, todavía brumoso y desconocido, no se denota en los enunciados, sino que simplemente reposa y se potencia buscando contornos y formas para

expresarse. En ocasiones, el contexto —quizá este sea el caso— únicamente funciona como telón de fondo para tratar un *tema* de sumo interés del autor, o determina la construcción lógica y el orden de las causas que propician una derivación alterna de una interpretación común. Así, en cualquier de los enunciados mencionados por Hawthorne, repletos de puntos de partida y cargados de posibilidades narrativas, los efectos a los que se puede llegar son innumerables y diversos, y la impresión o sugerencia que despierte el supuesto relato proyectado será una de la múltiples significaciones que convoca una obra de arte acabada.

De acuerdo con los preceptos básicos de composición, algunos de los elementos que vinculan y componen una narración deben ser indivisibles a ella. Su presencia y uso es necesario para que el mundo que pretende se consolide, alcance una realidad en potencia, es decir, una realidad inacabada, en obra negra, y estipule sus propios límites. Estos elementos se identifican de manera sencilla y a veces pueden ser retomados como *temas* o *motivos* en un relato. En las últimas décadas, los estudios de narratología tipifican las partes de la composición de diversas maneras. Algunos asocian en un corpus los elementos que conforman el constructo del contexto —espacio, tiempo y personajes— y enfatizan la trascendencia de los interactuantes en la posibilidad de los escenarios y el desenlace de una *trama*: <<Creemos... que, en toda narración, las relaciones entre los personajes pueden ser reducidas siempre a un pequeño número y que esta red de relaciones tiene un papel fundamental en la estructura de la obra>> (Todorov, 218, traducción propia). Otros le otorgan más protagonismo al “punto de vista” o al narrador, plantean un modelo constitutivo en base al modo de narración y la relación innegable entre el narrador y los hechos para dotar de sentido el relato: <<Cuando se examine hasta qué punto una obra determinada se aleja o se acerca con relación al discurso y a la narración histórica, nos veremos obligados a considerar el modo de narración escogido no como un simple recipiente vacío de sentido, sino como la forma que da al objeto esculpido significación>> (Bourneuf y Ouellet, 128). Sin embargo, lejos de conflictuar los distintos esquemas conceptuales y los postulados que reafirman o controvierten las nuevas escuelas interpretativas, el compendio de segmentos que conforman una obra narrativa se puede resumir en tres conceptos básicos: el espacio, el tiempo y la acción. A estos términos es a los que más nos dedicaremos en el presente trabajo.

Es oportuno señalar que la noción de narrador o de voz discursiva también es decisiva a la hora de abordar cualquier teoría sobre estructura y composición de obras de ficción, pero su carácter privativo la aleja en lo absoluto de nuestra idea de elemento constitutivo de un relato. El narrador, a grandes rasgos, se constituye como un ente todopoderoso e incalificable que dictamina y dispone; una presencia poco cuestionable que encamina de principio a fin a

un lector virtual por una senda previsible. Sus atribuciones son absolutas y difieren del grado de disolubilidad y maleabilidad que caracterizan el espacio, el tiempo y la acción. Por otro lado, el estudio del narrador correspondería a un trabajo de mayor amplitud y especificidad, al que por lo pronto nos abstendremos de realizar.

En cuestiones de clasificación, los personajes también entran a integrar el conjunto de posibles elementos de la narrativa. Su contribución a la formación de una historia es innegable, pero pecan de exceso de ambigüedad y no siempre son reconocibles sus características. Generalmente, la concepción de personaje viene acompañada de una terminología selecta, como *motivo*, *conflicto* y *trama*. Sería inadecuado establecer un parámetro para determinar una definición de personaje. Son tan variadas y difusas las categorías que abarcan el concepto que, al igual que el narrador, se necesitaría un estudio detallado y afortunado sobre su significado. Si se coloca al personaje, por ejemplo, en función del sujeto que realiza una acción, se desconocen los relatos donde la acción se limita a ser un recuento de imágenes continuas sin intervención aparente de ningún interactuante, o, en sentido técnico, los bloques de texto creados en torno a aparatos descriptivos libres de carga dramática o desplazamientos espaciales (la casa anónima e inanimada que describe una catástrofe nuclear de catadura melancólica en “Vendrán lluvias suaves” de Ray Bradbury; o los capítulos desarticulados de la novela *Las cosas* de Georges Perec, donde leemos un listado de posesiones vacuas que algún día serán la posesión de alguien). Si por el contrario, se reconocen tan solo como entes que se identifican por la reiteración de un pronombre, se anulan las intervenciones metafóricas de una pluralidad latente y compacta —aunque jamás aludida— en algunas narraciones selectas (la constancia de las gleras del Don como fuerza activa y sensible y no simplemente como lugar de encuentro de los numerosos personajes de *El Don apacible* de Mijaíl Shólojov). Se puede decir, sin embargo, que los personajes, pese a su abstracción, comparten una cualidad que los diferencia levemente. Semejante a como muchas ficciones se amparan en una realidad real para poner los cimientos de su mundo inventado, los personajes, como nosotros, viven asociados al cambio. De manera voluntaria o involuntaria, el devenir de sus vidas los entrega a una mutación inevitable, los obliga a transformaciones extremas o intrascendentes que condicionan sus decisiones futuras. José Enrique Rodó denuncia este metamórfico deseo humano que se refleja en gran medida en los personajes en *Motivos de Proteo*: <<Somos la estela de la nave, cuya entidad material no permanece la misma en dos momentos sucesivos, porque sin cesar muere y renace de entre las ondas: la estela, que es, no una persistente realidad, sino una forma andante, una sucesión de impulsos rítmicos, que obran sobre un objeto constantemente renovado>> (140). No es

complicado advertir las modificaciones que ocurren a lo largo de una narración. Algunas suelen ser de carácter moral y conciernen únicamente a los personajes, otras terminan por ser variaciones mínimas y de tipo visual que afectan a los objetos o al paisaje. En todo caso, en cualquier relato las perspectivas, la apariencia y el pensamiento de los objetos o de los interactuantes terminan por diferir de lo que se nos presentaba al principio y señalan el inevitable transcurso del tiempo.

La acción, en gran medida y como precepto básico, supone un desplazamiento en un espacio; ofrece una serie de movimientos ligados al tiempo que propician y efectúan cambios, transformaciones. Los cambios ocurren en un lugar, en un sitio, sus modificaciones se aprecian sobre las formas que habitan y conforman estos espacios. Existen planos más factibles de apreciar que otros; planos concretos y planos abstractos: el mundo sensorial y el mundo interior. El tiempo es el rector del movimiento. Le concede una dirección, le asigna una intensidad. Opera como medio donde se trasportan los hombres, las sensaciones, el pensamiento. Casi siempre su dirección es hacia adelante, hacia el futuro... Es en el cambio donde el tiempo, el espacio y la acción coinciden y construyen una historia (Farrer Pebes, 909).

2. EL TIEMPO

El tiempo, hay que decirlo, es una cuestión personal, una percepción subjetiva que depende únicamente del espectador. Es habitual que evidencie al movimiento, que delate un deslazamiento, que demuestre a la acción. <<...siempre desertor de un pasado, siempre codicioso de un porvenir>>, escribe Plotino. Existe una línea temporal que da sentido y orden a nuestras percepciones. Toda narración pertenece a un fragmento particular de dicha línea temporal; y la disposición de esos trozos o fragmentos temporales se catalogan como momentos. Nuestra concepción del mundo nos obliga a esquematizar los momentos de acuerdo con tres instantes: lo ocurrido, el presente y lo desconocido. Heráclito niega la veracidad de al menos dos de ellos: <<nunca fue, ni será, porque es>>. Usualmente, el cambio se identifica con el paso del tiempo. Su función es destruir y renovar, delinear un ciclo. La manera en que lo conocemos y experimentamos se presta, a nivel literario, para jugar con él: se dilatan o se resumen periodos específicos. El gusto por este divertimento otorga una noción distinta del tiempo. Es usual que seamos esclavos o víctimas suyas, pero en medio de los esquivos ejercicios de la ficción nuestra incapacidad usual de dominarlo se reduce a una búsqueda continua por entenderlo.

Este mes tengo doce meses más que hace exactamente un año; así, puesto que habiendo alcanzado casi la mitad de mi cuarto volumen sólo he narrado la historia de mi primera jornada, resulta evidente que hoy tengo trescientos sesenta y cuatro días más que contar hasta el instante en que emprendí mi obra. Por lo tanto, en lugar de avanzar en mi trabajo a medida que voy haciéndolo, como cualquier escritor, me he retrasado trescientos sesenta y cuatro veces tres volúmenes y medio, considerando que cada día de mi vida deba estar tan lleno como éste (¿por qué no?) y los acontecimientos y opiniones que lo llenan deban ser expuestos tan extensamente (¿por qué tendría que resumirlos?) (Sterne, 285).

Como *tema*, el tiempo siempre ha cautivado a los hombres. Desde aquellas preocupaciones filosóficas de los presocráticos, hasta la búsqueda dilatada que realiza Proust a principios del siglo XX, la percepción que se tiene de nuestra situación frente al inevitable transcurso de los minutos es un detonante efectivo para la ficción. Existen algunas especulaciones increíblemente imaginativas en la literatura acerca del dominio al que la raza humana puede llegar del tiempo. Escudados, por ejemplo, en teorías científicas o incluso en descabellados ejercicios mentales, los escritores de ciencia ficción se encuentran un paso adelante del hombre común y relatan paradojas o mundos hipotéticos donde la humanidad se ufana de una eternidad que le parece tediosa (los eternos en el mundo cíclico y libre de

sentimientos de *El fin de la Eternidad* de Isaac Asimov), o deambula a través de mundos futuristas donde se pregunta, una vez más, sobre su rol en el universo (la visión más lejana que ocurre en *La máquina del tiempo* de H. G. Wells, donde el viajero se pregunta finalmente cuál fue la causa que erradicó a los humanos del planeta). Aunque estas fabulaciones exóticas, pese a sus desajustes estilísticos y variaciones predecibles, terminan por ofrecer una visión bastante particular y de llana remembranza de una realidad que se supone que nos espera, son las obras de ficción que reflexionan sobre el presente y la afectación del pasado en nuestras vidas las que alcanzan un grado de relevancia superior en la historiografía literaria. Narraciones que hablan sobre la melancolía y los años perdidos a la manera de una emotiva defensa del ayer y denuncia de la ruindad posterior (los recuerdos de juventud de Peter Walsh junto a Clarisa Dalloway y su renuncia insensible a amarla en *La señora Dalloway* de Virginia Woolf), o personajes que buscan en el pasado una genuina razón vital que los ayude a entender y destruir su presente miserable (Winston Smith en medio de un Londres opaco y coercitivo preguntándose vanamente cómo era el mundo antes del INGSOC en *1984* de George Orwell) se encumbran por lo general en la lista de libros que tienen mayor capacidad de trascendencia en el lector. Esa ansia desmesurada por repasar el contenido de la experiencia y renovar la fuerza de la nostalgia se traduce en un falso apego a los “buenos tiempos de antaño” que se formula en los libros a modo de *motivo* y *tema* hartamente explotable por los autores (véase, entre otros casos, la frecuencia con que aparece la noción de juventud añorada como catalizador histórico en la obra de Roberto Bolaño). Sin embargo, no es solo el deseo de resucitar periodos lejanos de la vida o de disfrazar un anecdotario con ciertos recursos estilísticos lo que influye en la fabricación de historias cuyo énfasis son el tiempo y sus consecuencias, el mismo modelo gramatical con el que se suele escribir (pretérito perfecto o imperfecto) se presta para mostrar la acción como una circunstancia remota y para brindar un aire de evento acontecido. Adaptado de los modelos clásicos de las leyendas populares, donde el narrar en pasado la aventura ayuda a enfatizar el pacto de verosimilitud que se tiene con el espectador y el grado omnisciente del narrador, la directriz del pretérito se ha mantenido sin mucho esfuerzo en los lineamientos de la creación literaria. Recientemente, esta conducta se ha visto modificada por algunos autores que juegan con una autonomía temporal bastante enriquecedora. Casos como los del autor sudafricano J. M. Coetzee, quien prefiere ajustar sus novelas a la conjugación verbal en presente, o los experimentos formales del escritor de origen paquistaní Hanif Kureishi en algunos de sus relatos cortos demuestran que existe una maleabilidad impresionante en el uso del tiempo y que su preponderancia se traslada incluso a campos de carácter elemental en la composición de un texto.

Ahora bien, no solo como *tema* el tiempo cobra una importancia rotunda en los derroteros de la literatura; tal vez su aporte más específico y valioso se encuentre en la estructura que aporta a la construcción de una narración. Además, como ya se mencionó, de ajustar la conjugación verbal en el desarrollo de la acción, la versatilidad temporal es un factor indispensable a la hora de establecer una *escena* o de ambientar un *resumen*. El tiempo puede dilatarse o comprimirse: muchos años pueden ser descritos en pocas líneas, o pocas horas ser contadas en centenares de páginas. Para recrear estos conceptos resulta indispensable acudir a categóricos ejemplos literarios que refuercen nuestra idea, en dicha galería aparecen desde la famosísima y abultada novela *Ulises* de James Joyce, en la que asistimos a la representación de un día cualquiera —16 de junio de 1904— en la vida de algunos ciudadanos de Dublín, hasta el maravilloso cuento “Vida Gris” del autor peruano Julio Ramón Ribeyro, en el que se resume la vida de un hombre intrascendental y nada recordado en un par de páginas.

En cuestiones argumentativas el tiempo también es usado de modos diferentes. La formulación de una línea temporal autónoma para la ficción deja espacios en el tiempo distintos al corpus de la narración a los que el autor puede acudir para fortalecer o reformar partes de su argumento. Estos saltos son implementados frecuentemente en casi la mayoría de las obras literarias de gran aliento, aunque su uso no es ajeno al cuento. A nivel técnico, el salto hacia el pasado se conoce como analepsis. La acción se traslada a un momento anterior al que compone el grueso de la historia y los eventos que se nos muestran, por lo general, terminan por justificar o develar los sucesos que se enmarcan en el “presente” de la historia. Una de las novelas que mejor utiliza este método es *Conversación en La Catedral* de Mario Vargas Llosa. Su armazón está diseñado en torno a una charla casual en un bar limeño entre Santiago Zavala, un joven peruano de buena familia venido a menos, y Ambrosio, un zambo atribulado ex chofer de su padre. El presente en el que ubica Vargas Llosa al lector es el de Santiago y Ambrosio en el bar conversando a mediados de los años sesenta, pero la mayoría de la novela ocurre en un pasado cercano donde se desenmaraña toda una red de conflictos e historias menores durante los años de gobierno de Manuel Arturo Odría. La prolepsis, por otro lado, es el salto hacia el futuro. Consiste en anticipar la acción y sucesos que ocurrirán o mostrar escenas que correspondan al porvenir de los personajes. Generalmente, la prolepsis se realiza para causar una sensación de suspenso o incertidumbre al lector. Anuncia que un evento va a pasar, pero todavía no se sabe cómo. Uno de los mejores ejemplos de prolepsis se encuentra en *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez. El narrador omnisciente que nos cuenta la saga de los Buendía constantemente alude sin mucha profundidad a

acontecimientos próximos que luego tendrán cabida en el orden cronológico de la novela: <<Muchos años después, cuando Macondo fue un campamento de casas de madera y techos de cinc, todavía perduraban en las calles más antiguas los almendros rotos y polvorientos...>> (34).

Es en estos términos de estructura argumental y orden cronológico donde asoma otro de los tantos aportes del tiempo a la confección de una narración. La noción de urgencia, implementada al principio a nivel literario, y ahora explotada en exceso en la producción cinematográfica, ayuda a la *tensión* a reforzar su promesa básica de entretenimiento y complejiza el desarrollo de la acción limitándolo a un rango específico. La noción de urgencia recae usualmente en el protagonista. Consiste en tener exclusivamente un plazo máximo para realizar una misión determinada o para sobrevivir. Por lo general, a medida que la narración se extiende —paralelamente a la lectura—, el tiempo se agota hasta llegar a un punto de no retorno donde se triunfa o se fracasa (los tres días con los que cuenta Robert Jordan para volar el puente del Guadarrama durante la ofensiva de Segovia en la novela bélica *Por quién doblan las campanas* de Ernest Hemingway, o el par de horas que tiene el protagonista del cuento de Jack London “Encender un fuego” antes de morir por congelación en las frías laderas del Yukón). Sin lugar a duda, fue durante la segunda mitad del siglo XX que la noción de urgencia adquirió una notoriedad sin precedentes. Con el éxito de la novela de espionaje y el surgimiento del mal denominado género del thriller la *intriga* recae en la proximidad de una catástrofe ineludible que se debe prevenir a toda costa. Desde las pandemias inevitables o los complots sectarios que describe Dan Brown en sus libros, hasta los eternos misiles nucleares a punto de ser disparados en medio de la tensión de la Guerra Fría que siempre aparecen como telón de fondo en las novelas de Tom Clancy, la proposición de un riesgo difícil de sortear nutre el imaginario que se ha construido en torno a ciertos géneros. Su aplicación llega incluso a casos tan extremos que no es extraño encontrar en más de una ocasión al presidente de Estados Unidos o al primer ministro israelí exclamando la estridente y penosa frase: <<Por el amor de Dios ¡Denos al menos veinticuatro horas más!>>. Puede que esta exagerada implementación del recurso resulte a veces saturada y turbia, sin embargo, demuestra que, más allá de provocar una afectación al espectador con la reiteración de una amenaza, lo que de verdad genera impacto en el lector es la inminencia trágica de lo que va a suceder, o, como lo diría aquel curtido policía neoyorkino, Angelo Rocchia, en la casi apocalíptica e icónica novela *El quinto jinete*:

—Nada tiene que ver con esa maldita bomba escondida en las cloacas de Manhattan o con la palestina que buscamos, lo que ocurre aquí es otra cosa. Te miras y te preguntas: ¿y ahora qué diablos va a pasar? Pero, en el fondo sabes que no va a pasar nada; que ellos lo ven más bien como una apuesta por lo que vamos a hacer, por cómo vamos a responder; y que todo es, en otras palabras, una extraña cuestión de tiempo (Lapierre y Collins, 353)

2.1 PIEDRA DE TOQUE: ESPECULACIÓN SOBRE EL VIAJE EN EL TIEMPO

En los capítulos anteriores hemos visto cómo nuestra imagen de la naturaleza del tiempo había cambiado con los años. Hasta los comienzos del siglo XX, se creía en un tiempo absoluto, es decir, que cada acontecimiento podía ser etiquetado de manera unívoca con el número llamado “tiempo” y que todos los buenos relojes indicarían el mismo intervalo temporal entre dos acontecimientos dados cualesquiera. Sin embargo, el descubrimiento de que la velocidad de la luz es la misma para todos los observadores, sea cual sea la velocidad de estos, condujo a la teoría de la relatividad, y a abandonar la idea de un tiempo absoluto y único. El tiempo de los acontecimientos no podría ser etiquetado de manera única, sino que cada observador tendría su propia medida del tiempo, indicado por un reloj que viajaría consigo, y relojes transportados por diferentes observadores no tendrían por qué coincidir. Así, el tiempo deviene un concepto más personal, relativo al observador que lo mide. Sin embargo, sigue siendo tratado como una línea de ferrocarril recta, en la que se podría ir en una dirección o en la otra. ¿Pero qué pasaría si la vía tuviera ramificaciones y bucles, de manera que el tren, pese a seguir avanzando, pudiera regresar a una estación por la que ya había pasado? En otras palabras, ¿sería posible que alguien viajara al futuro o al pasado? H. G. Wells exploró estas posibilidades en *La máquina del tiempo*, como han hecho otros numerosos escritores de la ciencia ficción. Pero sabemos que muchas de las ideas de la ciencia ficción, como los submarinos, los viajes a la luna, se han convertido en materia de hecho científico. Por lo tanto, es lícito preguntarse: ¿Cuáles son las perspectivas de viajar en el tiempo?

Es posible viajar en el futuro. Es decir, la relatividad demuestra que es posible concebir una máquina del tiempo que nos permita saltar al futuro. Entramos en la máquina

del tiempo, esperamos, bajamos y hayamos que ha pasado mucho más tiempo en la tierra del que ha transcurrido para nosotros. Actualmente no disponemos de tecnología para hacerlo, pero esto es una cuestión de ingeniería: sabemos que en principio es factible. Un método de construir tal máquina sería explorar la situación de que hablamos en la paradoja de los gemelos del capítulo 6. En este método, nos introducimos en la máquina del tiempo, esta produce una onda explosiva que nos acelera hasta casi la velocidad de la luz, recorremos un trecho (cuya extensión depende de cuán lejos queramos ir en el tiempo) y después regresamos. No nos debería sorprender que la máquina del tiempo sea también una nave espacial, porque, según la relatividad, tiempo y espacio están profundamente imbricados. En cualquier caso, en lo que nos atañe, el único “lugar” en que estaremos durante todo el proceso es la nave espacial, y cuando salgamos de ella, notaremos que ha pasado más tiempo en la tierra del que hemos notado que pasaba para nosotros. Hemos viajado hacía el futuro. Pero ¿Podemos regresar al pasado? ¿Podemos crear las condiciones necesarias para viajar hacia atrás en el tiempo?

Stephen Hawking y Leonard Mlodinow - *Brevísima historia del tiempo*

3. EL ESPACIO

El espacio es uno de los elementos más importantes de la narrativa. En él habitan los objetos y los personajes, transcurre el tiempo y ocurre la acción. También es un punto de ubicación. Nos ayuda a establecer límites, a crear ambientes. La voz narrativa es influenciada por los espacios que transita. Los elementos que pueblan los escenarios se cargan de sentido y transmiten un significado. El pintor se preocupa por <<el sentido del espacio>>, dice Frans Pourbus el joven. El escritor lo encuentra como un principio de unidad y lo considera imprescindible para desarrollar una historia. El propio espacio como lugar plantea unas fronteras, ejerce una armonía, simula una fenomenología. No solo como principio de unidad, su injerencia es perentoria en el curso de los acontecimientos, en ocasiones realiza una intervención, ejerce sobre sí mismo una interpretación. Adquiere una personalidad, incluso imprime un carácter.

Amigable u hostil, el espacio aparece también con un grado variable de fluidez o de densidad, de transparencia o de opacidad: unas veces casi parece que se difumina o, por lo menos, se deja recorrer libremente por el hombre o su mirada, como en Chardonne; otras le opone toda su masa, como en Malraux, o, en ocasiones, una voluntad propia: el mundo se convierte en una deidad todopoderosa en Colline de Giono, o en Miguel Ángel Asturias, y exige respeto y adoración (Bourneuf y Ouellet, 143).

Últimamente, la noción de espacio ha adquirido una relevancia sin precedentes. Superando los pormenores que relativizaban su papel de simple función narrativa o elemento de configuración, el espacio se plantea hoy en día como *tema* o *motivo*. En la actualidad, sobre todo en la narrativa contemporánea, un constante análisis del escenario de la acción como lugar de enunciación permite estipular ciertos criterios que otorgan al espacio un estatus igual de preponderante al del personaje o la *intriga*. No es descabellado asegurar que desde siempre los espacios han poseído una carga expresiva formidable en la ficción y consiguen inspirar una afectación tal en el lector que le dictamina una sensibilidad particular. Con la apropiación de referentes que caracterizan y consolidan la continua evolución literaria, la creación de imaginarios significativos se concibe a través de un uso asiduo y renovado de los mismos elementos; en otras palabras: se configuran mundos alternos donde en base a la disposición exacta de un conjunto de objetos concretos se genera una sensación específica. El poeta francés Ludovic Janvier lo menciona de esta manera en *Una palabra exigente*: << No es un azar que la tragedia moderna, después de Kafka, se exprese sobre todo en términos

espaciales... El laberinto se ha convertido en la traducción trivial —porque es la mejor— de la actitud insignificante de un individuo engullido y devorado por el mundo >> (27). Estos presupuestos y la capacidad asociativa que permite dotar a un lugar de cierta identidad han despertado una fascinación parcializada por la categorización y la caracterización. Resulta oportuno mencionar los esquemas de lectura y las claves interpretativas que surgen a raíz de las asimilaciones dimensionales. Los contrastes, por ejemplo, entre los espacios abiertos y desconocidos que inducen a la proliferación de lo extraordinario e indómito (la búsqueda de la tierra de promisión en John Steinbeck, el pionerismo redomado en las novelas del salvaje oeste, las aventuras glaciares y el perenne canto a la supervivencia en los relatos de Jack London), contra la inmersión en los espacios cerrados que paradójicamente saturan y reducen al individuo hasta entregarlo a un inacabado cuestionamiento existencial (las habitaciones mínimas donde aparecen los personajes mutilados espiritualmente de Beckett, el cuarto desolado donde Adam Pollo busca los indicios de su pasado en *El atestado* de J. M. G. Le Clezio). La diferencia sensorial entre los escenarios paradisiacos preestablecidos y explotados que formulan valiosas metáforas de la condición humana (la ilusión de las islas fluctuantes y remotas donde se apuesta por el descubrimiento personal a la manera de José Saramago en “El cuento de la isla desconocida”, y de Yann Martel en *Life of Pi*) y los adensados parajes urbanos, hiper-nominales y plurívocos, en los que la realidad aturde y anestesia a los personajes (la travesía insensible de Eric Packer por una Nueva York sobredimensionada en *Cosmopolis* de Don DeLillo, o las andanzas desdichadas de Holden Cauldfield en medio de una ciudad donde se niega a estar solo en *El guardián entre el centeno* de J. D. Salinger). Sin embargo, ¿qué posibilita que el espacio nos dicte una sensibilidad particular? ¿Cómo cargar una serie de elementos estrictamente organizados de una connotación única? ¿Qué método opera en la consolidación de una imagen referencial?

André Gide escribe: <<¿Se me comprende si digo que lo visible es tanto como la emoción, íntegramente? Tenemos aquí una suerte de algebra estética: emoción y visible forman una ecuación; la una equivale al otro>> (Citado por Bourneuf y Ouellet, 177). Gide apunta hacia aquella respuesta difícil que permite rastrear la decisiva consonancia entre las imágenes y las sensaciones como una causa notoria de la elaboración de sensibilidades prefabricadas. Una imagen, desde el punto de vista clásico, conjura las emociones e inspira un sentimiento. El modo antropomórfico de los paisajes románticos y la conexión de la naturaleza con la psique que predominó a lo largo de la literatura europea en la primera mitad del siglo XIX es un ejemplo evidente de una estructura sencilla de significación. Es fácil percibir en este caso la función que el espacio desarrolla. De manera directa, influye en las

acciones, sirve como pretexto para el desarrollo de la *trama* y perfila un ambiente. No resulta vano el retrato que realiza Tolstoi de la noche de marzo en que regresa el príncipe Andrei a Lýsyie Gory tras su supuesta muerte para afrontar por fin su trágico sino: <<Era una de esas noches de marzo en las que el invierno parece como si quisiera salirse con la suya y derrama con una particular cólera sus últimas nieves y tempestades>> (540) o la escenografía lúgubre y nebulosa que prefigura Mark Twain cuando Huck Finn y el negro Jim deambulan por el Misisipí alentados no solo por una deriva física sino al mismo tiempo por un vagabundeo esencial. Los ambientes, por su parte, creados a partir de imágenes conectadas potencian e incrementan la intención expresiva. Gradualmente influyen en las sensaciones, cautivan de un modo particular al lector y recrean una disposición consciente de la naturaleza. En mayor medida su efectividad se debe a cuanto se muestre, a cuanto se exponga; entre más se nos revele una dimensión del mundo ficticio al que se aspira, más sencillo será formar un sentir, producir una emoción.

Hasta ahora, el único método viable para descifrar y exponer el espacio es la descripción. Semejante a la narración, ya que ambas se caracterizan por ser una sucesión prolongada de palabras hilvanadas con propósitos lúdicos, la descripción se emparenta más con los espectros espaciales que con los de cualquier otro elemento común de la narrativa. Comprendida como una representación de objetos simultáneos y yuxtapuestos a lo largo y ancho del espacio, su implementación es necesaria en la creación de ambientes y como catalizador de momentos. Robbe-Grillet nos recuerda que las descripciones se limitan a explicitar la relación de los objetos con el hombre en determinado entorno:

En realidad, describir las cosas es situarse deliberadamente en el exterior, frente a ellas. No se trata ya de apropiárselas ni de informar de ellas. Ya al principio consideradas como *lo que no es el hombre*, luego permanecen constantemente fuera de alcance y no se ven, para acabar, ni incluidas en una alianza natural ni recuperadas por un sufrimiento (78).

Sus afirmaciones, además de evidenciar esa red de conexiones invisibles, también nos ponen de manifiesto la distancia ineludible que se establece entre los objetos y nosotros, y la inmanencia de las cosas:

Registrar la distancia entre el objeto y yo, y las distancias propias del objeto (sus distancias exteriores, es decir, sus medidas), y las distancias de los objetos entre sí, e insistir todavía sobre el hecho de que se trata *únicamente de distancias* (y no de desgarramientos): el resultado de todo ello es establecer que las cosas están ahí y que no se trata más que de cosas, cada una de ellas limitada a sí misma (Robbe-Grillet, 81).

Quizá sea dicha bárbara exigencia de identidad, aquel deseo inabarcable de individualidad que propone Robbe-Grillet, el que lleva a una definición peculiar del mundo a través de catálogos y listados de atributos, y el que justifica la fecundidad y desenvolvimiento de la descripción. Así, pues, es lo más común encontrar que en la composición y desarrollo de la mayoría de los relatos las descripciones sean los bloques de texto que se encuentran más cargados de adjetivos y los que frecuentemente estimulan más la imaginación. Y es que, de hecho, la labor de los adjetivos es expresar y transmitir cualidades, ofrecer características, dotar las cosas de aditivos, producir impresiones estéticas, generar conmociones, y, a partir de los juicios de valor y la superficialidad de las apariencias, recrear una versión del mundo. Las asociaciones enriquecen y facilitan esta tarea y, por lo general, reclaman una extrañeza grata, entrañan un deleite extravagante e irremediable, a tal punto que el cielo más transparente del mundo puede llegar a ser <<ingrato>> o una tonada tener el sabor a <<legumbres crudas>>, a pesar de ser cantada con hervor en el corazón. En cuestión de momentos, es decir, en lo que concierne a la organización episódica de la historia, la descripción sugiere a su vez un molde constitutivo. Puede crear un ritmo específico o constatar alguna simetría voluntaria, de acuerdo con R. Bourneuf y Réal Ouellet: <<el prestar atención al medio ambiente, provoca un remansamiento después de un pasaje de acción o bien una impaciente espera cuando interrumpe la narración en un momento crítico>> (126). La oportuna implementación de dichas directrices organizativas abunda en la configuración estructural de los géneros literarios más representativos. El momento del clímax se antecede a una ligera ralentización de la acción en los cuentos tradicionales, o la *tensión* aumenta paulatinamente antes del enfrentamiento final entre el bueno y el malo en los wésterns. Muchas veces la pericia del autor nos lleva a prever una intencionalidad que defrauda o sorprende la expectativa del lector. Por ejemplo, son célebres las descripciones sulfurosas que realiza Henry James en *Washington Square* con el fin de dilatar los episodios anteriores hasta una confrontación que, para desgracia del espectador impaciente, al final nunca ocurre; o las significativas descripciones del catálogo de obras del pintor protagonista en el *Mapa y el territorio* de Michel Houellebecq que, a pesar de su inoportuna y continua aparición en el marco de la trama (policiaca por lo demás), consigue insinuar una clave de lectura alterna e igual de vertiginosa a la historia principal.

3.1 PIEDRA DE TOQUE: INTENTO DE INVENTARIO DE CUARTO

Toda gran imagen simple es reveladora de un estado del alma. La casa es, más aún que el paisaje, un estado del alma. Incluso reproducido en su aspecto exterior dice una intimidad.

Gaston Bachelard

El cuarto es de dimensiones promedio. Un cuadrilátero perfecto de 4,39 x 2,73 metros. Tiene un estilo sobrio. Las paredes de un blanco color hueso (según declaraciones del último pintor) se encuentran agrietadas hacia la mitad, más o menos en una hilera de mediano grosor, producto de la remoción errónea de una cenefa. La puerta, ubicada en la esquina oriental, es café con una línea divisoria a manera de adorno que secciona la madera en dos partes desiguales y cuenta con una resortera de tapa de goma —algo oxidada en el momento— que impide la colisión del picaporte con la pared y evita, únicamente en caso de un violento portazo, el descascaramiento de la pintura. El picaporte consta de un aro de madera del mismo color de las fallebas de la puerta y de una colocación metálica, de un tono bronce pálido, donde sobresale, por una cara, el pestillo y los soportes, y, por la otra, la cerradura. El interruptor, ubicado en la pared perpendicular a la de la puerta, es de un blanco más turbio que las paredes y se encuentra enmarcado por un rectángulo perfecto con los bordes romos. Un pequeño óvalo color turquesa de evidente inutilidad se muestra en el extremo superior del rectángulo finalizando la composición. Arriba, en la misma pared del interruptor, segmentando el espacio en dos mitades a través de un meridiano imaginario, emerge —mal atornillada— una roseta cilíndrica de acrílico que sujeta una bombilla común (marca Philips) de 70 vatios. No contrastan con los tonos presentes en la habitación, pero sobresalen por su diseño basto y feo característico de la mayoría de estructuras eléctricas de carácter doméstico. Si se continúa en dirección contraria a la entrada de la alcoba, es decir, hacia la pared paralela a la puerta y perpendicular a la pared del interruptor y de la roseta con la bombilla, aparece un muro limpio, desnudo, desprovisto de cualquier ornamento, que finaliza con el encuadre de la ventana. Bajo la moldura de esta (elaborada en una lámina delgada y de pigmentación oscura) se perfila un tabique más bajo, regular, en cuya intersección brotan bombitas de pintura fruto de una humedad inquietante y persistente. En el último lado que falta para terminar el cuadrilátero solo se alcanzan a percibir puertas. La primera, anexada en forma de L a la ventana, es la entrada a una terraza estrecha y de antepecho chico que anteriormente servía como jardín interno. Su marco es del mismo material que el de la moldura de la

ventana, solo que más ancho y fundido, y se subdivide en tres piezas: dos rectángulos de vidrio de tamaño regular distribuidos a lo largo, y uno pequeño, justo arriba de los otros, que remeda una diminuta ventana corrediza. El picaporte es parecido al de la puerta principal, a diferencia de que luce más nuevo, mejor cuidado, quizá afín a un manoseo menos depurado. Luego de la entrada a la terraza sobresale una columna delgada sin ninguna seña en particular, además de un pequeño orificio en la parte superior y la inevitable hilera agrietada presente en todas las paredes. Junto a esta columna se ve el clóset. Un espacio neutro fraccionado en tres subespacios idénticos de poca profundidad y del mismo color que la puerta principal, pero de una madera más endeble, algo porosa. Cuenta con tres pequeñas perillas en cada puerta, cada una diferente de la otra, y alguna de ellas con manchas de pintura. Generalmente, el clóset permanece cerrado, aunque una de sus puertas carece de sistema de ajuste y a veces padece de un bamboleo que daña la parca armonía que conservan los espacios vedados. Las demás especificaciones del cuarto (menos sobresalientes, aunque más rotundas) son: el suelo está laminado en tablones de caoba; el techo es blanco, estucado, con acabados dispares; la alcoba tiene cornisas y guarda escobas en casi todos los bordes de las paredes a excepción de las zonas del clóset y la puerta principal.

4. LA ACCIÓN

La acción como elemento de la narrativa es indivisible del movimiento. Tiene una potencia en sí misma y posibilita el efecto que toda narración busca: <<...compone la historia con vistas a producir un cierto efecto en el lector, para retener su atención, conmoverle y provocar su reflexión>> (Bourneuf y Ouellet, 34). La acción es desarrollada por alguien. Los entes que realizan las acciones casi siempre coinciden e interactúan a lo largo de una obra. Estos entes son considerados personajes y se encuentran dotados de una psicología y de un carácter propio. La relación entre los interactuantes o personajes produce encuentros y choques. La disputa, el campo de batalla de la acción, es indispensable para mostrar un cambio o explicitar una transformación: sugiere un *conflicto*. Las acciones, por su parte, conforman hechos. Aunque las acciones pueden plantearse desde un plano interior —es decir, no percibirse a nivel sensorial para un interactuante distinto del que el narrador focaliza—, continúan planteando un desplazamiento. Algunos estilos literarios favorecen una concepción conductual de la narrativa, a semejanza de Santo Tomás piensan que se debe *ver para contar*: <<La novela norteamericana (Hemingway, Cain, Hammett, Chandler) sacrifica la psicología a la conducta, al comportamiento, a la manifestación exterior>> (Tacca, 27). De cualquier forma, sea una proyección interna o externa, muestre una conducta o simplemente solo la explique, toda acción siempre implica una voluntad.

Es un momento extraño, el de crear unos personajes que hasta el momento no han existido (...) Los personajes se le resisten [al autor]; no es fácil convivir con ellos, son imposibles de definir. Desde luego no puedes darles órdenes y finalmente encuentras que tienes en tus manos a personas de carne y hueso, personas con voluntad y sensibilidades propias, compuestas de partes que eres incapaz de cambiar, manipular o distorsionar (...) Hay que dejar a los personajes que respiren por su cuenta. El autor no ha de confinarlos ni restringirlos para que satisfagan sus propios gustos, disposiciones o prejuicios (...) Quizá, de vez en cuando, pueda cogerlos por sorpresa, pero siempre dándoles la libertad para ir donde deseen. (Pinter)

Hablar de acción implica hablar de personajes. Son ellos los que realizan la acción y los que determinan el cambio y, de acuerdo a Todorov es sobre ellos que podemos contemplar la línea de transformación que caracteriza a la mayoría de las narraciones y que estriba (dependiendo de la *intriga*) entre un mejoramiento total o un empeoramiento repentino. Existe gran variedad de personajes. A partir de su participación en el esquema argumentativo se pueden tomar como fuerzas y su fricción establece los parámetros de progresión de una narración: <<Puede definirse la acción de una novela como el juego de

fuerzas opuestas o convergentes presentes en una obra>> (Bourneuf y Ouellet, 183). Las acciones que realizan estos personajes dependen en grado sumo de una perspectiva, de un punto de vista. Los autores determinan de qué modo y a través de qué procedimientos expondrán al público las acciones y las transformaciones que ellas operen en la psique de los interactuantes. A lo largo del siglo XX, con los avances de la psicología y el auge del periodismo, la tendencia de los narradores fue mostrar en vez de contar. El término behaviorismo (que alude a la observación del comportamiento de un individuo particular), procedente del psicoanálisis, adquirió cierta importancia en las teorías literarias y autores como Henry James aconsejaban a la hora de escribir <<Dramatizar>>, al respecto de evidenciar una sensación y no enunciarla. Quizá el mejor ejemplo de behaviorismo es la escuela de escritores norteamericanos de segunda mitad del siglo XX. Apoyados en los antiguos preceptos del realismo —sobre todo de la narrativa rusa y del minimalismo—, y animados por avances estilísticos importantes y apropiaciones de otras disciplinas, los nuevos escritores norteamericanos hicieron a un lado la introspección y la duda reiterada (elementos clásicos de la novela psicológica entre otras) para cargar sus textos de descripciones y diálogos contundentes. Autores como Charles Bukowski, Tobias Wolff y Richard Ford crearon un estilo propio y una manera distinta de recrear las acciones y señalar el arco de transformación en los personajes. Retomaron la antigua consigna de James y exploraron la cuantiosa obra de Chejov; inaugurando así una nueva dimensión en la presentación estilística de los elementos de la narrativa y dándole pie al eterno debate sobre el tratamiento de la expresión sensible del hombre.

El filósofo francés Maurice Merleau-Ponty dice en *Fenomenología de la percepción*: <<No hay ningún hombre interior, el hombre está en el mundo y es en el mundo donde se conoce>> (200). Su afirmación, además de que contribuye a denotar la importancia del punto de vista del narrador, enfatiza la posición de la acción como manera de expresión de los personajes. Sin embargo, abre el cuestionamiento de ¿Cuál es el modo adecuado de presentar un hecho? La respuesta no es específica. Al parecer toda metodología es útil si se articula con maestría. Una escena bastante parecida aparece sugerida en la novela *El doctor Zhivago* de Borís Pasternak y en el cuento “¿Qué hay en Alaska?” del escritor norteamericano Raymond Carver. Ambos narradores describen una reunión entre amigos, donde el protagonista levemente borracho se siente confundido y decepcionado con sus allegados y experimenta un sentimiento de apatía o tristeza. Pasternak lo cuenta de esta forma:

Siguió hablando y se disipó su embriaguez. Pero continuaba sin comprender del todo lo que hablaban a su alrededor y respondía a la buena de Dios. Veía que era objeto de una general manifestación de afecto, pero no lograba liberarse de la tristeza que lo dominaba y hacía distinto. (215)

Su punto de vista es objetivo. El narrador no presenta una opinión, pero es categórico e imparcial. No deja al lector ningún cabo suelto, una ambigüedad. Su visión se focaliza en el protagonista y no necesita mostrar para señalar su confusión y desprecio. Carver, por otro lado, escribe la escena así:

—Tenemos que irnos a casa —dijo Carl. Al rato se levantó y dijo—:
¿Traíamos abrigo? No, creo que no traíamos abrigo.
—¿Qué? No, creo que no traíamos abrigo —dijo Mary. Siguió sentada.
—Será mejor que nos vayamos —dijo Carl.
—Tienen que irse —dijo Helen.
Carl le pasó a Mary las manos por debajo de los hombros y la levantó del
sofá.
—Adiós, chicos —dijo Mary. Se abrazó a Carl—. Estoy tan llena que apenas
puedo moverme —dijo.
Helen rió.
—Helen siempre encuentra algún motivo de risa —dijo Jack, y esbozó una
ancha sonrisa—. ¿De qué te ríes, Helen? (89)

El narrador aquí prefiere cederles la voz a los personajes. Deja que ellos demuestren lo que sienten, aunque no de una manera directa. Se debe leer entre líneas. Observar que el único que se levanta e insiste en irse es Carl, el protagonista, y que, a diferencia de sus compañeros, no se ríe. Las diferencias entre ambos textos son evidentes, a pesar de su similitud estructural; pero ninguna desentona o puede considerarse mejor que la otra. Ambas tienen un encanto y una manera de aproximarse a la acción. Su efectividad depende de la técnica y contundencia (en un caso) o sugerencia (en el otro) que consigan imprimir. Es el autor, y únicamente él, el que se encuentra capacitado para presentar los hechos. Sus oportunidades son múltiples, y sus posibilidades también.

4.1 PIEDRA DE TOQUE: LA ACCIÓN COMO MOTOR DEL DESARROLLO PROGRESIVO DEL PERSONAJE EN EL GUIÓN CINEMATOGRAFICO

Es indudablemente útil trazar un “camino” para los personajes (sobre todo los protagónicos): delinear una trayectoria y los puntos de cambio importantes. Lo que es más cuestionable es cuán espectacular o radical debe ser ese cambio, o incluso si es necesario que se produzca. Es interesante poner a un personaje en una situación donde la transformación parecería una

obviedad para luego dejarlo intacto, con las mismas taras o insuficiencias que antes de atravesar la experiencia. El perfecto mayordomo encarnado por Anthony Hopkins en la película *Lo que queda del día* (*Remains of the Day*), de James Ivory, con guión de Ruth Prawer Jhabvala, es incapaz no sólo de declarar su amor por Emma Thomson, sino de saber que está enamorado. Cuando reconoce esto último, veinte años más tarde, y parte a buscarla, se encuentra con que ella ha descubierto que sigue amando a su ex marido. El mayordomo, con su flema e inexpresividad habituales, le desea suerte y se va sin decir una palabra de lo que siente por ella, eterno prisionero de un silencio que no ha podido ni podrá nunca romper.

El problema es que la obviedad en la que pensamos es *referencial* y no *existencial*: responde a normativas narrativas pero no siempre refleja realidades psíquicas. Lamentablemente o no (porque quizás la vida tenga que ser un aprender y un desaprender constantes), *no siempre aprendemos de la experiencia y de los errores* (o citando nuevamente a Wilde, llamamos experiencia a nuestros errores), que volvemos a cometer una y otra vez. En todo caso cuando hay una transformación, nunca ocurren de la noche a la mañana.

Un hombre consustancialmente intolerante no se volverá un ser comprensivo de un día para otro porque un guionista decide que tras ser testigo de la intolerancia que sufre un ser querido, se opera en él una metamorfosis de tipo epifánico (“verle de golpe la cara a Dios”). Puede haber un principio de comprensión, un rayo tenue de luz que brega por abrirse camino entre las tinieblas, y eso ya es mucho. La necesidad de que el mal se pueda borrar de un plumazo ya sea porque el bien triunfa sobre él, ya sea porque quien lo encarna se transforma milagrosamente, corresponde a una visión pueril y fantasiosa, más deletérea que constructiva en el fondo porque conlleva un profundo *engaño*. Por consiguiente, plantear el no cambio de un personaje puede llegar a ser no sólo más ajustado a la realidad, sino también llevar a una reflexión más certera sobre la naturaleza humana. Hay que identificar y poner de relieve las anomalías de un funcionamiento para intentar o pretender corregirlas.

En cualquier caso, y haya o no transformación, una historia es un viaje, y en todo viaje hay un traslado de un lugar a otro y una travesía por diferentes etapas. Los personajes son quienes transitan ese camino, y tienen inevitablemente un arco que los lleva de un punto de partida a uno de llegada. Que el punto termine siendo el mismo, que termine en una tierra de nadie o en una zona fantasma, o que el personaje llegue sin alteraciones o con otras que las esperadas, no quita que siempre hay un viaje, sea éste directo, laberíntico, circular...

Miguel Machalski- *El punto G del guión cinematográfico*

CUATRO CUENTOS

UN HOMBRE QUE SUEÑA

Vive en aquella habitación pequeña y sin calefacción que rentó hace un par de meses sin salir a ningún lado y a veces enciende la tele o prende un cigarrillo, mientras espera, o finge que espera, que las horas trascurren, que el tiempo se marche. No le queda mucho dinero. Piensa conseguir después. Apenas subsiste con lo necesario —comida, productos de aseo, cigarrillos, ropa limpia— y prefiere no pensar en eso. De vez en cuando organiza la habitación. Agrupa frazadas. Cambia las cosas de posición. Limpia la alfombra. Saca la basura. Ventila la alcoba. Abre la ventana y la deja así por unos escasos minutos, mientras mira como la brisa entra, rebota en las paredes y sale hacia otra dirección. En el pueblo donde vive no conoce a nadie. Es extranjero. No domina muy bien el idioma. Le gustaría aprenderlo, usarlo, pero desde hace un tiempo se siente cansado y vulnerable, y cree que cualquier esfuerzo extra no cambiaría mucho la situación. A manera de equivalencia, tiende a imaginar por las noches, antes de dormir. Simula, falsea, crea circunstancias. Busca lugares y personajes y los acomoda de acuerdo con su estado de ánimo. Generalmente, sus ejercicios mentales nunca tienen éxito. Fracasa y se desconcentra y prefiere anularlo todo y comenzar de nuevo. Parte de hechos sencillos, de acciones que se encuentran a media marcha, y su intervención se reduce a contactos repentinos, a estímulos fijados por el deseo. Tal vez no solo tiende a imaginar como una forma de compensación a su fragilidad y malestar interior. Tal vez también lo hace como catalizador de otras inquietudes, como una respuesta concreta a preocupaciones concretas.

Desde hace un tiempo ha perdido habilidades. Su atención es cada vez peor y le cuesta mucho concentrarse. A veces se desconcierta con eventos singulares. Recuerda y se queda inmóvil viendo un punto en la distancia, o repite una palabra en ese idioma que desconoce hasta que le resulta monótona y familiar. Aunque hasta ahora no se siente demasiado agobiado por nada, con frecuencia se obliga a la preocupación. Piensa en escenarios extremos, en futuros terribles. Se ve pálido y exangüe encerrado en ese cuarto diminuto sin

fuerzas para pedir ayuda. Se ve flaco y macilento caminando por una senda irreal hasta caer en la postración. Todos sus hipotéticos fatales carecen de sutileza y redundan en la exageración, pero a la vez comparten un rasgo de inevitable, de ineludible. De pronto todo eso le resulta novedoso. Su curiosidad se despierta, lo alienta a algo. Es preferible tener estos malos presagios mientras enciende un cigarrillo a continuar viendo la tele.

También lleva días sin poder soñar. Extraña sus sueños con una nostalgia voraz. Desconoce la causa de la anomalía. Desconoce su desenlace. Solo sabe que los quiere de vuelta y no entiende muy bien por qué. Algo lo invita a añorarlos, a buscarlos sin suerte cada mañana, o simplemente a remplazarlos de mala manera. Imaginar lo entregan al menos a una entretención pasajera, aunque sin convicción. Tiene la posibilidad de la complicidad, pero no de la fe. Soñar es diferente. Él lo sabe: involucra poco. Es parecido a tan solo abrir los ojos. Ver un lugar inusitado. Reconocer.

Una noche se despierta en la madrugada. Lleva días sin hablar con nadie y ya casi no tiene dinero. El otoño ha comenzado su última etapa. El viento sopla cada vez con más fuerza y esporádicamente cae una lluvia menuda y arrítmica. El frío se intensifica. Escucha el bamboleo de los árboles, y permanece estático, arrinconado. Es su primera noche de insomnio. No sabe si vendrán más. Se retuerce entre las cobijas. Espera. Se incorpora. Recoge las piernas y se apoya contra la pared con la cobija encima. No se siente apto para dormir. Sabe que si cierra los ojos únicamente va conseguir descubrir una oscuridad más penetrante, más depurada, que no lo va librar de aquel rezago de modorra y de pesadez que aún conserva. Paradójicamente, se siente somnoliento. A esta hora de la noche, imagina que aquí o en cualquier otra parte muchos otros duermen, sueñan. Afuera se arremolina el viento. Se acomoda. Echa un vistazo rápido a la habitación. Del visillo inferior de la persiana entra un tenue resplandor. Cerca, muy próximo, sobresale un ovillo negro. Tal vez ropa sucia. Le resulta imposible saber cuánto lleva despierto. El insomnio es difícil, tortuoso. Lo reduce y lo lleva hacia un estado de lucidez monótono, invariable. Un estado del que quisiera escapar, pero al que por el momento se siente adherido. Cierra y abre los ojos. La lluvia se aproxima. Escucha el sonido de los golpes minúsculos sobre los tejados y la ventana. Huele el inconfundible aroma del asfalto mojado. Y lo cierto es que quisiera levantarse y observar la lluvia. Ir a la ventana y encender un cigarrillo; solo por un rato. Sin embargo, espera. Renuncia a cualquier posibilidad. Se abraza las rodillas y mira el punto más oscuro de la habitación. Posiblemente se duerma dentro de poco. Posiblemente desde hace tiempo está dormido.

La nieve comienza a caer. Pasa los días encerrado en su cuarto consumido por una apatía extrema. Se levanta en las tardes todavía sin recordar sus sueños, mareado por el olor a encierro y con el estómago vacío. A veces, cuando la nieve se detiene, abre la única ventana del cuarto y ventila la habitación. En el proceso se coloca la vieja campera, una frazada raída sobre los hombros y se sienta en una esquina de la alcoba a mirar. No hay mucho que ver. De hecho, casi nada. La misma cerca congelada junto a los árboles sin hojas y la fachada impersonal y ferruginosa del hotel del frente. El continuo avistamiento de aquella viñeta infeliz casi siempre le despierta idéntica reflexión inútil y circunstancial. Una intrascendencia más para un hombre intrascendente, podría decirse.

Al cabo de los días, el dinero se convierte en una nostalgia, en una dilución, en algo que todavía no alcanza el grado de necesidad. Reduce la ración de comida; no se cambia de ropa en días, y se deja crecer la barba. Los cigarrillos se acaban. Los días pasan monótonos y más o menos iguales de no ser por el clima. Hay tardes diáfanas en que por la ventana aparece el sol y se ve el frívolo ambiente gélido del hotel claro y despejado como un bisel, y hay otras en que la nieve lo satura todo y se hace brumoso y casi no se puede ver. El otoño parece un recuerdo demasiado lejano como para poderse evocar.

Usualmente, los que le rentan la habitación lo escuchan murmurar por las noches. Piensan que habla en sueños, pero la verdad es que con frecuencia instaaura largas conversaciones consigo mismo que no van a ninguna parte. Habla de recuerdos y de personas perdidas, de sueños anteriores y de su incapacidad para soñar, del frío, de las mujeres, de las noches. Nunca habla del futuro. Cuando se cansa de hablar, se levanta y camina alrededor del cuarto. A veces enciende la tele y ve repeticiones de partidos de fútbol mientras se duerme. A veces sólo se queda en silencio a oscuras contemplando lo poco que se ve de la pared y escuchando los cúmulos de nieve que caen desde el tejado, esperando dormir.

Hay mañanas en que se decide a tomar paseos. Ocurren de manera esporádica y por lo general sólo cuando ésta nevando. Se coloca la vieja campera y sale por un par de horas. Camina sin rumbo. Va por caminos silvestres. En algunos tramos las piernas se le hunden hasta las rodillas. Los pies se le empapan. Quizá el único beneficio, la causa manifiesta de todo, es no pensar. A lo largo del camino, fuma cuatro o cinco cigarrillos con las manos en los bolsillos, únicamente con el cigarrillo en la boca. Cuando no fuma, intenta silbar. Casi siempre es la misma tonada lúgubre, la misma canción rayana. Una melodía pasmosa y en parte lacónica que se extiende por los caminos bajo el rumor de la nieve.

Finalmente, el dinero se acaba. Las noches son más largas y el frío lo despierta por las madrugadas con sobresaltos y espasmos. Cada tanto el cuerpo se le entumece y debe frotarse los brazos y la espalda para tratar de recuperar algo de calor. Se incorpora a oscuras, se palpa a tientas. El pecho le hierbe, le rebulle, como si algo extraviado intentara encontrarse por dentro. La luz se acerca. A medida que el sol aparece la habitación se llena de sombras. Son sombras frágiles y disolutas; proyecciones que se alargan y se convocan unas a otras impidiéndose una inminente, aunque improbable colisión. Camina de extremo a extremo bajo la tibia luz que atraviesa la ventana estirando las piernas y echándose vaho en las manos; moviendo el cuello y las articulaciones; intentando acentuar de nuevo la temperatura corporal. En fin, postergando. El hambre lo hace sentir nauseas. Se arrincona como un pollito a esperar en la misma esquina desde donde contempla el mundo. La luz del sol se mueve despacio a través de su cuerpo, a través de la alfombra del cuarto, y una nueva sombra general, por encima de las sombras particulares, va ganando palmo a palmo un lugar considerable en la habitación hasta que la penumbra se amortigua como una cortina umbrosa y todo reclama un delgado telón vacío, elemental. Hacia el mediodía, cuando la falsa calidez se ha esfumado, se levanta y va a recabar en las austeras provisiones que le quedan. Sirve un tazón de cereal o se prepara un sándwich. La digestión es lenta, casi que rumia los alimentos, los saborea con lentitud, sin ansia. Volverá a comer al llegar la noche, quizá lo mismo, pero en una porción cada vez más reducida. Seguramente, no habrá mucho después. La vida sigue igual.

A mediados de invierno comienza a trabajar. Limpia la nieve de los caminos y todavía los sueños no vuelven. Le pagan por jornal. Sale en las madrugadas y vuelve hasta el mediodía. Pertenece a una cuadrilla de mexicanos. No cruza palabra con nadie. Con su primer pago compra cigarrillos y almuerza algo caliente. Por la tarde se ducha y duerme un rato. Los espasmos y el frío continúan. Se levanta a intervalos, se acomoda e intenta seguir durmiendo. Despierta del todo a la medianoche. Se prepara un sándwich. La nieve comienza a caer de nuevo. Un viento venido de las montañas se alza y susurra en el exterior. Vuelve a la habitación y se ubica en su rincón de siempre y se coloca la frazada sobre los hombros para mirar por la ventana y esperar.

Al segundo día de trabajo, se siente derrotado. Luego de recibir el pago, regresa a su casa y duerme toda la tarde. Se despierta en la noche. Una punzada en el vientre y en la parte superior de las piernas. La cabeza algo abombada, densa, como presa de una incertidumbre ulterior, o acaso de una pesadilla persistente. Está hambriento. La antigua nausea lo

disminuye. El insomnio que alguna vez lo atacó se ha marchado. Por fin, se coloca de pie y se decide a cenar fuera. Lo hace en una taquería, lo más cercano a la vista. Por primera vez en mucho tiempo, come con avidez inusitada. Termina el plato y mira primero hacia la puerta de la cocina, entreabierta y bamboleante, y después hacia la entrada del sitio. La nieve le ha dado una tregua.

El tercer día lo sorprende con un ánimo distinto. El aire es puro y los caminos apenas están salpicados por la tenue nieve de la víspera. La jornada termina rápido. Camina despacio hacia su casa. Es un cuerpo azotado por el viento. Al llegar se ubica en el lugar de siempre. Enciende la tele y mira la repetición de los partidos matutinos. La tarde se consume. El frío extrañamente se debilita y la alcoba reposa en aquella falsa calidez tan suya y tan de nadie. Sin proponérselo, al cabo comienza una de sus consabidas conversaciones. Habla de la nostalgia de los sueños, del invierno, de las montañas, de las mujeres. A su manera, habla del pasado. Su voz es lenta, suave, cancina, como una corriente de aire monótona e imperturbable. Los partidos concluyen, la conversación también. Apaga la tele. Sale a reabastecerse de provisiones. Vuelve. Las manos congeladas. La casa está vacía. Se da una ducha, después de mucho se afeita. De regreso a la desolada habitación, se queda contemplando el exterior. Pocas luces en el hotel. El viento comba y cimbra la cerca y los arboles sin hojas.

Está sentado frente a la barra con un vaso a medio llenar y los pies sobre el apoyador de la silla y el bar de por sí ya es medio tristón. La barra parece un erial. Sólo el bartender y un cliente más. Tal vez ya está medio borracho. Estudia los anuncios de neón y escucha voces en sordina. Risas. Los brazos acodados encima del maderamen en una pose conocida, aunque nunca trivial. Se levanta. Camina todavía sin tambalearse hasta el baño. Sale del lugar y enciende un cigarrillo. No hay luna, pero sí muchas estrellas. Regresa a la barra y ordena otro trago. Ni una sola palabra en toda la velada, a penas señas y musarañas. Siente fatiga acumulada, pero sabe que pronto todo acabara. Cabecea. Levanta la mirada hacía el otro extremo de la barra. Nota una novedad. Silueta o fantasma sentado a la distancia. Los anuncios de neón brillan, tintinean, como filigranas fluorescentes a través de la ecléctica penumbra. Alza la cabeza. Apura el vaso. La mira por primera vez. Ordena otro trago. Las voces a su espalda disminuyen, se opacan. El sopor de su cuerpo contrasta con la gélida superficie de la barra, y otra vez observa los anuncios de neón simulando un desfasado interés, y otra vez la mira sin simular nada. Al fin ella se acerca, despacio. Se hamaca en la silla de al lado. Le dice algo que no entiende. Ambos niegan con la cabeza. Ella trata otra vez.

Quizá el idioma justo, el lenguaje adecuado. Sus ojos son negros y penetrantes. Asiente. Conversan. Por un lado un breve amago de sonrisa, por el otro en cambio, un clásico y detallado ejercicio de simpatía. Apura otro vaso. Ella lo estudia, su vaso vacío desde el principio. Él se levanta algo distraído, algo atribulado. Sale a fumar. Ella va con él. La brisa nocturna les atiza y les rebana los contornos. A lo lejos se ve el minúsculo letrero luminoso de un hotel de paso, recortado, vetado y mal puesto en la inmensa y hasta obscena oscuridad.

El cuarto es pequeño. Sólo recuerda una voz opaca que habla de una playa con un puerto escondido, de lo chingón que es coger en el mar o sobre la arena, o simplemente coger. Siente un bulto que se aproxima y está borracho perdido y camina dando tumbos como una frágil torre de naipes. No sabe dónde está. Llega hasta una ventana, donde únicamente se ve la noche que se extiende sobre seis o siete estrellas titilantes y lejanas. Se devuelve. Alguien lo llama entre murmullos. Una mano lo rebasa y vuelve despacio y lo tira en alguna parte. Cierra los ojos. Se estira tan alto como es.

No seas chilango, le dicen. Al menos quítate los zapatos.

Lo intenta. Sus manos torpes e intranquilas. Sus dedos igual. Lo consigue después de todo. Se concentra. Se siente mareado y triste. Muy cerca contempla una sombra que lo contempla. Se acerca, o ambos se acercan. Ella lo besa en la mejilla. Le acaricia el brazo. Se acuesta a su lado. La habitación es cálida y de haber luz se verían mejor los objetos cotidianos. La tele, los portarretratos, el reloj sobre la mesita junto a la cama, el edredón, el diminuto almanaque destemplado. Ella se levanta un momento y va a cerrar las cortinas. Todo se pone más oscuro. Una tibieza si quiera concentrada da la impresión de esfumarse a punta de brochazos, de sutiles pinceladas. Él escucha los pasos mullidos que se detienen sin explicación, como buscando rumbo. La espera. La encuentra al rato. Siente las piernas cansadas; un peso atronador en los brazos. La acaricia. Se desviste. Escucha un latido, una cadencia, pero no sabe de quién. Simplemente, agarra un cuerpo, abraza un cuerpo.

Esa noche sueña o cree que sueña. Un sueño confuso y grávido. Algunas escenas deshilvanadas, donde aparece él al principio y luego ella, y los dos están en el bar.

Despierta con el sol golpeándole la cara y un cúmulo de sabanas alrededor. Ella mirándolo. No recuerda su nombre. Ni siquiera sabe si es una puta genuina o no.

Hablas dormido, le dice.

Él se levanta. Se viste en silencio. Reconoce la habitación. Los espacios se ven más reducidos con la luz. Hay una foto de ella con un par de niños apoyados en un barandal. Atrás una cascada. Ella se pone de pie. Lleva un batín hasta las rodillas. Los ojos negros y

penetrantes y él recuerda que antes oyó su voz opaca hablando o suspirando del tiempo muerto y los lugares perdidos. Termina de colocarse las medias, los zapatos. Menudea una sonrisa. La deja atrás. Dice palabras inciertas. La habitación es cálida. Ella lo acompaña a la salida, sin abrir la boca. Él abre la puerta. Sale. Ninguno se despide. Camina despacio. Va por un pasillo que de pronto le resulta muy familiar, aunque hasta ahora todo ha estado imantado con un brillo ilusorio e irreal. Baja por unas escaleras. Otro pasillo; algunas puertas. Afuera un sendero irreconocible en medio de ninguna parte, pájaros que gorjean. No sabe dónde está.

EL DETECTIVE LITERARIO

El fin de nuestra búsqueda será el lugar donde comenzamos para conocerlo por

primera vez

T.S. Elliot

Atribución a la detectivesca

La mejor forma de describirlo era como un detective; uno, por supuesto, de investidura particular, de investigaciones reservadas. Su labor se relacionaba con la búsqueda de la verdad, con el hallazgo de los argumentos necesarios que llevaran a lo irrefutable, pero enmarcado siempre en ese terrible campo de batalla, en esa leonera insalvable llena de opiniones y egos, en que termina por convertirse la literatura. Sus motivos no iban más allá del simple hecho de ser un devoto de los buenos libros, aunque algo de obstinación y temor al equívoco lo llevaban a asumir su tarea con un dejo profesional. También, palabras menos, le gustaba discutir. De hecho la idea le había surgido en una de esas tantas rebatiñas a muerte sobre libros y autores que solía protagonizar con sus compañeros de la universidad. La cuestión, aquella vez, giraba en torno a la valía de una novela menor de Paul Auster. Habían contendido tanto tiempo y con los argumentos más peregrinos que luego de un extenso resumen del debate, donde se intentaron mantener apaciguados los ánimos y se hizo un recuento de los alegatos, decidieron al final zanjar el asunto, acabar el proceso, sin darle la razón a ninguna de las partes por evidente insuficiencia de pruebas. Él, herido en su amor propio, apenas bajó la mirada, cerró los puños y se marchó de la escena convencido de su triunfo.

Desde entonces, anduvo con cuidado. Intentó prepararse, estar siempre al día, tener razones a las que acudir, escudriñar con elementos textuales y contundentes o incluso acudir a testimonios de terceros, pero pronto entendió que el beneficio de los simulacros no le alcanzaría para abarcar una tradición tan grande y llena de episodios excéntricos y autoridades incuestionables, y se empeñó en buscar una metodología que le asegurara una victoria menos azarosa. La fortuna lo llevó, sin ahondar mucho, a la detectivesca. El orden sugerido, la implementación de un sistema que no le escamoteara horas a su desvaída rutina de estudiante, lo sedujo de inmediato. La forma adecuada de los ficheros, de los casos que

posteriormente se verían resueltos le pareció imprescindible, y la noción de pistas e indicios, característica esencial en aquel imaginario fraguado del hampa y el crimen, se le presentó como una manera útil de sustentar los avances en las investigaciones y de otorgarle algo de calor y sazón a la insípida vida gris que se conjetura como indispensable para los que se la pasan husmeando en papelerías vanas.

Allí surgió todo, desde el mote hasta los métodos. La personalidad le afloró como si de un capricho inconsolable se tratara e incluso contempló la fabulosa posibilidad de mandar a hacer una placa para uso privativo que llevara su nombre y su profesión: N. Detective literario. Los casos se fueron archivando uno tras de otro con un sello personal y mental que le otorgaba la buena condición de cerrado y resuelto, y su autoridad se vio envuelta en rumores de bienhechora intención. Esa capacidad de perro rastreador le infundió respetabilidad y confianza. Algunos sospechaban, sin embargo, de sus actividades y empresas investigativas, pero jamás llegaban a contemplar la auténtica profundidad de sus pretensiones. Y fue mejor así. N se consideraba detective literario solo para sí mismo, y nunca esperó un reconocimiento por sus labores nada lucrativas, o una reprimenda por los errores venideros. Acaso le acobardaba fracasar en público.

Esbozo de una obsesión

La aventura, su aventura personal que cambiaría en algo el sentido de las cosas, se presentó de la manera más fulminante y definitiva, semejante a una obsesión. Tras algunos triunfos clandestinos y discusiones ganadas (entre ellas, y de pronto la más digna hasta el momento, la prueba de supervivencia del coramvobis triste y olvidado de Thomas Wolfe), asistió inadvertidamente a una conferencia poco prometedora sobre innovación literaria. No se encontraba resolviendo por el momento en ningún caso —como le gustaba llamarlos— y tenía tiempo de sobra después de clases para gastarlo en lo que fuera.

Desde la llegada entendió que el desentusiasmo lo iba a dominar. La sala estaba pesimamente iluminada y expedía un olor maloliente a encierro y a humedad tan reconcentrado que algunos asistentes se habían hecho con pañuelos y tapabocas mientras guardaban la esperanza de que el conserje del sitio volviera y cumpliera su promesa de desclavar el hermético seguro de la única ventana que servía como ventilación. Los conferencistas, que eran tres, ofrecían ese aspecto deprimente tan común en la denominada fauna literaria y parecían sacados de una película de misterio de muy bajo presupuesto. La primera, una ajada profesora de literatura de mirada taciturna, miraba como un pajarito alrededor de la sala en busca de alguien o de algo que en efecto no existía, y tamborileaba

con los dedos un ritmo vertiginoso sobre el escritorio manchado donde los organizadores habían puesto una pila desorganizada de folletos y donde ella misma había puesto una libreta estampada con una célebre frase de Pierre Reverdy y un estilográfica con la punta ligeramente doblada. El segundo, un tipo altísimo de piel cetrina y barbilla punteada y al parecer veterano de la vida sin ningún título formal, leía un libro desconocido de portada negra que parecía gustarle poco o nada, porque cada dos minutos y medio negaba con la cabeza o abría la boca para lanzar un improperio inaudible. El último, ubicado al extremo derecho del improvisado escritorio, era un hombre con cara de búho, de mediana edad y manos diminutas que N ya conocía y que era famoso entre los estudiantes por presentarse como el escritor del cuento infinito, una especie de pieza paradójica que consistía en exhibir la descripción del proceso de escritura como el propio cuento y depurarlo a través del recuento del primer párrafo en el segundo, del segundo párrafo en el tercero, del tercer párrafo en el cuarto y así... Fue él el que le hizo mantener la calma cuando entró y contempló el desastre, y el que lo conminó, como si no deseara dejarlo escapar, a sentarse en las primeras filas.

En medio de la tribulación, la que comenzó la conferencia fue la profesora de literatura. Empezó por hablar de los escritores de Francia, el país que adoraba desde niña. Tenía una voz metálica —de fumadora quizá— y el semblante cada vez se le entristecía más a medida que hablaba sobre Nathalie Sarraute y el grupo Tel Quel. El de la mitad la interrumpió un momento para especificar que la literatura francesa no le despertaba mucha pasión y que a los únicos que respetaba era a Marcel Proust y a Raymond Queneau. Ella no le prestó mucha atención y continuó como evocando fantasmas con escaso estupor. Cuando terminó de hablar y le llegó el turno al profesor del cuento infinito, este coincidió en elogiar el Tel Quel y en puntualizar algunos aspectos vagos que no habían quedado muy claros en la disertación de la profesora, pero enfatizó que más allá de toda esa camada de escritores magníficos existía uno ajeno a ellos que podía catalogarse como la promesa inconclusa de una generación. Pese a que no era dado a las inocentadas, el profesor hizo una pausa dramática y tomó agua del vaso que el conserje de muy buena gana le había acercado a él y a sus compañeros. Entonces luego de un segundo de más que esperó para soltar lo que creía su bomba, el tipo del centro se le adelantó y quebró el sinuoso silencio diciendo:

—Debe usted estar hablando de Didier Peretz. El último que me faltaba, pero que nunca convoco.

N escuchó la afirmación rotunda y con rabia del profesor, vio la reacción casi imperceptible de la profesora, imaginó la mirada recia y menos toxica del tipo de la mitad.

Sintió de pronto que algo andaba mal en el recinto, que la mención de ese nombre extraño había cargado el aire con partículas densas, que la agria predisposición del tipo de la mitad se había cuarteado y comenzaba a desmoronarse de a poquitos, y que la ensoñación fugaz de la profesora se debilitó con el peso de ese par de palabras. N deseó preguntarle con la mirada al profesor del cuento infinito qué pasaba, a que se refería con ese hechizo del que era cómplice, pero entendió al instante que los detectives no hacían eso, que los detectives investigaban como lobos solitarios y no se andaban delatando a sí mismos en público. Miró al suelo y siguió el hilo de la conferencia que, curiosamente, cambio de rumbo y se desvió hacía los escritores de los países de la extinta cortina de hierro. Su nuevo caso estaba a la vuelta de la esquina.

Lo que ocurrió antes de la aventura

Los meses anteriores a la aventura fueron meses de aprendizaje; una especie de antesala modesta a lo que serían las eternas horas en aquellos lugares recogidos y silenciosos. Los minutos pasaban envueltos en la misma bruma inalterable que tiempo después se tornaría una costumbre en la actividad de la búsqueda y que para entonces solo se veían como estancamientos repentinos difíciles de sortear. A veces, N únicamente se sentaba en la biblioteca de la universidad e imaginaba su funesto encuentro con el desaparecido. Lo veía en una suerte de mezclanza, de bruma, suspendido en uno de aquellos pasatiempos sulfurosos con los que entendía, de acuerdo con la leyenda, que Peretz malgastaba sus noches. Casi siempre sus casos como detective literario empezaban con la misma predisposición. Dependiendo de la dificultad que suponían, deparaba unos cuantos minutos para convocar una disciplina y adecuarse a los espacios que pronto imaginaba que iba a ocupar. Hasta el momento solo la búsqueda de Petrus Borel le había significado cierto esfuerzo. En ese caso, que a diferencia de este no era una ligera prueba de vida y de honor sino una recia batalla por desenmascarar a un farsante, se concentró la mayor parte del tiempo en clarificar las patrañas que le endilgaban a aquel licántropo sin suerte del siglo XIX y en reafirmarlas, si se podía, una a una con la mayor justicia posible. Para este propósito pasó tres semanas enteras revisando una bibliografía de Borel que cada día mutaba y se desbarataba a pedazos sostenida únicamente por la efigie de algunos epígonos bárbaros y por el buen ojo de ciertos antologistas con alma de anticuarios. Se podría decir que en esa ocasión contó con suerte, y que los espacios que habitó al momento de su preparación se limitaron tan sólo a las galerías sin ventilación de la biblioteca de la universidad y al gabinete personal de un amigo coleccionista apasionado por las historias sobrenaturales. Sin embargo, intuía que aquel otro

escritor francés anacrónico de excéntrico vestir no se comparaba en nada con su próxima investigación. Algún presentimiento le susurraba al oído que, más allá del carácter privativo del material o el necesario buen juicio para emitir cualquier dictamen, el asunto podía dilatarse a causa de eventos externos. No se equivocaba.

Prolegómenos o una vida sucinta de Didier Peretz

Las primeras pesquisas lo llevaron a hacerse un fugaz retrato de aquel atolondrado novelista entusiasta de los crucigramas y amante del juego del Go. Había nacido en la Francia ocupada, crecido con un apellido trunco, estudiado sociología, escrito más de una decena de libros, leído la obra completa de Jules Verne, y luego, cuando contaba con algo de renombre, había fallecido a causa de un cáncer de pulmón. En vida cosechó alguna fama mediática y muerto se convirtió en una leyenda imprevista que enorgullecía a cualquier lector que lo hubiera soportado con decoro. Era una personalidad intrépida, radioaficionado, fumador empedernido, de figura curiosa, pésimo atleta y conocedor avezado de la filatelia y la numismática; alguien que creyó elocuente formular estructuras narrativas en base a teoremas matemáticos y paradojas mentales. Tenía una buena armazón de libros publicados, algunos póstumos. Las reseñas lo tildaban como un autor imprescindible, genio de la literatura universal, pluma inigualable en el panorama de la narrativa contemporánea, una incluso llegaba a puntualizar: <<Prodigiosamente entretenido —en el sentido en que Lewis Carroll y Laurence Sterne son entretenidos>>. Su recurrencia en la lista de escritores modelos, más que de escritores célebres, no escatimaba. Para N, a medida que lo descubría o imaginaba, resultaba, a su modo, un tipo con una pinta indiscutida de héroe, un hombre al que tarde o temprano se debía venerar por su incuestionable talento. Pasaron escasos días para que finalmente se convenciera de una vez por todas de poner su entera perseverancia y su entera convicción en desenmascarar y defender esa figura, y un poco más de tiempo para que descubriera, a través de una insinuación sorprendente, el mejor modo de hacerlo.

El origen de la novela

La prueba redonda que N se empeñaría en encontrar para demostrar su presentimiento, era, después de todo, una novela. Halló el título de improviso una tarde mientras ojeaba una revista cultural de los años sesentas en busca de pistas. Su hallazgo no le pudo caer en mejor momento. Atiborrado de reseñas y referencias, haciendo tiempo para saltar a la verdadera aventura, al careo final con su héroe inventado, vio en dicha alusión un nuevo indicio, una nueva arista del asunto que podía desencadenar algo más rotundo y magno

que una simple tentativa de defensa del honor. Así, la novela en cuestión se titulaba: *Catalogo de uso: Modo de empleo*. Peretz había invertido nueve años de su vida escribiéndola y, pese a un reconocimiento obsoleto, anacrónico, y a lo sumo cortés, la novela había caído inevitablemente en la sencilla indiferencia del olvido. Como su autor, el libro gozaba de una proba reputación y de un posible panorama inabarcable de estudios (estudios nunca hechos hasta ahora), pero, al igual que él, gracias a un capricho inexplicable y grosero o a una mala pasada del destino, permanecía oculto en algún lugar insospechado esperando ser retomado. N le fue tomando cariño. Comparada con esa otra etapa literaria a la que bautizó con toda la amarga ternura y el voluntario desprecio del mundo como la etapa ultrapublicitaria y deplorable de Peretz, esta novela en particular representaba la viva esencia de su artífice y el sino trágico que se debía trancar. La crítica terminó por ser condescendiente a la hora de abordarla. A sabiendas de una estructura difícil y una construcción en base a una única escena, *Catalogo de usos: Modo de empleo* apenas causó la polémica que tenía el potencial de causar, y supuso, a grandes rasgos, un envión anímico en las pretensiones de su creador. En el año de su publicación no se ahondó mucho en el tema, pero las pocas discusiones que provocó culminaron en un espaldarazo al escritor y en una firme promesa de sopesar el producto con mayor criterio en un futuro cercano. Por desgracia, el cáncer se llevó a Peretz al año siguiente y con su desaparición se evaporó, en parte, la certeza de la grandeza. Tras unos reconocimientos póstumos y algunos eventos de mediana asistencia, su nombre comenzó un fogueo cada vez más austero. La silueta de su leyenda quedó encerrada en un círculo mínimo de sabios y fanáticos cosechados a lo largo de su carrera, y su importancia en el plano cultural se fue espaciando con el paso de los años. Desde entonces, sus libros se estancaron en un limbo. Durante una década sus lectores sobrevivieron con los ejemplares sobrantes de su obra que aún se mantenían en el mercado. Sin embargo, cada vez, debido a una publicidad menos eficiente y al vértigo de la fluctuación editorial, los libreros optaban por poner sus libros restantes en la penosa zona de saldos tal vez a guisa de persuasión, o más bien, de desengaño frente a un hombre venido a menos. Fue hasta mediados de la década de los noventas cuando su nombre comenzó a resurgir. Fruto de una inesperada decisión de las editoriales de rescatar autores olvidados de la postguerra, los libros de Peretz, y de muchos otros tantos caídos en desgracia, se reimprimieron vertiginosamente. Los estantes se llenaron de nuevo con sus títulos y decenas de fotos comenzaron a circular en pendones promocionales (entre ellas aquella malhadada a blanco y negro en la que aparecía con un saco cuello de tortuga y la chivera eterna, que apenas se dejaba cultivar, mirando a un punto a la distancia; y que se inmortalizó tras ser usada en la

nota necrológica que le escribió Michel Bulteau en *Le Monde*). A esto fue lo que se consideró, o N consideró, tras sopesar los hechos, como la etapa ultrapublicitaria y deplorable de Didier Peretz. Un periodo efímero que se encargó de solventar aquel remordimiento insoportable que los entendidos sufrían ante ese coloso caído, y que más allá de levantar un somero aspaviento no trascendió a la escena pública. No obstante, el efecto que causó, terminó irremediablemente por crear una generación de indiferentes. La injusticia deliberada que durante la etapa ultrapublicitaria y deplorable se cometió con algunas de sus mejores obras, entre ellas curiosa y desgraciadamente *Catalogo de uso: Modos de empleo*, generó una sólida catástrofe, y en el imaginario colectivo se mantuvo por mucho tiempo la imagen de un espectro herido, con un millar de reimpresiones de libros mediocres, que carecía de mérito para regodearse en el pedestal artificial en que le habían puesto. N nunca perdonaría esa traición inesperada, aunque, tiempo después, agradecería el efecto reflejo que el descuido o la mala querencia de los editores produciría. Las consecuencias, entonces, resultaron inusitadas. En respuesta al aluvión de libros denigrantes y predecibles, comenzó a correr el rumor en el medio de una novela distinta y maravillosa. Un libro modelo, olvidado a propósito o con insano malestar para crear una mayor expectativa y paliar la desilusión de los devotos. El libro no era otro que *Catalogo de uso: Modos de empleo*. Al crescendo del rumor, los nichos de lectores comenzaron a desbordarse en elogios todavía sin leerlo, y las escasas traducciones sobrevivientes, de los tiempos prósperos de Peretz, se repartían de mano en mano creando filas imaginarias e instaurando turnos a perpetuidad. Por supuesto, solo fue un enfebrecer momentáneo. Con el tiempo, el fervor se apaciguó y lo que quedó de él, por lo menos en los días en que N pasaba por su periodo de fanatismo y capricho con Didier Peretz, fue la leyenda de un libro imposible, la historia de la mejor novela de un atolondrado escritor francés entusiasta de los crucigramas y amante del juego del Go que no tuvo cabida en la gloria de la literatura y que aun esperaba ser reconocida y rescatada.

Lo que vino a continuación fue predecible. En pocas palabras, el inicio de la aventura.

Instauración de la rutina

La inmersión inició con lo básico. Luego de tornarse un profeso de la obsesión, N concluyó el débil periodo del sondeo formal para entregarse de lleno al trabajo de campo. Nada lo espantaba más que una futura desilusión. El hacerse a la idea de que el libro en cuestión terminara por convertirse en otro testimonio del desencanto y en una evidencia de lo precario a lo que puede llegar a resumirse la fe en el mundo, le dejaba cierta sensación de decepción y de vacío. Esporádicamente se atribulaba por la incertidumbre. El ánimo le

quedaba por el piso. Se desconcentraba con facilidad y recordaba con dolor su temor como el retazo de una pesadilla. Aunque parecía estúpido, dadas sus credenciales como veterano de causas perdidas —o peor, de causas que a nadie le importan—, algo de ese malestar interior acabó por traspasársele al cuerpo. Una que otra náusea o escalofrío fueron prodigadas en honor a la insatisfacción venidera y al desengaño próximo. En ocasiones un retorcimiento de estómago. Nunca antes se había sentido así. Ninguna otra afición del pasado lo había llevado hasta ese punto, pero dada la trascendencia que se podía asumir por la somatización del cuerpo arguyó que para bien o para mal iba por buen camino, es decir, se encontraba ad portas de develar una verdad.

Desespero en la búsqueda

Luego de unas semanas, N comenzó a sentirse ansioso. Lo imprevisto que se estaba tornando la situación le causaba, sobre todo, angustia. Variaba poco su estado de ánimo debido a la dificultad del hallazgo. De las bibliotecas y centros culturales, desolados hasta la entraña, pasó a las librerías. Su periplo, en caso de ser una librería de viejo, se reducía a polvo apelmazado y desorden permanente e inabarcable en los estantes; o, en caso de ser una librería de renombre o fama mediática, a meticulosas categorizaciones y uniformidad, supuestos descuentos exorbitantes y una infame cordialidad de las cosas y las personas. En parte, una fatalidad, acaso una fe ciega, una suerte de frenetismo sin explicación, le hacían más llevadera cada incursión inútil. Sin embargo, con el paso de los días, su laboriosa entrega comenzaba a agotarse y los titubeos ineludibles de aquel que espera no por esperar, sino por recibir, se convertían a la larga en latigazos secos a su paciencia, en cantos fúnebres a su devoción.

Finalmente, un día ocurrió lo que hacía mucho tiempo se anunciaba.

A ciencia cierta, se habría sentido decepcionado de encontrar a Peretz en escenarios tan ominosos o artificiales como los que frecuentaba, de modo que no se apenó, o se apenó poco con respecto a las librerías en general. En su tránsito, cosechó glorias menores, títulos y autores harto infranqueables, libros de remota trascendencia pública, pero de tenaz envergadura personal; se acercó a la poesía, completamente ausente en sus lecturas; cayó, a su modo, en la trampa de lo excéntrico y novedoso (cosa de lo que hablaremos más tarde); incluso, se topó en más de una ocasión con el propio Peretz en su faceta ultrapublicitaria y deplorable. (Al respecto, compró por probar y devoró en un par de días *Les Objets* y *Un homme qui rêve*. Y si bien la primera le pareció ambiciosa y a la vez tímida; la segunda le resultó aburrida, algo acartonada y fofa y, a pesar de la causticidad manifiesta y el exceso de

inacción, sumamente turbulenta). También presenció situaciones memorables. Resolvió misterios cotidianos, como el mecanismo para evitar que los libros se cuarteen, o el desempolvado misterioso de las caratulas olvidadas; vio robos fatales, al mismo tiempo que conoció de ojo a sus perpetradores; catalogó los asiduos a las librerías; disfrutó la música ambiente; extrañó el silencio. Sin embargo, entre tanto prodigio supuesto y experiencia acuñada, lo único que le pesaba, poco o mucho, y sin importar lo que se dijera, era no encontrar aquello que con tanto ahínco buscaba.

La parte del sueño

Unos días antes de abandonar del todo su empresa en las librerías, N soñó algo alarmante y a la par premonitorio. Se encontraba en una biblioteca grandísima con miles de anaqueles distribuidos en filas y filas superpuestas que formaban largos pasillos de honduras considerables. Caminaba sobre un enlozado de dos colores y desde lo alto lo iluminaba cierta luz enceguedora. Al parecer él se encontraba lóbrego, o por lo menos esa era la sensación que el N del sueño presumía. Reburujaba en los estantes buscando a Didier Peretz, el libro imposible de Didier Peretz, pero en cada indagación se encontraba con la misma salvedad vacua y terminaba por devolver el libro consultado al espacio vacío de dónde provenía. Lo estrambótico del sueño recaía en el contenido unánime de la colección imaginaria de aquella biblioteca. Al abrir un libro cualquiera de un estante cualquiera, N hallaba la misma disposición pavorosa que inexorablemente causaba alarma: un tándem de páginas de presentación (título, autor, etc) con caligrafía abigarrada e indescifrable, un colofón de caligrafía similar, cuya única certeza era una decena de reimpressiones realizadas, y, en la página siguiente, de antesala a un compendio sin letras ni símbolos, un dibujo como de blasón primitivo: personaje con pelo de alambre por encima de ciertos parpados cerrados y abultados, con chivera encrespada y sin nariz, ni boca. Por lo demás, con remota similitud, un vivo y diminuto retrato de Peretz dormido. En su sueño, todos los libros eran idénticos: mismo grosor, misma encuadernación, y las solapas no proporcionaban ningún indicio de título ni autor, lo que suponía una tarea aborrecible a la hora de verificar su contenido. N no guardaba orden riguroso en la inspección. Viraba por pasillos indistintos y tomaba libros indistintamente. Realizaba el trabajo de manera tan automática que ya no le sorprendían las letras indescifrables, el figurín de orden filatélico y los cientos de hojas en blanco semejantes a nubes bufas y geoméricamente correctas. Nada lo alteraba en su labor, o bueno, nada alteraba al N del sueño, y el presunto horror que ofrecía una búsqueda interminable en una

biblioteca interminable se desvanecía en una especie de aceptación pueril, de falso convencimiento vital.

La parte de la trampa de lo novedoso

El vodevil de la búsqueda, durante el tiempo que duró, le representó a N un esfuerzo excesivamente desgastante. En aquellos meses, engrosó con éxito las misérrimas listas de los asiduos a las librerías, pero desfalcó sin tacto sus propias arcas. Aunque nunca encontraba el libro de Peretz, se encaprichaba a menudo con libros, revistas o cachivaches curiosos, de carácter tan efímero que al cabo de una pequeñísima etapa de afición terminaban regados por todo el suelo de su cuarto, olvidados en la banalidad de lo pasajero. De haber continuado con su actitud de consumidor estrafalario un mes más, habría conseguido erigir dos columnas hasta el techo de solo libros nuevos, pero los acentuados huecos financieros que sufría su bolsillo lo advirtieron a tiempo y, en vista de un fiasco incorregible, consiguió mermar sus compulsivas compras a un rango que lo salvó de la insuficiencia total. Tal vez, en dos ocasiones rompió su propia censura y no reparó en gastos a la hora de hacerse con dos obras de excelsa y evidente calidad y fama: un Rabelais con ilustraciones de Dore y un breviario inédito de Tolstoi, de sus últimos días, donde se notaba ya la fuerte influencia de Chertkov en él. Pero el arrobo no se repitió en ningún otro momento y N fue bien consciente de que dichas excepciones se soportaban por sí solas.

Por supuesto, el producto de sus expediciones y de sus abultadas adquisiciones fue inesperado. Su fama entre los libreros comenzó a darle réditos, y al rumor y correveidile de que llegaría a visitar cierto sector específico de las librerías, los estantes se engalanaban con las mejores ediciones, los nombres más ilustres y las extravagancias más llamativas, con libros que casi nadie hojeaba, las revistas de estudios especializados, los pedidos imbéciles que algún imbécil obviaba reclamar, las enciclopedias anacrónicas, los bestiarios detalladísimos y los objetos de colección que toda librería atesora más por preservar una reputación que por intentar cualquier oferta remunerativa. De nada le sirvió, por su parte, su destacable figura en el medio. A la hora de preguntar a los libreros sobre el libro imposible que buscaba, los interpelados, con el único fin de no desanimarlo o ganarse su desprecio, fingían una plausible sabiduría sobre Peretz y en general sobre toda la literatura francesa de segunda mitad de siglo, y acusaban a las editoriales españolas, a los escasos traductores honrados que no trabajaban con los bolsillos vacíos, y al propio público lector de las notables ausencias que se evidenciaban en sus estantes. Algunos iban peligrosamente lejos y traían a colación la obra de Kennedy Toole, o el fantasma intrépido de Harold Pinter, que se conoció

en el mundo hispano mucho tiempo después de su relevancia parcial. Sin embargo, nadie lo advertía o censuraba. Pasaban a ofrecerle otros hallazgos, lo tentaban con objetos hermosos y rimbombantes, le hacían elogios demasiado sospechosos a su refinado gusto, a su grande compromiso con la literatura. Le entregaban las llaves de un mundo lleno de exquisiteces y fatuidades al que muchos veían y añoraban con ojos menesterosos, pero que resultaba inalcanzable a sus posibilidades. Pudo detectarlo en algún momento. No solo eran los exabruptos financieros, la acechanza del consumismo, los otros grandes autores que lo exhortaban a olvidar a Peretz, también era ese juego ilógico, la necedad de continuar la ineludible parodia entre los vendedores y él, el desengaño, toda aquella farsa que simbolizaba la mayor parte de la sustancia que lo hartaba.

Ennui

Entonces llegó la pesadez. N empezó un acuciante proceso de hastío y su fervor por el Peretz oculto se opacó del todo. Por esos días sucedió lo del sueño. La misma mañana que despertó con la reminiscencia, intentó desvirtuarla y obviar la tenacidad sin escrúpulos del N del sueño, pero la indudable coherencia con la realidad le impedía pasarlo por alto. Le daba nostalgia desligarse de la formidable rutina que había mantenido aquellos meses, sin embargo, en un contrasentido evidente, resultaba esa misma rutina, la previsible monotonía en la que se mantenía, y sobre todo el eterno fracaso lo que lo avocaba a la renuncia.

Al final, convirtió sus tardes en otra cosa. Reemplazó las pesquisas peregrinas, las búsquedas inútiles, por pasatiempos normales. Una o dos semanas después, apurado de dinero, organizó una venta informal de libros en su casa. Aprovechó para intentar deshacerse de objetos devaluados, pero finalmente terminó devolviendo casi todo a la pila solitaria de objetos sin estrenar de su habitación.

La ocasión le dio la oportunidad de clasificar los libros nuevos. En el lapso de sus andanzas había conseguido setenta y dos novelas, veintinueve poemarios, catorce compendios ensayísticos, nueve biografías —cuatro no autorizadas—, ocho antologías varias, cuatro novelas gráficas, tres libros epistolares, dos breviarios, dos diccionarios enciclopédicos y un libro de Lewis Carroll de imposible categorización. Ni qué decir de las revistas.

Desilusión

Los días pasaron. Particularmente, la aventura parecía haber conseguido olvidarlo. La capacidad infranqueable de Didier Peretz, de su heroísmo indemostrado, lo vencieron en una recia batalla orquestada por su propia obstinación y la ausencia de un libro que nunca existió.

Pudo alegar que la afrenta no quedó del todo zanjada, que la intangibilidad del libro no demostraba su entera desaparición; no obstante, pese al orgullo vencido, prefirió anular de raíz el asunto y convertirlo en mero recuerdo de lo absurdo. No lo agobiarían las predecibles preguntas de los escasos conocedores de su empresa, ni tampoco le molestarían los objetos evocadores dispersos por su alcoba, o los casuales encuentros con los antaño librereros felices que de seguro por tentarlo de nuevo aludirían a novedades y novedades, y al final avivarían su esperanza afirmando que las editoriales venían publicando una ola significativa de narrativa europea de los 80's. Ahora le depararía un fervor genuino a otro autor (en parte ya llevaba leyendo y entusiasmándose con otros autores en secreto). Se volvería experto en una aclamada obra excéntrica, escribiría acerca de ella. Quizá, por una broma pesada del destino, en un par de años se toparía con ese libro que nunca encontró de joven —portada brillante e impredecible—, y lo compraría por despecho sintiendo pavor a la hora de abrirlo; pero entonces ya no significaría nada, ya solamente entraría a representar la evidencia de una victoria postergada por mucho tiempo contra sí mismo y no una prueba rotunda contra los que se proponían menospreciar a su héroe.

Desenlace

En efecto, los acontecimientos lo entregaron a la ocupación, y la ocupación, como suele ocurrir, al olvido. Como estaba previsto, N circuló por otros caminos, militó en otras especulaciones y vislumbró nuevas fronteras. De lleno ahora en los quehaceres de siempre, y amparado todavía en la gloria manifiesta del eterno ocioso, continuó una vida holgada dedicado a las mismas afrentas sinuosas, pero prevenido de los misteriosos caprichos de la voluntad. En parte, las cosas solo cambiaron en lo que duró el despecho. Al cabo de un rato, de nuevo se le vio merodeando por entre naves repletas de libros y protagonizando las mismas discusiones quisquillosas en torno a naderías literarias y vaguedades culturales. Un poco más prevenido en sus insinuaciones, pero más furibundo en sus certezas, instaba a sus respectivos condiscípulos a aquellas habituales reyertas en las que, como de costumbre, se aseguraba la palabra final. A diferencia de antes, no especulaba sobre lo que no era comprobable. Pasaba sin pena ni gloria entre las imprecaciones o loas a uno que otro conocido sin porvenir editorial al que se podía catalogar de héroe o villano y no caer en un insulto a la verdad. Gracias a sus devaneos en las librerías conocía cuáles eran los autores intocables, y, prevenido, no caía ya en encerronas y trabas, o en lo que él denominaba “trampas irreconciliables”.

Previo a lo que se decantaba como una cotidianidad específicamente sin trasfondo — empero, la de Peretz como única novedad vital, además de aventura frustrada y rara—, N tuvo otro sueño revelador y a la par sugestivo. Ocurrió una noche lluviosa. Discreto miraba la errática columna y media de libros sin estrenar de su cuarto, mientras remoloneaba en su cama leyendo un cuento sobre un hombre que se pierde en la selva. El sueño lo abatió de un momento a otro. Soñó que ingresaba a una habitación abigarrada y viva, cargada de cuadros minúsculos en las paredes. Una hilera tenue de terciopelo dividía en dos la habitación con una simetría perfecta desde la pared del fondo hasta una puerta a medio cerrar al otro extremo. Como en todos los sueños, sin saber que soñaba, N terminó inevitablemente sumido en una lógica misteriosa. Soñó después que cruzaba una y diez veces la habitación y que contemplaba los minúsculos cuadros: escenas comunes, infraordinarias, ilustraciones cadenciosas, motivos irrelevantes (*mujer pulsando el botón del ascensor; hombre atándose la agujeta del mocasín, niños cortándose el pelo, etc.*), y que luego, quizá saturado de la esencia misma de la vida o de la representación de la esencia misma de la vida, se desvanecía como un fantasma por la puerta a medio cerrar del otro extremo. Después, ocurría algo curioso. El N del sueño, tras su intangibilidad, desembocaba de golpe en otra alcoba, en una alcoba distinta. Un lugar atiborrado de cuadros de todos los tamaños y de todas las temáticas tan cerca los unos de los otros que en algunos sectores no se alcanzaban a ver los intersticios de las paredes. De cierta manera, el gabinete de un aficionado. Allí, de vuelta a su estado corpóreo, cruzaba una y diez veces la nueva galería contemplando los otros cuadros, ahora vagos y extraños, hasta que por fin quedaba estático observando uno en específico. El que se quedaba viendo era un cuadro algo mayor a los otros, sencillo y colorido, pero animado por un juego mental morboso e incesante. Enmarcado, se veía a un espectador de espaldas en medio de un gabinete de un aficionado observando el retrato de un espectador de espaldas en medio de un gabinete de un aficionado observando a su vez otro retrato idéntico de un espectador de espaldas en medio de un gabinete de un aficionado proyectado hasta la infinitud.

De repente, una voz a sus espaldas, decía:

—Es una composición hermosa, como hermoso puede ser un lipograma o un enigma.

N, en su sueño, se asustaba. Volvía lentamente la cabeza y, a descargo de lo que parecía imposible, junto a la puerta por la que había entrado, contemplaba a un hombre sentado con un batiburrillo disperso y desordenado sobre un escritorio, cruzado de piernas y con un bolígrafo en la mano.

—Parece improbable que uno mismo pueda mirarse infinidad de veces al mismo tiempo —acotaba el hombre, cuya voz era apagada y espectacular como la de un locutor tímido aunque oficioso—, lo que no resulta imposible.

—¿Quién es usted? —preguntaba N, sin mover los labios.

—Un creador de crucigramas —le respondía el hombre señalando el revoltijo de papeles sobre el escritorio.

—¿Y que hace aquí?

—Busco soluciones.

Ambos permanecían mudos y quietos por unos instantes. Quizá por aquella habilidad insospechada de los sueños, N no conseguía denotar o darle sentido a los rasgos comunes del extraño personaje. Sabía, en el fondo, que esa revelación no carecía de una singularidad, pero entre más contemplaba el rostro inexpresivo y cotidiano, más profuso e irrelevante le resultaba.

—Pero se sabe que el mundo es desgraciado y confuso y existen cosas que no tienen solución —continuaba súbitamente el hombre—. Por eso me gusta ese cuadro. Solo existen las cosas en las que creemos.

N se quedaba de piedra por unos instantes y luego palidecía.

—¿Quién es usted? —decía de nuevo con un hilito de voz.

—Ya le dije: un creador de crucigramas —contestaba el hombre.

Epílogo

N despertó con el libro que leía sobre el pecho y la luz del cuarto encendida. Bajo el rumor de la lluvia, escuchaba las palabras lejanas del hombre de su sueño como un eco. Se sentía aturdido, confuso y atolondrado, como dentro de una película inverosímil, irreal. Si algo lo hubiera podido traer a la realidad, apartarlo de aquel embotamiento, era la hilera de libros sin estrenar destinados al obsoleto rincón paupérrimo de su cuarto: sin duda alguna, últimamente *eso* era lo más real que había conseguido. Los buscó con la mirada. Creyó que pronto iba a volver, a regresar, sin embargo, al verlos, sintió por primera vez una sensación parecida al alivio. Nada le resultó falso en esos instantes, ni siquiera el heroísmo indemostrado de Didier Peretz.

REVELADO

Cuando apareció publicado lo que sería su primer compendio de cuentos, un volumen breve de cinco relatos largos y dos cortos, uno de los pocos asistentes al diezmado acto promocional se le acercó y le dijo:

—Este sí que es un libro rarísimo.

Y con la primera edición en la mano le pidió un autógrafo. Él, que por el momento mantenía un perfil muy bajo, cogió a regañadientes el libro, y sin pensar aún cómo ya alguien había podido leerlo si apenas era lanzado ese día, miró la portada. Tenía una ilustración de Max Beckmaan titulada: <<autorretrato con copa de champagne>> de 1919, y al otro lado, en la solapa de la portada, casi ocupando la mitad del espacio, estaba su foto de medio cuerpo, sepia, con gabardina de cuero, mirada melancólica y un irremisible gesto de extraña devoción en la cara. La foto había sido sacada por Jerry Bauer hacía algunas semanas en su casa. Los de la editorial enviaron a Bauer sin avisarle y cuando llegó, lo tomó por sorpresa fumando en el balcón. Usted es el escritor, le preguntó arqueando las cejas. A lo que él le respondió que sí y, mientras mantenía el cigarrillo en la boca, se rascó los testículos. No preguntó quién era su visitante, ni a que venía. Simplemente, bajó a abrirle. Vivía entonces en un apartaestudio en un pueblito cerca a Barcelona y cerca al mar, y todavía no se había casado y mucho menos tenía hijos. El apartaestudio no era grande, lo suficiente para él. Bauer entró sin saludar, colocó su equipo (poca cosa, para ser exactos) en el suelo y prendió un cigarrillo. Él no dijo nada, apenas se estiró un poco, como un gato somnoliento, y se quedó viendo la puerta entreabierta. Supuso, sin que le dijeran, cuál era el significado de todo ese minúsculo pero efectivo despliegue del que era víctima, y por esa misma razón no le prestó importancia.

—Cuando quiera —dijo Bauer sacando el humo a la francesa.

Y él, de camino hacía el rellano, que era ínfimo y oscuro, trajo una gabardina de cuero café colgada de un perchero que Bauer seguro pasó por alto, y se la colocó. Luego, se paró en el mismo rellano con las piernas medio dobladas y la cabeza echada un poco hacía delante, tomando aire. Dudó que el fotógrafo le estuviera prestando atención, pero Bauer, creyendo que ya estaba listo, desenfundó la cámara de un bolsillo siquiera perceptible entre sus equipos y, sin sacar el trípode, le tomó dos fotos a pulso con un flash en exceso mediocre.

—Quedaron buenísimas —dijo a continuación agitando el cigarrillo todavía en la mano—. Está bien la próxima semana para el chequeo —susurró sin saber si preguntaba o comprobaba—...tal vez a comienzos.

Él asintió de forma vaga. Bauer le sonrió, guardó de nuevo, con la mano libre, la cámara en otro bolsillo que seguramente no era el habitual para ella, pero que resultaba igual de imperceptible y después desapareció de la escena, no sin antes repetirle desde afuera de la casa, con el viento partiéndole la voz:

—La próxima semana... bien. Acuérdesse.

Sin embargo, pasados los días, él no recordaba haber recibido nada. Todo ese tiempo estuvo confinado en el apartaestudio escribiendo (por entonces, intentaba escribir una novela alucinante sobre los últimos días de César Vallejo —un ídolo de su juventud— en una París repleta de fantasmas), y nunca, aparte de correspondencia varia y recibos de deudas, unas fotos de sí mismo se pasaron por sus manos. Tampoco el fotógrafo apareció. No era que lo esperara, por supuesto, pero ahora, sentado allí en el auditorio, viendo por primera vez su reflejo sepia con la cara meditabunda de tantos días y la impresión inexacta y confusa que no quería dar, le parecía injusto (y a la vez hilarante) sufrir aquel remordimiento de no poder asegurar que ese tipo de la foto no era él. De pronto se parecían mucho. Tenían la misma mirada neutra, los mismos pómulos inexistentes y hasta el cabello idéntico, pero definitivamente no compartían la esencia de lo que significaba ser él, no compartían esa cualidad única de cada quien que las fotos, imprescindibles como son en las publicaciones, no logran reflejar. <<No tiene esta jeta ¿ya?, o bueno, si la tiene no es la misma>> pensó, y creyó ver, sin saber por qué, a Jerry Bauer sentado sobre una piedra arenosa con las piernas cruzadas, junto al mar y sus sonidos, escrutando la infinita noche azul, al mismo tiempo que se acariciaba los lóbulos de las orejas y suspiraba.

En aquel momento, en el momento en que su fan lo increpaba, deseó haber visto las fotos antes y deseó haberlas rechazado, pero no se martirizó más de la cuenta. Ni modo. Ahora tenía a un lector pidiéndole un autógrafo ¡su primer lector! Alguien, acaso crítico y devoto, que apreciaba con valor estético sus escritos; alguien distante de la presión

profesional, que se ponía por encima de los aburridos correctores de la editorial: lectores obligado; y bueno, por encima de Romero, otro lector obligado y compungido, y por lo demás amigo, que una noche, borracho, le confesó que lo envidiaba con rencor, al rato de vomitar. Ahora se encontraba de frente con él, con su necesario primer lector. Y esa extraña sensación de sentirse auscultado (revelado es la palabra) por un desconocido en la dicha de la admiración, comenzaba a colmarlo, a llenarlo mucho más que la perturbación inicial de las fotos.

—Sí señor, es de los libracos más confusos con los que me he encontrado en estos días —repuso otra vez el lector, quién, más allá de ser un lector cualquiera, resultaba en específico un tipo jovencísimo, un lector jovencísimo.

—Ya... ¿Y por qué piensas eso? —le respondió él con el ánimo de terminar la charla que nunca empezó y sumamente preocupado de estar haciendo mal en tutear a su lector.

—No sé, da la idea. Como que usted escribe asuntos disparatados, entiende. Pues... cosas que no se ven por ahí no más. Eso sí, por lo menos no huevadas, de eso tenga la seguridad —dijo el joven mirándolo, analizándolo, como si esperara una respuesta despiadada por parte de él que cobrara el absoluto sentido en la escenificación de la charla.

Él respondió tácitamente la mirada. Era un joven caucásico y mediano y tenía el pelo largo, hasta por debajo de los hombros. Iba todo vestido de negro. Negras y forradas las piernas y negra la playera. Su porte despertaba una sensación de recalcitrante, de tipo nervudo y desesperado, duro, difícil de tragar. De hecho, aunque la impresión le enturbiaba la objetividad, se semejaba mucho a él a esa edad o a la edad que supuso que tenía. En el brazo llevaba un tatuaje, una frase en cursiva y gótica desde la muñeca a la sangradura. <<A lo mejor un verso de alguien>> sospechó, ya que la cara, redomada y melancólica, ameritaba para atribuirlo como hipotético lector de poesía. ¿Pero cuál entre tanto posible verso sería? ¿Lo habría leído alguna vez? ¿En este momento cobraba relevancia averiguarlo? Tal vez, aunque de seguro no, por lo que se disuadió al instante de indagar la autoría del verso. La verdad era que, de momento, no le ponía ni le quitaba nada resolver el enigma del tatuaje, quizá el enigma que presentaba el joven como tal, sí, pero, a pesar de eso, dicha intriga tampoco ocupaba o rebasaba su noción de urgencia. Más bien, lo que de veras lo inquietaba con sincero afán y algo de desgano (quien sabe, puede que por la inmediatez) eran esas específicas palabras que su lector acababa de soltar, envueltas en aquella suerte de seguridad fría, oculta. ¡Cosa súbita! Al analizarlas microscópicamente en el pequeño espacio de tiempo que dispuso luego de oírlas y luego de contemplar al que las emitió, descubrió que por un motivo ponderable, siquiera amenazante, le comenzaban ya a retumbar quisquillosas por las

paredes de la cabeza, como si el sonido de un gong grave y recurrente se activara con su mención. El insulto (sí, para él la paráfrasis de su fan ya suponía un insulto), no demostrable ni diáfano aún, se puntualizaba allí, en su espontaneidad. Para entenderlo, habría que disponer de la lógica única y suprema que él poseía en cuestiones tales. Según ella, una categorización abrupta de sus cuentos en clave de “misterio” suponía el disfraz de una acusación carente de fundamentos, una acusación traidora. Una acusación cuyo mayor mérito era también su lado más débil: la aclaración de en qué radicaba la extrañeza, el disparate, con el que su primer y jovencísimo lector lo polemizaba.

—Pero espérate —dijo él—, no te voy entendiendo nada. Expílicate mejor... mejor dicho, expílicate bien.

El joven alzó la mirada con el gesto mohíno de los agraviados. Llegaba seguramente a contemplar el cielo raso del auditorio igual a un erial, a un baldío, o a cualquier cosa que emulara el desamparo, pero, auxiliado por un aplomo surgido en la desmesura, ocultó el desconcierto con la mayor de las prestezas y, al cabo de unos nanosegundos, bajó la mirada como si nada ocurriera, como si su contemplación previa, en apariencia laxa, fuera una casualidad, una sospecha curiosa.

—Para que me entienda, puede que sea una sensación, un palpito no más. Si me apura, creo que hasta no tiene que ver con lo escrito, con lo que dicen los cuentitos, pues, quién sabe, la cuestión va por el espacio, por el lugar.

<<¿El espacio?>>, pensó él a merced de un atolondramiento superficial. <<Vas inventando hasta los sábados>>. Sonrió. <<¡El espacio!: con esa sola puede que llegues a archimillonario, a dueño de Quilpué entero, o deslumbrar incluso a Cabrera, que es locato; bueno a Del Río también, pero a los sensatos sensatos no, a mí por lo menos no, en el fondo no>>. De pronto, se revolvió en la silla y alisó el mantel pobretón del decorado, a pesar de que no llevaba arrugas visibles. <<Van por ahí los que tiran caño, no siempre es sencillo>> concluyó mientras aguzaba la mirada y veía de nuevo, fijos, los ojos de su interlocutor, negros y por desgracia avispados y atentos.

—Te entiendo —le dijo chocando los dedos en una parodia de pugna reiterativa—. Bueno, por lo menos te agradaron, a mí eso es lo que me vale, en serio. Ahora, dígame a nombre de quién.

El joven sonrió por primera vez.

—No, así no —dijo por lo bajito—, usted todavía no ha captado.

—¿Y qué hay que captar? —lo reconvino él, menos familiar, ya cansado y con el ceño fruncido.

—Ya sabe, lo del espacio, el espacio enunciador —dijo el joven transmutado de un momento a otro a su versión inexpresiva.

—¿Te refieres a mi mano?

—En parte, aunque no del todo.

—¿Y qué con eso? —sopesó él, al mismo tiempo que detenía las manos en sus maromas y acariciaba, pausado, el lomo no tan grueso de su libro.

—Sin darle muchas largas, que a mí el libraco me da un aire no de este mundo, un aire a otro sitio, a otro espacio enunciador... a lugar distinto.

Él midió las palabras lo más piadoso que pudo. Esperaba que la expresión del joven cambiara, se modificara, pero la idéntica mirada anodina y el porte inaudito continuaban sin ninguna alteración. Con el nuevo giro de los eventos, la sospecha de una acusación se confirmaba, se materializaba, tomaba un cuerpo señalable.

—Me dices plagiador —dijo.

—No, no, va por otro lado, si lo ve...

—Mira, no importa, no sigas, ¿todavía te interesa el autógrafo o no?

El joven asintió, aunque mantuvo su silencio.

—¿A nombre de? —lo conminó él; y allí, justo en ese instante, fue cuando volvieron a verse de lleno, como en un espejo. Sin embargo, en esta ocasión, su lector, el pérfido, el inquisidor, levantó rápido la mirada eludiendo la confrontación, permaneciendo en esa actitud medio inhumana, ultraterrena, de estatua de santo, por medio minuto.

—A nombre de Simón —le respondió con los ojos menos vivaces y por entero mundanos—, Simón López, por favor.

Él se sacó el bolígrafo del bolsillo del pantalón. Lo giró un par de veces y volvió a ver el título del compendio y su foto, ahora más abrumadora que nunca. Improvisó la firma y la retocó.

—Mira, Simón López, ya está.

Devolvió el libro, su libro, y el tipo joven, al cogerlo, le sonrió, de repente, con la mirada gacha, mientras mantenía una posición severa, rígida, quizá esperando algo.

—¿Otra cosa? —le dijo él, ya lejos de la irritación y el pánico producidos por el diálogo.

El joven negó con la cabeza, aunque daba la impresión de retener un comentario final.

—En todo caso, no lo tome a mal, suena a puro mierdero, pero sí: esto de aquí no parece escrito por usted, ni mucho menos por otro, ni por alguien que se pueda ver o escupir

en *este* instante... ¿capta? Fue una mano invisible, una mano de nadie, hasta una mano del pasado, diría yo.

Él no ocultó su perplejidad, pero menospreció la réplica y miró al cielo raso. <<Locato>>, pensó.

—De cualquier forma gracias, y a propósito, para sacarlo del enigma, es de Vallejo.

—¿Cómo?

—El tatuado de aquí, el que vio hace un momentico cuando parecía estar recordando, es poesía de Vallejo, el peruano. Yo sé que usted lo conoce —dijo por último el tipo joven, su fan (aún recaía en la categoría) y se fue sonriente, o tal vez victorioso, por las gradas hacía la salida del auditorio.

Cuando lo vio desaparecer, suspiró. <<Que infecunda es la imaginación en la vida>>, se dijo a despecho, <<yo justo escribo una novela sobre Vallejo y parece que me lo hubieran drenado con furia>>.

DESCRIPCIÓN DE UNA ESCENA COTIDIANA

Esperaba, como casi siempre, a la misma hora, en el mismo lugar, quizá con la misma disposición, la idéntica ansia, el triste empeño, y las mismas expectativas fútiles e insulsas, escribir uno de los mejores cuentos de mí ya mal lograda carrera de escritor novel. Tenía frente a mí la hoja en blanco y me decía cosas por el estilo de: <<Esta vez sí lo voy a lograr. Voy a escribir hasta morir. Y lo que salga va aparecer en antologías y será citado por muchos>>. Por lo demás, eran algo frívolas mis pretensiones. Si tenía en cuenta el martirizante dolor de cabeza que me agobiaba y mis anteriores intentos destinados una y otra vez al fracaso, esta ocasión, como las otras, se presentaría como una tentativa innecesaria de lo que desde hace demasiado tiempo buscaba concretar y, por incapacidad, pereza, estupidez, o viva y tronante falta de vocación, se me escapaba continuamente de las manos.

Aun así, y pese a todas las apuestas en contra, comencé.

Para calentar la mano, como me habían aconsejado, inicié con una descripción somera de una escena cotidiana y, para acentuar el escaso talante de mi imaginación, la titulé *Descripción de una escena cotidiana*. Dado que en ese día en particular me encontraba sumamente embotado y que el dolor de cabeza llegaba a niveles de increíble intensidad, me decanté por escribir la circunstancia más mediocre y cercana que se me ocurriera para cumplir la directriz sugerida; y para mi desgracia, lo más mediocre y cercano que encontré fue mi situación actual. Ahorrándome palabras diré que empecé por explicar que me encontraba, como casi siempre, a la misma hora, en el mismo lugar, quizá con la misma disposición... esperando escribir uno de los mejores cuentos de mí ya mal lograda carrera de escritor novel. La mano se desplazaba con furia, aunque sabía que dentro de poco se detendría, se posaría junto al cuaderno en una ademán involuntario y escéptico, y esperaría que desde arriba, luego de una lectura prematura, le dieran luz verde para continuar. Acción que en efecto ocurrió y que concluyó al momento exacto de poner el punto final del primer párrafo. Como se supone que debía suceder, la expectativa del porvenir se encumbraba y

aquella búsqueda del absoluto, de la armonía perfecta, del cierre de un ciclo, en este caso de una descripción, aparecía y se reclamaba. Pero entonces ya no sabíamos que hacer. Me refiero concretamente a mi mano, y por supuesto, también a mí. Releyendo el párrafo, y a sabiendas que tan solo se presentaba como un mero ejercicio de calentamiento, como un paso necesario para conciliarme conmigo mismo y comenzar al fin la elaboración del cuento que anhelaba escribir hasta la muerte; me vi, de repente, ante una difícil, aunque muy estúpida encrucijada. Si seguía los parámetros del ejercicio, es decir, si de acuerdo con lo aconsejado continuaba uno o dos párrafos más hasta cerrar de alguna u otra manera lo empezado, arrancarí entonces el segundo párrafo hablando acerca del ejercicio que alguien me había recomendado para calentar la mano y especificando que, gracias a un embotamiento invencible y al dolor de cabeza antes acotado (en el primer párrafo), lo más propicio y cercano de describir era mi estado actual, la convalecencia por la que pasaba, mi falta de ideas, y lo punitivo que resultaba esperar, como casi siempre, a la misma hora, en el mismo lugar... escribir uno de los mejores cuentos de mí ya mal lograda...

Sin duda alguna escribí ese segundo párrafo, aunque lo maticé con una intervención esporádica de mi mano. Un hecho desapercibido, o de pronto altamente fiel. Lo que proseguí no debo explicarlo. Un tanto absurda, pero de una dimensión avasalladora, se imponía la necesidad (puede que la necesidad) de proseguir con mi escrito inadmisibles. Si ya me había permitido explayarme hablando acerca de mi cotidianidad en un periodo de tiempo tan reducido, lo que debía, por notoriedad, colocar después era la aparente reflexión surgida en torno al vacío estructural de la infinita empresa emprendida. Explicitar cierta encrucijada estúpida que me ponía a dudar, y evidenciar el deber moral planteado por el ejercicio, o más bien por el despiadado esclavo que planteó el ejercicio, de darle fin (un fin siquiera riguroso, lógico) a lo previsto en el primer párrafo. Volver a sugerir el orden de partida y hablar por enésima vez de que esperaba, como casi siempre... escribir uno de los mejores cuentos...

No dudo de que fue descabellado sopesar la idea de perpetuidad. Sin embargo, llegados a este punto, y tras contemplar la posibilidad de un tercer párrafo argumentando lo acontecido en el segundo, me invadió un desánimo y una pesadez sin límites, y ser el cronista de mi propia crónica hasta la eternidad me resultó la tarea más inoperante del mundo. Ahora, si asumía el trabajo, el tercer párrafo se reduciría a una concisa procesión de pensamientos baladíes y una puesta en evidencia del truco en que me encontraba encadenado. Está de más aseverar que, por honor o por ese maldito deber moral al que me sentía adepto en cuestiones así, seguí el juego. Escribí el tercer párrafo de *Descripción de una escena cotidiana*. Me entregué a la injustificada labor de experimentar la desazón de recrearlo todo inmediatamente

al instante, como si fuera un idiota desmemoriado. Para no abusar de los espacios, preferí obviar cualquier mención a mi mano, o a cualquier otro objeto, o imagen, o sensación ajena a lo tratado en específico, lo que me llevó a suponer que de seguir una voluntad inalterable frente a tal ejercicio inagotable, se saturarían todos los espacios existentes desarrollando la misma idea. A este propósito, me vino a la memoria la heráldica de antaño y el nombre lejano de aquel caballero inglés que trató de describir su vida con tal exactitud, que luego de centenares de páginas, apenas llevaba en su relato narrados dos o tres días de su maravillosa infancia y temía llegar al momento mismo de la redacción de su texto por simple afán de no repetirse. Entre tanto, pude haber continuado, pero debido a que ya mi mano se había engarrotado y a que no podía aguantar la fuerte e indescriptible punzada en mi sien izquierda, decidí levantarme, dejar de pensar, y buscar una aspirina. Me la tomaría, y para espabilarme, saldría por una cerveza. Seguramente, en el bar, pensaría de nuevo en el ineludible asunto de cómo potenciar mi ya mal lograda carrera literaria. Sin embargo, antes de hacer todo eso y de abandonar la hoja, me prometí escribir, a la vuelta, algún desenlace verosímil para tal ejercicio abominable.

Hasta ahora no se me ocurre ninguno.

ANEXOS

BITÁCORA O APUNTES SOBRE EL RUMBO Y DEMÁS ACCIDENTES DE LA NAVEGACIÓN

—Voy a contarles un cuento.

—¡Namún! (lo que quiere decir: ¡Claro que sí!)

—No todo es verdad.

—¡Namún!

—Pero no todo es mentira.

—¡Namún!

Diálogo entre un contador de historias y una tribu Sudanesa

Al revisar estos cuentos me parece que aluden a ese sinsabor que nos deja la práctica inconstante de la memoria. Todos fueron escritos a lo largo de mi periodo universitario, y pese a las innumerables mutaciones que sufrieron —no solo para su presentación en este trabajo, sino también para encontrar un desenlace y una unidad—, conservan en esencia las inquietudes y anhelos que inspiraron su redacción. Entiendo que hacer en este momento una revisión de dichos motivos pueda resultar en un inútil ejercicio de vana recreación ficticia; sin embargo, considero justo realizar al menos un homenaje a los personajes, situaciones, escritores y libros que llevaron a feliz término este proyecto. Poco importa la veracidad a la que me conduzcan los recuerdos (que al fin y al cabo siempre son selectivos), ya que como diría el personaje de cierta novela: “para escribir no hace falta imaginación, sino sólo buena memoria”.

El primer cuento que aparece aquí, “Un hombre que sueña”, es una prolongación desesperada de un personaje que está acabado. Fue el último en ser escrito y se inspira, vagamente, en escenas y personajes que conocí en los Estados Unidos. Sin duda alguna, hasta ahora ha sido uno de los cuentos más difíciles de escribir. Su elaboración se basa en una premisa que fue mutando a medida que las primeras versiones perdían impulso y la voz narrativa se adecuaba al estilo desesperanzado, escueto y de poca reflexión, que pretendía transmitir. La temática y estilo de la versión final fueron muy influenciados por el libro *Juventud* del escritor sudafricano John Maxwell Coetzee. Su aporte se puede apreciar en el tiempo verbal en que se desarrolla la narración y en la idea de un joven solo y abatido en el extranjero que parece encadenado para siempre a su estado de derrota.

No fue fácil, por otro lado, adoptar o descartar los elementos que consideraba adecuados de mi lectura de Coetzee para la escritura del cuento. Aunque al principio mi intención era apartarme un poco de las construcciones sintácticas largas, de los resúmenes

argumentales que acostumbro escribir y ahondar en la elaboración de escenas crudas y rápidas descritas a través de frases cortas que sustentaran la acción, el temor al encasillamiento y a la posibilidad de estancarme en meses y meses de preparación me retrasaron un poco. El análisis y posterior adecuación del estilo de otros escritores (Sherwood Anderson y Raymond Carver, para mayores señas) durante el periodo de cambio me mantuvo en un limbo creativo que me hizo replantear la idea de aquella difícil reinención. Casualmente, el descubrimiento de *Juventud* llegó justo en ese momento. Su lectura me entusiasmó tanto que abrió el camino de una nueva forma de literatura y me llevo de vuelta a la idea de variación y novedad que buscaba. Me gustaba casi todo del libro y me parecía ideal para intentar “el giro” que buscaba, para apropiarme de una personalidad ajena, de un estilo distinto; sin embargo, el problema ahora radicaba en cómo no caer en un pastiche.

Al tomar a Coetzee como referente surgieron nuevos retos. Iniciaba un proceso donde debía clasificar y trasplantar elementos que me sirvieran para la confección de mi cuento y descartar los que resultaran inútiles. Ya tenía, por supuesto, una historia en mente. Llevaba pensando en ella meses, solo que no sabía muy bien cómo escribirla y la mayoría de mis intentos previos habían terminado en la basura. El primer inconveniente que observé en la novela (o que al menos no me servía para mi proyecto) es que a pesar de la fluidez en la redacción, en ocasiones el narrador tendía a renunciar a la puntualidad y a evadir la objetividad. Buscaba, horadaba, esculcaba en la mente del personaje y se mantenía en un contrapunteo constante entre las descripciones del mundo físico (las acciones, los espacios) y los cuestionamientos del protagonista. No tenía cabida la ambigüedad, el desconcierto: aquel joven sudafricano con pretensiones artísticas se decantaba por el fracaso y la desesperanza luego de una argumentación formidable y de un recorrido mental asombroso y lúgubre. Salvo en algunos párrafos específicos de la novela, mis pretensiones no se respaldaban con mucha firmeza. En primer lugar, me imaginaba un protagonista medianamente plano, carente de hondura y con un objeto de deseo claro y sencillo. Alguien inquieto, a la deriva, pero en un estado de apatía y depresión tan extremo que llega al punto de la inmovilidad. En segundo lugar, me había puesto por regla general no acudir a la voz del personaje, desistir de asignarle un *discurso*, un enunciado, presentarlo únicamente a través de escenas y descripciones libres del narrador. Tratar de mostrarlo objetivamente, de focalizarlo a la perfección sin llegar a entrar en su mente. En tercer lugar se encontraba la importancia del clima. En mi proyecto pretendía cargar la nieve de sentido, presentarla como un motivo o como un indicio de transformación, algo que sugiriera un antes y un después, pero mi modelo no presentaba un

punto de referencia. Coetzee era un escritor de espacios cerrados, de lugares estrechos, y casi nunca describía el exterior.

A nivel estructural “Un hombre que sueña” terminó por ser una variación. Inspirado por algunas de las pautas mencionadas anteriormente y en busca de otras, el cuento al final se convirtió en una suerte de experimento. Para empezar, conserva el presente como tiempo discursivo, mantiene un orden cronológico lineal y (como la mayoría de mis cuentos) solo presenta un actante. El contexto en el que se desarrolla ubica al protagonista a mitad de lo que llaman *punto de quiebre*: un hombre en un lugar desconocido, cansado y ligeramente vencido, que no busca regresar a casa. Su objeto de deseo son sus sueños, recordarlos. Todas las noches guarda la esperanza de despertar con la reminiscencia de lo soñado. La ambientación intenta ser minimalista, al menos en la habitación del personaje. Un cuarto sin muchos enseres que se asemeja a la descripción de los espacios abiertos. Algo que me parece oportuno rescatar es la forma en que está escrito “Un hombre que sueña”. Como lo advertía al principio, trataba de crear una historia que solo se apoyara en acción y descripción y que dejara de lado los procedimientos básicos de la *narración panorámica* (muy útiles, a propósito, al momento de contextualizar y presentar una situación). El resultado, en mi opinión, es satisfactorio. Al respecto, no puedo evitar mencionar la reacción de mi director de tesis ante una primera lectura: <<Parece un guion cinematográfico, señor Murgas>>. Esto, sin lugar a dudas, era un indicio de que el orden y composición de las palabras había generado un efecto (quizá el esperado: vértigo, velocidad, simpleza...) o que por lo menos el intento de experimentación se deslindaba de la narrativa tradicional sin caer en lo ilógico.

A diferencia de ese primer cuento, “El detective literario” puede calificarse como una producción, en un amplio sentido de la palabra, netamente clásica. Parte de una premisa conocida: la búsqueda de un objeto; e intenta mantener los parámetros elementales de una historia: Inicio, nudo, desenlace. Como todos los cuentos que aparecen aquí, su semilla se debe a una experiencia personal. La palabra clave, de hecho, a lo largo de toda la narración es *Aventura*. Cuando estaba escribiendo los primeros borradores de la historia surgió una controversia con unos amigos acerca del estilo de vida de un escritor. La mayoría defendía las aventuras, el peligro, como modelo de apuesta vital, mientras que otros se decantaban por una cotidianidad más pasiva, aunque enriquecida y edulcorada por los quehaceres artísticos y el goce intelectual. En ese momento, recuerdo que yo era de los que se inclinaban más por la segunda opción. Me influenciaba mucho la actitud que adoptaban tipos como Orhan Pamuk o Adolfo Bioy Casares con respecto a la vida literaria y no podía sacarme de la cabeza esas palabras geniales de Antoine Saint-Exupery acerca del valor y el peligro: “Pero he

comprendido, al mismo tiempo lo que siempre me había sorprendido: por qué Platón (¿o Aristóteles?) sitúa el valor en la última categoría de las virtudes.” Supongo que fue una de esas certezas la que me llevo a imaginar una historia donde los acontecimientos no se remitieran a la acción, al riesgo físico, sino que se desarrollaran en un plano netamente intelectual, y acaso espiritual. No descartaba la idea de aventura, pero de acuerdo con mi posición, planteaba una aventura distinta, una aventura donde el impacto que se causara en el personaje, el cambio que ocurriera en cada uno de nosotros luego de una experiencia particular, operara desde adentro y no se reflejara en el mundo fáctico.

Generalmente, cuando escribo un cuento tengo un referente literario o una base de donde sacar ciertos elementos que me ayuden a llegar hasta el final. “El detective literario” sigue al pie de la letra esta norma y cuenta con tres pilares fundamentales que acompañan de cabo a rabo la confección de la historia. El primero, quizá el estandarte mayor y uno de mis mayores ídolos literarios, no es otro que el autor francés Georges Perec. Fuente de inspiración de aquel hipotético Didier Peretz y eterno coloso de la novela contemporánea. Perec es el motor del cuento y el mentor incorpóreo del protagonista. Como personaje, se presenta como una figura enigmática y olvidada que despierta simpatía por su eminencia anónima, pero que a la vez parece abstracto e inverosímil. A causa de su desconocido paradero, muchas veces llegué a sopesar la idea de plantearlo como un invento de N, o como una proyección fugaz y secreta de lo que N deseaba ser, pero a medida que la búsqueda se intensificaba y que la desesperanza crecía, me pareció desilusionante y cruel degradar a ese héroe indemostrado a una fantasía en exceso ambigua. Por respeto a él y al propio N, decidí finalmente crear un enfrentamiento entre los dos y dejar que el uno aprendiera del otro. A nivel formal, de Perec también proviene el uso del famoso “estilo de inventario” que lo catapultó al éxito entre los entendidos. Aunque mis intentos, valga la aclaración, resulten flojos comparados con los del autor francés, pienso que conservan ese espíritu de llenar espacios y crear ambientes tan representativos en libros como *La vida instrucciones de uso* o *Las cosas*. Para exagerar un poco el guiño técnico, alaregué hasta donde más pude ese dudoso catálogo de libros nuevos que N va atesorando a lo largo de sus andanzas repentinas. Por supuesto que muchos de ellos pertenecen a mi biblioteca o fueron dictaminados por mi gusto, pero los otros, quizá la mayoría, simplemente sirvieron para luchar contra ese mal llamado *Horror vacui* que asiduamente angustia al escritor.

El segundo pilar fundamental que facilitó la redacción del cuento fue el escritor chileno Roberto Bolaño. Vagamente mi premisa se inspira en la premisa de *Los detectives salvajes*, su novela más conocida: la búsqueda de alguien o algo por unos personajes hartos

curiosos (en el caso de mi historia, la búsqueda del libro inexistente de Didier Peretz por un estudiante universitario que se asume como detective literario; en el caso de Bolaño, la búsqueda de Cesárea Tinajero, una poetisa mexicana desaparecida hace más de 25 años, por dos amigos y prospectos de escritores fundadores del movimiento real visceralista que se asumen detectives salvajes). De Bolaño, digamos que me gusta sobre todo su capacidad de envolver al lector. Además de que lo considero un gran narrador y un maestro en cuestiones de escritura, creo que uno de sus mayores aciertos son las temáticas que escoge y las intrigas que elabora. Siempre pervive un misterio, algo que se esclarece a medias o nunca se esclarece y que en ocasiones se concluye con una conversación difícil, confusa, entre dos personajes que apenas se han visto o la resolución a medias de una situación cotidianamente absurda. Los elementos que utiliza para sostener la *tensión* y establecer esos límites particulares en su obra siempre se reducen a los mismos tópicos: el mundo del hampa (“El policía de las ratas”, “William Burns”) la juventud perdida (*Amuleto*, “Mi vida en los tubos de supervivencia”) la erudición literaria (“Fotos”, *La literatura nazi en América*, etc...) De todos estos es innegable la contribución del mundo del hampa y la noción de investigación para la creación del protagonista de “El detective literario” y para su “atribución a la detectivesca”; así como también el tópico de la erudición literaria (en mi caso, de la falsa erudición literaria). Un apunte curioso que sobresale de la influencia de Bolaño en el cuento es la constante mención de obras y escritores en la narración. No es un misterio para los devotos de la obra del chileno, la continua acumulación de nombres ilustres que van apareciendo a lo largo de sus líneas como si fueran parte de un friso o fichas de un rompecabezas. A mi manera, le quise rendir un modesto homenaje a dicho desparpajo intelectual por lo que es normal ver el desfile de personajes tan famosos y a veces olvidados como Petrus Borel, Harold Pinter, Thomas Wolfe, Kennedy Toole, Paul Auster, Lewis Carroll, Michel Bulteau, Francois Rabealis... Mi aportación, por lo demás, al exactísimo género de efemérides literaria es casi nula, sin embargo no puedo evitar sentirme feliz al imaginar que un hipotético lector consiga reconocer o recordar en ese pequeño registro alguna lectura amena.

El último pilar al que quiero aludir es el imprescindible escritor argentino Jorge Luis Borges. Borges, quizá el que más desconozco de los tres, entra a formar parte de ese comité de influenciadores gracias a dos importantes aspectos. El primero, adoptado de manera consciente e implementado en la estructura narrativa del cuento, es la sistematización por episodios. La forma en que dispuse el orden de la narración coincide con la disposición fragmentaria (acompañada siempre de un cabezote) que Borges usa en *Historia universal de la infamia* y que se presta, al menos bajo mi perspectiva, para enfatizar mejor la esencia, el

sentido de la escena, y para hilvanar de manera adecuada los bloques de texto. Al respecto, el propio Borges escribe acerca de esto en el prólogo a la primera edición de *Historia universal...*: <<Abusan de algunos procedimientos: las enumeraciones dispares, la brusca solución de continuidad, la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas>> (8). Sospecho que la segunda frase: <<la brusca solución de continuidad>> es lo que más le inquietaba al escritor argentino y en parte lo que más me inquietaba a mí. El problema era abarcar una larga cantidad de tiempo donde ocurrían acciones que hacían avanzar la *trama*, pero sin depurar mucho. La solución: sacrificar el empalme de los párrafos y, como ya lo he dicho, especificar a través de subtítulos o cabezotes. El resultado, solo el lector lo sabrá. El segundo aspecto que le debo a Borges y que descubrí además casualmente es la relevancia del mundo onírico. Ocurrió en uno de esos talleres de escritura a los que solía asistir. Cuando mostré fragmentos de “El detective literario” la mayoría de lectores arguyeron una similitud exagerada entre la *escena* en que N sueña con una librería de naves infinitas y el ya inolvidable episodio en que Hladík encuentra a Dios en la letra diminuta de un atlas. Evidentemente, mi intención era distinta, y al principio discrepé hasta la exasperación, pero a medida que el tiempo transcurrió y fui abandonando la mirada de autor, encontré que la referencia no resultaba tan descabellada. Tal vez había realizado una versión inconsciente de ese fragmento celebre de “El milagro secreto”, o tal vez me había apropiado sin querer de un *tema* ampliamente desarrollado por Borges que a su vez me despierta pasión: los sueños. A decir verdad, no tengo una explicación válida y coherente para el asunto, pero lo cierto es que la semejanza de las dos escenas es innegable, e incluso significativa.

“Revelado”, el tercer cuento del presente trabajo, es la historia de un desencuentro. Lo escribí en los primeros meses de 2014. En un principio contaba con una versión más extensa, pero las adecuaciones necesarias para el desarrollo de la historia hicieron de la omisión algo indispensable. La *trama* no se prestaba para extensión. Las escenas que componían el final entorpecían el sentido de la historia y los elementos que reforzaban la dualidad y lo extraordinario naufragaban en un mar de referentes. La única respuesta ante tal prolijidad era la poda y la estructuración. Para la muestra, el cuento proseguía más o menos de este modo: el escenario confuso del salón de conferencia se alarga y se convierte en una sala oscura y repleta de sombras; Él, el escritor protagonista, sale rumbo a su hotel y se pierde en el camino; la importancia del lector joven se difumina, se agota, se vuelve una imagen sin trasfondo; aparece un párrafo dedicado a la historia de los espejos y luego, contundente aunque extraño, el final: en algún momento el escritor se detiene a ver la ciudad y se encuentra con la cigarrera vacía...

Hasta este momento no estoy muy seguro si lo que quería expresar en “Revelado” se hace del todo evidente. Pienso en esa famosa frase de Hemingway en *Muerte en la tarde*, donde, retomando esa otra celebre sentencia de Poncios Pilatos, concluye que lo que se escribe honestamente no debe ser reescrito o corregido; por eso, a pesar de que me cuesta creer en la efectividad del relato (titubeo, supongo, de escritor inexperto), y a pesar de que ya confesé que corté y volví a organizar gran parte del material de la historia, lo dejo tal y como esta. A grandes rasgos, el tema es fácil de identificar: un escritor (otro más...) se encuentra lanzando su primer libro y ante la mirada acuciosa de su primer lector no consigue explicar que el tipo que aparece fotografiado en la solapa de su libro no es él, aunque es idéntico. Lo difícil, sin embargo, son ciertos ornamentos que enturbian un poco la narración. Uno de ellos, y para mí el de mayor injerencia, es la cuestión del *doppelgänger* o doble siniestro. A través de indicios y pequeños detalles se intenta dar a entender que esa confrontación repentina entre el escritor y su primer lector no es casual ni carece de sentido. De hecho ese primer lector se precia de saber más de la cuenta y coincide físicamente con la somera descripción que se realiza del protagonista solo que joven. Desde su apariencia hasta la forma en que se expresa y la rara conclusión del verso de César Vallejo, todo funciona como referente, o al menos como pista. Los textos que más me influenciaron en la escritura de “Revelado” fueron “Guillermo Wilson” de Edgar Allan Poe y “La trama celeste” de Adolfo Bioy Casares. El de Poe se presta como aventura interna (muy semejante además a *Los elixires del diablo* del escritor alemán E.T.A. Hoffmann) y metáfora de la conciencia; el de Bioy Casares como enunciado de mundos posibles y de hipotéticos pares idénticos en otras dimensiones. En ambos cuentos, los personajes y sus dobles tienen la misma edad; en mi historia preferí obviar dicha parcialidad y hacer de ese joven lector un enviado imprevisto de otro tiempo.

En cuestiones de estructura “Revelado” se aleja de sus predecesores. La confrontación entre los dos personajes se presta para un desarrollo de diálogos más fascinante y, a diferencia de los cuentos anteriores, la acción se distribuye entre los interactuantes arrebatándole peso dramático al protagonista y refrescando esa focalización fija sobre un solo individuo. El estilo indirecto libre también hace de las suyas en la redacción. Aunque, para ser franco, no se me facilita mucho el continuo cambio de planos (de uno externo, a uno interno) creo que las vacilaciones del protagonista se ciñeron mejor a estos procedimientos y permitieron realizar una escritura libre y dada al fácil entendimiento. No se debe olvidar que estos dos aspectos: la cohesión y el orden, fueron las cosas que más me sorprendieron a la hora de una relectura parcial. Luego de terminar de leer lo que ya consideraba una obra acabada, me atacó cierta sensación de desconuelo al encontrar que un aire de confusión se

filtraba a lo largo de las palabras. De pronto, la sintaxis lo entorpecía todo y los momentos de transición entre los distintos planos no resultaban claros. A esas alturas, podía, sin embargo, pasar por alto este tropiezo inesperado y confiar en la buena conciencia del lector, o por el contrario empezar de nuevo —y por enésima vez— a reescribir; palabras menos: buscar una nueva forma. Para fortuna del cuento y para martirio mío, opté por la segunda, y al final creo que no me equivoque.

A este respecto, el de encontrar una nueva forma, una nueva presentación, me resulta imposible dejar pasar por alto algunos ajustes que finalmente consiguieron disipar cualquier duda y que mejoraron de manera definitiva el texto. Bastara decir que estas adecuaciones surgieron gracias a los beneficiosos consejos de mi director de tesis y a su buena conciencia; gracias a estas providenciales indicaciones conseguí ahorrarme tiempo, palabras y muchas páginas desperdiciadas. El primer ajuste fue el uso de guiones de diálogo. Los primeros borradores eran párrafos enormes donde las conversaciones surgían en medio de acciones y descripciones y se sometían a una revisión tediosa y constante. La implementación de los guiones contribuyó a solventar el asunto con bastante eficiencia y además a alivianar los espacios sobre la página. Es inadecuado decirlo, pero desde siempre mi instinto de lector me ha llevado a ver los espacios entre párrafo y párrafo y los vacíos de los diálogos cortos como una zona de descanso. El segundo ajuste que implementé fue el empleo de comillas angulares para diferenciar los pensamientos del personaje del marco de narración. Excesivamente dado al *stream of consciousness*, en particular al modo en que es usado por Faulkner y Virginia Woolf, me parecía innecesario colocar una distinción entre subjetividad y objetividad, o evidenciar un corte entre ambas dimensiones, pero a medida que hallaba menos cohesión en la estructura y que me martirizaba la cabeza escribiendo más diálogos o dándole énfasis a la palabra dijo para evidenciar el método, aparecieron de repente las comillas angulares como una salida grata. Una simple denotación articulaba a la perfección toda una red de interacciones y libraba al ojo perezoso de cualquier pesquisa furtiva.

“Descripción de una escena cotidiana” es el último cuento que escribí y el último que aparece aquí. Es el de menor extensión y su temática gira en torno a la temida hoja en blanco. En cierta medida funciona como un homenaje secreto a Julio Cortázar, más que todo a sus primeros cuentos. La narración fue construida en forma de juego y adquirió visos de paradoja. Para enfatizar ese homenaje oculto a Cortázar el narrador realiza cierta mención a su mano y a la forma en que trabajan juntos escribiendo aquel ejercicio infinito. La evocación no es en vano, su aparición recuerda a ese personaje extraño de “Estación de la mano” que visita al protagonista asiduamente y que alcanza a entablar una suerte de amistad

extravagante, a pesar de su incapacidad expresiva. Alguien que también influye, e incluso tiene su cuota de aparición, es el escritor irlandés Laurence Sterne. Recuerdo que en una parte específica de la novela más conocida de Sterne *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, el protagonista se inquieta porque en algún momento su empresa de contar detalladamente cada sensación y acontecimiento de lo que lleva de vida se verá truncada al llegar al instante mismo donde ha comenzado su historia. No creo que sea necesario recordar el aporte que también realiza Jorge Luis Borges con sus anotaciones sobre las mil y una noches y el truco inteligente de Scheherezade que, recreando su propia historia, cae infinitamente en una estructura de cajas chinas o muñecas rusas. La importancia del término *Poiooumenon* a lo largo de todo el cuento es crucial; dicho término literario llegó, por lo demás, de nuevo de la mano de Julio Cortázar con “Diario de un cuento” y es el marco ideal que permite la confección de la paradoja. *Poiooumenon* es la construcción de la obra como resultado de esta. Hace poco revisando bibliografía vana para este trabajo, encontré uno de los mejores ejemplos del término. Justamente, pertenece a otro trabajo de grado que parece reflejarse en espejos enfrentados. En él, la autora hablaba de un diario ficticio (al parecer) en el que registraba los avances en su proceso de escritura y planteaba posibles temas para su futuro proyecto de grado. Lo curioso y lo paradójico del asunto es que esta itinerancia frecuente entre intentos y procesos fallidos es lo que finalmente se convierte en el corpus y propósito de la tesis, cayendo en una referencialidad asfixiante, en una asombrosa *mise en abime*; por ejemplo, en la entrada del día 6 de septiembre cita lo escrito el 17 de agosto que al mismo tiempo se inspira en lo que escribió el 21 de julio...

GLOSARIO

Listado de términos teóricos usados para el presente trabajo

Conflicto: Podemos extender su significado más allá de la idea de combate, enfrentamiento, disputa, para definirlo como todo lo que representa *una ruptura o una disociación con respecto a la normalidad*. Si un hombre se desnuda en una playa nudista, obviamente no se produce ninguna ruptura. Si se desnuda en una playa normal, puede haber fricción y un comienzo de conflicto (mayor o menor según el tipo y la localización de la playa). Pero si lo hace en una oficina de correos en hora punta, indudablemente dará lugar a conflictos. Una vez más: no forzosamente tendrá que tratarse de encontronazos con la policía o con otras personas, sino que el acto en sí ya es una situación de conflicto — y por ende despertará interés *incluso antes de que veamos las consecuencias*. (Machalski, 90)

Discurso: Es el acto de la enunciación en el que se puede manifestar: a) la patencia del sujeto en el enunciado (V.); b) la relación entre el locutor y el interlocutor: c) la actitud del sujeto en lo que toca a su enunciado, la <<distancia>> que establece entre sí mismo y el mundo por mediación del enunciado. En otras palabras, mientras el enunciado es la transmisión exclusivamente verbal de un mensaje, la enunciación es un procedimiento que actualiza elementos no verbales (el emisor, el destinatario, el contexto). El plano de la enunciación puede ser llamado también plano del discurso, en el sentido que se pone de manifiesto, por ejemplo, en las formas del llamado discurso directo e indirecto. (Marchese y Forradellas, 104)

Escena: Genette, citando a Ricardou, dice que <<una escena dialogada (suponiéndola libre de cualquier intervención del narrador) nos da una especie de igualdad *convencional* normal entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia>> (Genette *Figure III*). Para decir más adelante que si la velocidad del relato se puede definir por medio de la relación entre la duración de la historia (mensurable en días, minutos, años, etc.) y la longitud del texto (mensurable en líneas, periodos, páginas, etc), la escena es un <<movimiento narrativo en el que el tiempo de la historia (TH) iguala *convencionalmente* al tiempo del relato (TR); en el sumario (V.) el tiempo del relato será inferior al tiempo de la historia. V. Tiempo. (Marchese y Forradellas, 139)

Intriga: La intriga se produce por el encadenamiento de las secuencias para constituir un texto: cada una de ellas produce una mutación en las circunstancias o en los personajes con respecto a la anterior y propicia otra mutación que se producirá en la siguiente. En un sentido más bien genérico la intriga es el núcleo esencial del relato; en abstracto, se puede pensar que es posible proyectar una serie de intrigas sobre algunas situaciones tópicas o sobre algunos caracteres de los personajes. Por ejemplo, se habla de intriga de revelación si el eje de la acción se sitúa sobre la anagnórisis o el reconocimiento; la intriga de maduración implica un cambio positivo en el carácter del héroe, producido por la experiencia dura de la vida; por contra, la intriga de generación supone una sucesión de fracasos y desengaños hasta la renuncia de sus ideales por parte del protagonista; la intriga de acción se organiza en torno a la solución de un problema, por ejemplo, el descubrimiento de un asesinato; la intriga de castigo con la caída de un héroe negativo, mientras que en la intriga cínica éste triunfa; la intriga sentimental ve el éxito del protagonista tras una serie de desdichas, mientras que en la melodramática todo acaba mal para él (con gran dolor para el lector...). (Marchese y Forradellas, 220)

Motivo: Cada una de las unidades menores que configuran el tema (V.) o dan a éste la formulación precisa en un determinado momento del texto. El motivo puede ser recurrente —es el leimotiv—, expresarse en el discurso con las mismas palabras, y modificar su función y significación al combinarse con otros motivos. (Marchese y Forradellas, 276)

Resumen: */Narración Panorámica/Sumario* (V.) Ducrot – Todorov (Diccionario) dan este nombre al movimiento narrativo (V. Tiempo) en el que una parte más o menos importante del relato (por ejemplo, algunos años de la vida de un personaje) se condensa en una secuencia breve. En la narrativa clásica el resumen se intercala frecuentemente entre dos escenas (V.). Si se tiene en cuenta la duración, en el resumen el tiempo de la historia es más extenso que el pseudotiempo del relato ($TR < TH$; por ejemplo, un año en dos líneas). (Marchese y Forradellas, 349)

Tema: Para Croce, para, «caracterizar una poesía importa determinar el contenido o motivo fundamental, refiriéndolo a una clase o tipo psicológico, al tipo o a la clase más cercana; y en esta tarea el crítica usa de su agudeza y demuestra su finura y delicadeza, y en este afán queda satisfecho cuando, leyendo y releendo y pensando

bien, logra finalmente, aprehendido aquel rasgo fundamental, definirlo con una fórmula que permite insertar el sentimiento de aquella poesía singular en la clase más cercana que él conoce o que ha elegido para esa ocasión>> (*La poesía*). El tema es precisamente el motivo fundamental de una obra que puede ser definido por una descripción del contenido (del <<Fondo>>) o psicológica, y resumido para Croce, en una fórmula (por ejemplo, <<Federico García Lorca, poeta de la intensidad>>).

(...) La nueva crítica temática vincula —y no opone— sus investigaciones a las genológicas y morfológicas: el tema será un universal en que se articulan activa y pasivamente la <<idea oscura>> de que arranca el quehacer literario y el correlato en que se expresa, modulándose mutuamente, condicionándose y constituyendo así la unicidad irreductible de cada una de las obras literarias. El elemento temático es así a la vez intertextual —se encuentra en otros escritores— e intratextual, al variarse en diversas recurrencias en el mismo discurso o en otros escritos del mismo autor. Segre, diferenciando entre tema y motivo, dice: <<Llamaremos temas a aquellos elementos estereotipados que sostienen un texto o gran parte de él; los motivos son, por el contrario, elementos menores, y pueden estar presente en un número incluso elevado. Muchas veces un tema resulta de la insistencia de muchos motivos. Los motivos tienen mayor facilidad para manifestarse en el plano del discurso lingüístico, tanta que, si se repiten, pueden actuar de modo similar a los estribillos. Los temas son generalmente de carácter metadiscursivo. Los motivos constituyen, habitualmente, resonancias discursivas de la metadiscursividad del tema>>. (Marchese y Forradellas, 399-400)

Tensión: El término tensión (con el que traducimos el alemán *Spannung*, introducido por Tomachevski) señala el momento culminante de la situación narrativa, tras el cual el relato se encamina hacia su solución. Por ejemplo, en *La ilustre fregona* la tensión sería el momento en que el Corregidor y don Juan de Avendaño llegan a la posada. (Marchese y Forradellas, 400)

Trama: Para los formalistas rusos (V.) En un relato se pueden diferenciar la *fabula*, o sea, la reconstitución de las secuencias en orden cronológico, y la trama, que es el relato tal como el escritor nos lo presenta (la <<distribución en construcción estética de los acontecimientos de la obra>>, aclara Tomachevski). La trama se separa de la *fabula* sobre todo por las distorsiones temporales con las que el autor dispone los hechos:

algunos episodios, por ejemplo, pueden ser anticipados (prolepsis narrativa), otros pospuestos o contados <<volviendo para atrás>> (analepsis o *flash-back*). La trama deforma artísticamente el mero reflejo del orden natural de los hechos, mezclando, por así decirlo de manera más o menos atrevida, tanto las secuencias de la historia (acontecimientos, personajes, etc.). Como las instancias del narrador (punto de vista, voz, etc.). (Marchese y Forradellas, 412-413)

BIBLIOGRAFÍA

Borges, Jorge Luis. *Historia universal de la infamia*. Barcelona: Alianza, 1997.

Bourneuf, Roland y Ouellet, Réal. *La novela*. Barcelona: Editorial Ariel, 1985.

Carver, Raymond. “¿Qué hay en Alaska?”,en *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?* Barcelona: Anagrama, 2012.

Emerson, Ralph Waldo. *Naturaleza*. Medellín: Frailejón editores, 2016.

Farrer Pebes, Ecaliye. *Tratado de autocanibalismo*. Bogotá: Abortodios Editores, 2014.

Hawking, Stephen y Mlodinow, Leonard. *Brevísima historia del tiempo*. Barcelona: Crítica, 2005.

Hawthorne, Nathaniel. *Cuadernos norteamericanos*. Barcelona: Belacqua, 2007.

Hemingway, Ernest. *París era una fiesta*. Barcelona: Debolsillo, 2014.

_____. *Muerte en la tarde*. Barcelona: Círculo de lectores, 1990.

Janvier, Ludovic. *Una palabra exigente. El <<nouveau roman>>*. Barcelona: Barral Editores, 1972.

Juarroz, Roberto. *Poesía y Realidad*. Valencia: Pre-textos, 1992.

La Santa Biblia. Corea del Sur: Holman Bible Publishers, 2008.

Lapierre, Dominique y Collins, Larry. *El quinto jinete*. Barcelona: Plaza y Janes. 1980.

Machalski, Miguel. *El punto G del guión cinematográfico*. Barcelona: T y B Editores, 2009.

Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 2013.

Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península, 1975.

Pasternak, Borís. *El doctor Zhivago*. Barcelona: Anagrama, 2005

Pinter, Harold. *Arte, verdad y política. Discurso de aceptación del premio nobel 2005*. Blog de Gabriel Pulecio. Web. 12 Ene, 2010. <<http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com.co/2010/01/harold-pinter-arte-verdad-y-politica.html>>. Digital.

Robbe-Grillet, Alain. *Por una nueva novela*. Barcelona: Seix Barral, 1965.

Rodó, José Enrique. *Ariel; Motivos de Proteo (selección)*. Buenos Aires: W.M. Jackson, 1945.

Tacca, Óscar. *Las voces de la novela*. Madrid: Editorial Gredos, 1973.

Todorov, Tzvetan. “Les transformations narratives”, en *Poétique*, núm, 3, 1970, 205-24.

Tolstoi, Lev. *Guerra y paz*. Barcelona: Debolsillo, 2012.

Vallejo, César. “Existe un mutilado...”, en *Quiero escribir, pero me sale espuma*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2008, 67-8.