

**CÓMO ESCRIBIR FICCIÓN
SIN PENSAR EN LA LITERATURA**

CUADERNO DE CÁTEDRA

CÓMO ESCRIBIR FICCIÓN SIN PENSAR EN LA LITERATURA

**CUADERNO DE CÁTEDRA
DEL LABORATORIO DE IDEAS Y TEXTOS
INTELIGENTES NARRATIVOS (LITIN)**

Cómo escribir ficción sin pensar en literatura / Sofía Feinstein ...
[et al.]. - 1a ed. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata.
Facultad de Periodismo y Comunicación Social, 2016.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-34-1321-0

1. Literatura. 2. Escritura. I. Feinstein, Sofía
CDD 808.3

Diseño de tapa: Jorgelina Arrien y María Soledad Ireba
Diseño de interior: Jorgelina Arrien
Revisión de textos: Nicolás Cataldi

**Ediciones EPC**
de Periodismo y Comunicación

Derechos Reservados
Facultad de Periodismo y Comunicación Social
Universidad Nacional de La Plata

Primera edición, abril 2016
ISBN 978-950-34-1321-0
Hecho el depósito que establece la Ley 11.723

Se permite el uso con fines académicos y pedagógicos citando la fuente
y a los autores.

Su infracción está penada por las Leyes 11.723 y 25.446.

Índice

Escritura colectiva: un nuevo horizonte de la producción textual Por <i>Sofía Feinstein y Florencia Di Paolo</i>	7
El uso de la metáfora en la construcción de <i>significatividad</i> Por <i>Marina Arias</i>	22
El narrador tridimensional en <i>Mochila</i> , de Marina Arias Por <i>Franco Dall’Oste</i>	27
Dos y cuarto: apuntes espasmódicos para una lectura de <i>Las primas</i> , de Aurora Venturini Por <i>Guillermina Lopumo</i>	42
Lejos de los anacolutos: Fogwill y la creación de una lengua Por <i>Manuel Hutchins</i>	47
Hasta dónde hay que contar lo que se elige contar Por <i>Matías Cerletti</i>	53
Lo hablé con la almohada: <i>mashup</i> de “El almohadón de plumas” como ejercicio de visualización de herramientas narratológicas Por <i>Ulises Cremonte</i>	60

Literatura como verdad revelada (significativa): el uso de las metáforas en <i>Un hombre afortunado</i> , de John Berger Por <i>Silvana Casali</i>	72
Askildsen y sus narradores Por <i>Agustina Gallardo</i>	79
El montaje en la literatura. Discusión y análisis de un caso Por <i>Ulises Cremonte</i>	93

Escritura colectiva: un nuevo horizonte de la producción textual

Por *Sofía Feinstein* y *Florencia Di Paolo*

¿Qué es el LITIN?

El Laboratorio de Ideas y Textos Inteligentes Narrativos (LITIN) es un espacio multidisciplinario de formación, desarrollo, experimentación y difusión de escritura narrativa, creado en el año 2012 para los alumnos de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social (FPyCS) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Los campos disciplinarios comprendidos en el proyecto son la literatura narrativa, el periodismo y la comunicación. Dentro del LITIN se encuentra el Dispensario, pensado como una clínica de autores para el perfeccionamiento y profesionalización de su escritura, que propone trabajar con textos que los alumnos estén produciendo libremente de acuerdo con sus propios deseos y proyectos literarios, brindando la mirada y los consejos de escritores con experiencia, sean éstos miembros del Laboratorio o invitados externos. En los últimos años este espacio ha crecido súbitamente, de modo que dentro del mismo hay



diversos grupos que realizan diferentes actividades; una de ellas es la composición de novelas colectivas. En este artículo buscamos profundizar más seriamente sobre ciertos aspectos del proyecto de novela colectiva dentro y fuera del LITIN. Para esto comenzaremos nombrando un antecedente que nos parece fundamental dentro de los talleres de escritura en nuestro país: Grafein.

Grafein, una escritura sin correcciones

Hacia principios de 1970, un grupo de alumnos y docentes de la cátedra de Literatura Iberoamericana de la Universidad de Buenos Aires fundaron un colectivo llamado Grafein. Ellos buscaban un espacio que les permitiera “escribir y reflexionar sobre la práctica de escritura” (Frugoni, 2006: 19). Primeramente contaban con un coordinador que iba rotando entre los fundadores, no obstante, Grafein logró expandirse exponencialmente y los primeros miembros terminaron coordinando, cada uno, un grupo propio.

Grafein tuvo la particularidad de presentar una concepción novedosa sobre la escritura. En primer lugar, consideraba que todo el mundo puede escribir literatura, para esto había que dejarse llevar por la “productividad” del lenguaje en la búsqueda de sentidos nuevos. El objetivo de Grafein no era escribir bien o llegar a un texto *terminado*¹, lo im-

¹ Por cuestiones personales, no creemos que un texto puede estar terminado o finalizado en su sentido pleno. Ni la literatura, ni este artículo, ni ningún

portante era la indagación o exploración de los procesos de escritura. Por esto mismo, las producciones eran discutidas y analizadas, no juzgadas.

Por otro lado, Grafein le daba mucha importancia a las consignas y las definía como “fórmula[s] breve[s] que incita[n] a la producción de un texto” (Frugoni, 2006: 25); eran pretextos para producir otro texto. Tenían la particularidad de plantear una restricción, que funcionaba a modo de limitación orientadora, pero que también instaba a escribir. Se buscaba que el escritor tuviera libertad a la hora de resolver la restricción que la consigna le imponía. Observemos un ejemplo:

Notas: Escribir un texto que incluya las siguientes notas a pie de página:

1 Estas figuras, a decir verdad, son juguetes poco complicados, semejantes a las muñecas que se fabrican con la punta de un pañuelo.

2 Sin embargo, es posible que, entre los instrumentos que sirven para hacerlo, haya uno pequeño y frágil, que exige que se lo manipule con ligereza.

3 Visiblemente, piensa en un mundo exento de sentido (como uno está exento del servicio militar). (Toblem, 1994: 54)

otro texto que se produzca tiene un acabado definitivo. Muchas veces optamos por esa falaz decisión, ya que cuestiones vitales o plazos reales (como fechas de entrega) tienden a vedar la posibilidad de infinitud.

En esta consigna vemos reflejado lo que decíamos más arriba. Inicialmente la restricción nos obliga a utilizar las notas a pie de página pero, por otro lado, tenemos libertad para decidir cómo usarlas. Muchas veces, la forma en que la restricción era superada se encuadraba dentro del humor y del disparate, demoliendo así las versiones más solemnes de lo que se solía asociar a la literatura. La consigna se caracterizaba por tener algo de “valla” (se buscaba que los obstáculos no fueran desmesurados y no coartaran la libertad) y algo de “trampolín” (un disparador que hiciera escribir), habiendo un equilibrio entre estas dos propiedades. A su vez, se buscaba generar desde la escritura una forma de teorizar sobre la misma; la teoría literaria no se aplicaba, sino que estaba en el corazón mismo de esa práctica, funcionaba ella también a modo de trampolín que generaba escritura. La lengua y la literatura se conocían desde la misma práctica.

Pero ¿por qué Grafein? Justamente, Gloria Pampillo (1985), en un libro clave como lo fue *El taller de escritura*, retomó varias experiencias de distintos talleres y los reformuló redirigiéndolos a otros ámbitos. Pampillo vio en Grafein la posibilidad de superar ciertas problemáticas que veía asociadas a la cultura escolar o universitaria y que traían como consecuencia la inhibición de la escritura. Por un lado, destacó la flexibilidad que traía aparejada la modalidad de taller, donde se rompía con la idea de que el alumno/sujeto está siendo constantemente evaluado. Según ella se debía buscar, a través de la consigna, incitar a la curiosidad sobre las posibles formas de solución de la misma. Esa libertad de resolución abría así un mundo de posibilidades, a la vez que la consigna pasaba a ser vista como

un desafío que despierta la curiosidad. También, Pampillo planteó una ruptura con la concepción de que la escritura es sólo individual y en silencio, resaltando la importancia de fomentar el trabajo colectivo y el intercambio de ideas previo a la escritura, como una manera de facilitar la labor y la toma de decisiones.

Grafein veía a la escritura como un proceso y no como un texto que debía ser corregido. Los comentarios funcionaban a modo de trampolines para que el texto fuera mejorado. Por otro lado, es interesante pensar que este tipo de trabajo, que propone Pampillo, provoca que el sujeto emerja en ese texto, que hable desde sus marcas o con sus problemáticas propias y no se limite meramente a responder a la consigna a modo de “respuesta correcta”.

Por último, es importante prestar atención a una consigna particular de Grafein, la número 11: “Novela colectiva: Escribir una novela a razón de un capítulo por persona” (Tobelem, 1994: 32). Como se ve, esta consigna no posee un gran desarrollo dentro de la recopilación del colectivo –a diferencia de la mayoría que cuenta con largas explicaciones–, pero funciona como un antecedente esencial para lo que después podemos apreciar en el trabajo del LITIN. Grafein sentó así las bases y nos marcó una línea de trabajo que hoy por hoy no debemos dejar de repensar y reencontrar en el quehacer diario de la escritura; sobre todo a la hora de reflexionar más finamente sobre la escritura colectiva y sobre cómo esta, en más sentidos de los esperados, puede ser pensada desde conceptos que ya manejaba Grafein.

Novela colectiva

Metodología

Dentro del LITIN, el trabajo con la novela colectiva se organizó a partir de un *fixture*. Cada integrante realizaba un perfil inicial de un personaje del que no podría tomar decisiones hasta terminada la novela, es decir que todos los participantes escribirían un capítulo sobre cada personaje exceptuando el propio. El *fixture* organizaba la rotación de las novelas en curso, de manera que los textos seguían un ciclo en el que cada participante escribía un capítulo de cada novela. La edición de cada novela estaba a cargo del escritor del perfil original.

Los lineamientos generales de cada novela se establecían en reuniones quincenales. En estas había un coordinador² que mediaba en relación a las tomas de decisiones sobre los argumentos, correcciones de capítulos y demás cuestiones. Cada escritor tenía en sus manos la libertad creativa para trabajar los textos, pero también estaba obligado a continuar la línea argumental de la novela ya empezada.

En el LITIN ya existieron tres ciclos de novelas colectivas: el inicial fue en el año 2013 (cuya novela fue editada bajo el título *7 personajes en busca de un autor* por la editorial

² Los creadores, coordinadores y almas creativas del LITIN son los periodistas y escritores Marina Arias y Ulises Cremonte.

EPC), el segundo se desarrolló durante 2014 (en el que trabajaron dos grupos en paralelo) y el tercero está ocurriendo durante la escritura de este artículo.

A continuación, analizaremos tres conceptos claves en cuanto a la idea de novela colectiva. El primero lo titulamos “reapropiación de perfiles” y busca, a través de dos ejemplos paradigmáticos, mostrar cómo los perfiles iniciales –y propios de un solo miembro del grupo– tomaron rumbos inesperados y fueron reapropiados por el colectivo de trabajo, distanciándose de su dueño inicial. El segundo punto clave será el contagio, ya que creemos y sostenemos que la escritura colectiva permite al escritor un crecimiento personal, revelándole rumbos inesperados que en su labor escritural individual no hubiera encontrado. Por último, haremos una breve reseña de lo acontecido en el LITIN durante el año 2014, con un caso muy particular: el de Sergio, ya que, al no ser argentino, contaba con un registro distinto al de los demás participantes del grupo y fue una suerte de novedad para este tipo de trabajo.

Reapropiación de perfiles (o cómo el personaje ya no es mío)

El caso “Andrea”

Cuando tuvimos que pensar casos emblemáticos donde pudiéramos apreciar la idea de escritura colectiva, Andrea no paraba de venir a nuestra mente. ¿Por qué? Porque Andrea tuvo la particularidad de ser un personaje que rompió la escritura personal y nos mostró cómo el perfil propio, el

personaje inventado por una persona, podía estallar bajo nuestras narices y ser completamente otra cosa. Inicialmente lo que sabíamos de Andrea era muy poco. Reproducimos a continuación el perfil completo:

Andrea es alta y esbelta, tiene facciones largas y tez algo oscura. Es morocha, de pelo largo y lacio. Tiene 23 años y vive en La Plata. Se mantiene en forma porque nunca puede predecir cuándo puede necesitar salir corriendo. Todas las mañanas se incorpora de golpe y hasta que no se asegura de que no hay nadie en el cuarto no se permite aflojar los músculos. Duerme en la esquina del cuarto, con la espalda contra la pared para ver el cuarto entero y con almohadones entre el colchón y la pared para que no queden espacios. Se considera asesina serial de insectos, mata cada bicho que se le cruza y anota el número de asesinatos en un cuadernito que guarda en la mesita de luz. Es cínica, irónica, prefiere no hablar de cosas al pedo pero no puede evitar hacer comentarios mordaces cuando otros lo hacen. Tiene poca paciencia para las boludeces y prefiere pasar tiempo sola o con completos extraños, gente con la que sus actitudes no tengan consecuencias a largo plazo. No cree en generalidades, ni en dios, ni en el destino ni en la humanidad como raza. No le interesa nada más allá de lo que puede ver frente a sus ojos y que la afecte directamente, no le importan las noticias ni los chusmeríos sobre la vida de otra gente.

Desde hace menos de un año, trabaja de noche en la barra de un bar al que no va nadie y con eso mantiene su departamento de 2x2. (Perfil tomado de los archivos del LITIN)

El primer capítulo de la novela sigue básicamente un itinerario extendido de lo que este perfil nos cuenta. Recién en el segundo podemos considerar que existe una pérdida de propiedad sobre el personaje, porque es donde el perfil original empieza a quedar atrás y todas las características iniciales son reinterpretadas y buscan ser llevadas hacia un fin específico. En un principio, el perfil era meramente descriptivo y las costumbres de Andrea, en apariencia, no contaban con una razón; además, parecía ser un personaje sin historia y que generaba más incertidumbres que preguntas a un posible lector. En cambio, el capítulo dos es un quiebre porque abre, con las características iniciales del personaje, una historia: Andrea mata insectos para reprimir sus impulsos debido a su pasado de asesina profesional, Andrea tiene miedo de que alguien la esté espiando, Andrea trabaja en un bar como una coartada para ocultar su antigua profesión, Andrea tiene un pasado oscuro y la novela va a ser la encargada de mostrárnoslo.

De esta forma, luego del capítulo dos sobre todo, el personaje en cuestión ha tomado un rumbo inesperado para la persona que escribió el perfil inicial. Por lo tanto, Andrea ya no es sólo de ella –y tampoco de aquel que le inventó su vida de asesina–, sino que es del conjunto, y su historia se construirá de forma colectiva. Los personajes entonces no

tienen dueños, son productos del trabajo de todas las manos que participan de la escritura de cada novela; son constantemente reapropiados por ese conjunto de personas que los buscan, los hacen ir y venir, los hacen perderse y cada tanto los hacen volver al perfil preliminar. En consecuencia, ese dueño inicial, esa cabeza poseedora de la totalidad del personaje, ya quedó atrás. Los capítulos en conjunto reescriben ese personaje y le encuentran nuevos rumbos que en un momento primigenio parecían imposibles, y que seguramente lo hubiesen sido si una sola persona hubiese escrito su historia.

El caso "Ornella"

Como ya mencionamos, la reapropiación del personaje en las novelas colectivas se hace evidente a medida que cada autor decide cómo seguir con el argumento de la historia y cuál será el destino del personaje. Estas elecciones no son arbitrarias, sino que parten de un consenso pautado a través de las reuniones quincenales. En el caso de Ornella, su perfil la establecía como una chica de clase alta, estudiante de un colegio católico: "Es sociable y, si bien es consciente de todo lo que es, no llega a ser soberbia. Conoce sus virtudes (que todas las personas se encargan de repetirle a diario) y las explota".³ Su creadora, Silvana Casali, no tuvo incidencia en su historia sino hasta el final, al momento de la

3 Extracto del perfil tomado de los archivos del LITIN.

edición. Ornella fue víctima de un secuestro en Mundo Marino y liberó a una orca de su cautiverio. Al leer el perfil del personaje, a pesar de tener ciertos rasgos marcados, nada hace pensar que la niña terminaría de ese modo; sin embargo, en el primer capítulo ya se marca la pauta de que la chica fue secuestrada, por lo que los escritores que seguían tenían que pensar qué hacer con ello.

Casali, ganadora en el año 2014 del II Concurso de Relato Breve “Osvaldo Soriano” (EPC-FPyCS-UNLP), perdió a Ornella en el momento en que fue escrito el primer capítulo de su novela, ya que los lineamientos iniciales siguieron existiendo pero fueron reinterpretados por los escritores subsiguientes, encontrando nuevos caminos y nuevas formas de reapropiarse del perfil original.

Contagio (o cómo la escritura colectiva te permite salir de tu zona de confort)

La escritura colectiva –y en este caso particular, la novela colectiva– permite a los escritores tomar rumbos que no tomarían habitualmente. La escritura tiene la capacidad de resultar un espacio específico donde el escritor se siente cómodo y a gusto, como si fuera un molde en el que uno ha aprendido a moverse y lo hace con libertad.

En el proceso de la escritura de una novela colectiva (o de muchas en paralelo, como ocurre en el LITIN), los escritores están obligados a respetar lo que ha acontecido antes en el texto para continuar con su verosimilitud, además de seguir ciertas pautas de escritura. Para dar una visión más clara

de esto, vamos a dar el ejemplo de una novela en particular que se escribió en el LITIN durante el año 2014: la novela de Ramiro.

El personaje tenía la particularidad de ser un adicto a los videojuegos y confundirse la realidad con estos. Esta novela resultó un desafío constante, ya que obligó a los escritores a conocer el lenguaje y la lógica de estos juegos que debían cruzarse de formas novedosas con la realidad. Así, todos estuvieron obligados a recrear escenas de videojuegos en los capítulos, hecho que para la mayoría resultó una ruptura de su zona de confort, porque ninguno había realizado algo así antes. A su vez, el hecho de que no existía dentro del grupo un gran conocimiento de este tema, sumaba complejidad al asunto.

Esta situación provocó que todos se encontraran en un espacio de escritura que nunca antes habían transitado y que probablemente, si no hubieran trabajado de un modo colectivo, nunca habrían experimentado. La escritura colectiva te coloca como escritor en un lugar ajeno, no propio, que uno nunca, posiblemente, hubiera buscado por su propia escritura; te compele a liberarte de tus anteriores lugares y te muestra un mundo que estás obligado a resolver.

Estas rupturas generan situaciones novedosas que le permiten al escritor repensar su escritura y encontrarle nuevas facetas. Estos quiebres son vallas (retomando a Grafein) pero también trampolines que posibilitan resoluciones ingeniosas, que fomentan una libertad en cuanto a las soluciones posibles y que generan escrituras no esperadas para, por ejemplo, una zona de confort inicial. El resolverlas permite que la escritura personal crezca y tome rumbos nuevos.

El caso “Sergio”

Un factor que influye en la unificación de las novelas colectivas es el narrador, ya que la mayoría de los participantes intentan trabajar con narradores que continúen el tono de sus antecesores en la escritura de los capítulos. En el año 2014, dentro de uno de los grupos que trabajaron en el proyecto de novela colectiva, estaba Sergio Soto Mora, apodado “Tico”, que contaba con vocablos propios de su país y con una impronta literaria sumamente particular, que iba más allá de su nacionalidad:

—¡Mica, mírame a los ojos y dime si lo que ves en ellos no es todavía mejor que lo que tu corazón anhela!

—¡No sé! El universo no me pertenece y la planta esta es tuya... ¡ven! —Le decía desesperada sobre el colchón.

—Antes de hacer el amor, vamos al vivero por buena tierra, perlita y humus. Al agua que está para hervir le tiramos algunas cáscaras de banano y palta.

El conflicto surgió a la hora de la edición. ¿Qué había que hacer con Sergio? ¿Era necesario unificar el registro? ¿Había que dejar sus marcas personales? La decisión general a la hora de editar fue permitir que el registro propio de él quedara y que se notaran en cada novela –en cada texto– las voces, las distintas voces que la forman. La escritura colectiva amplía horizontes de cada miembro del grupo

pero también permite que las diferencias emerjan, y el caso “Sergio” mostró eso, mostró lo heterogéneo y fructífero de un trabajo de estas características.

Algunas conclusiones

Primeramente queremos destacar el rol esencial que tienen las nuevas tecnologías, ya que el LITIN –y esencialmente el proyecto de novelas colectivas– trabaja con la plataforma Dropbox, que permite que todos puedan leer y tener a su alcance los capítulos de las novelas, como así también el material extra que sea necesario. A su vez, la utilización de las redes sociales posibilita una comunicación constante con los miembros de los grupos de trabajo. Esto es importante porque en las actividades colectivas se necesita mantener una relación de respeto hacia los tiempos establecidos; el hecho de que alguien se retrase en escribir un capítulo representa un atraso para todos sus compañeros.

Por otro lado, en este artículo sólo se han enunciado casos puntuales, pero tenemos la certeza de que aún existe un montón de material para trabajar en relación a la novela colectiva y que, con los nuevos grupos de trabajo que siguen en este proyecto, continuarán surgiendo más interrogantes y más situaciones nuevas e inesperadas que van a merecer un análisis.

Por último, queremos destacar que las autoras, además de haber participado en el LITIN y en el proyecto de novela colectiva, creemos fervientemente en esta metodología de trabajo y por eso decidimos escribir este artículo sobre escritura colectiva de forma colectiva.

Bibliografía

ARCHIVOS DEL LITIN

ARIAS, Marina y Cremonte, Ulises (editores), *7 personajes en busca de un autor*. Buenos Aires, EPC- LITIN, 2014.

FRUGONI, Sergio, *Imaginación y escritura. La enseñanza de la escritura en la escuela*. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2006.

PAMPILLO, Gloria, *El taller de escritura*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1985.

TOBELEM, Mario, *El libro de Grafein. Teoría y práctica de un taller de escritura*. Buenos Aires, Ediciones Santillana, 1994.

El uso de la metáfora en la construcción de *significatividad*

Por *Marina Arias*

El presente artículo tiene como horizonte de análisis la lectura del libro de relatos *Los impuntuales* (Club Hem Editores, 2013), de Francisco Magallanes, haciendo foco en la trama de metáforas como recurso escritural en la construcción de *significatividad*.

22

Entendemos por *significatividad* a la presencia de un efecto “epifánico” en las condiciones de reconocimiento de un texto. Dicho en otros términos, es la sospecha de una verdad inexorable detrás de la trama que se devela por un instante a los ojos del lector, una verdad que no es positivista ni fáctica, sino humana y existencial. En definitiva, la *significatividad* no es otra cosa que el efecto textual de que, por detrás de la aparente particularidad e individualidad de lo relatado, late un universo que en las condiciones de reconocimiento resuena tan familiar e íntimo como innovador y original.

A riesgo de que una lectura rápida del presente artículo pueda sugerir que recurrimos a cristalizaciones estructuralistas superadas epistemológicamente años ha, sostendremos

que, para alcanzar significatividad, *Los impuntuales* constituye un texto fructíferamente apuntalado por la dialéctica entre un contenido sórdido (situaciones y personajes de los márgenes del sistema social) y una prosa diáfana, estéticamente bella y plásticamente armónica.

En relación al segundo elemento de esta oposición (el elemento “formal”), consideramos que resulta fundamental la utilización de metáforas, no como figura retórica ornamental, sino como recurso escriturario cimental, es decir, que apuntala y sostiene el efecto de sentido general y la significatividad del relato.

En este punto, resulta necesario que nos detengamos a aclarar que sabemos que, en sentido amplio, el lenguaje es siempre metafórico por definición. Fue Friedrich Nietzsche quien más perspicazmente ha señalado que la metáfora es el rasgo distintivo de la humanidad: el hombre es “un animal metafórico”. Desde las corrientes teóricas fuertemente vinculadas a la semiótica, sabemos además que en toda palabra hay sustitución de un signo por otra cosa que no es más que otro signo, por una asociación que no es sintagmática, sino paradigmática. Es lo que Aristóteles señaló al indicar que “construir bien las metáforas es percibir bien las semejanzas” entre un orden *corriente* y uno *elevado* del lenguaje, combinados de modo tal que la figura no resulte trivial ni inentendible. La metáfora sería entonces un tropo en el que se pone de manifiesto la creatividad y singularidad del escritor, quien es además un sujeto que se aparta de lo corriente por su capacidad perceptiva y expresiva.

Esta última es la construcción enunciativa tramada en *Los impuntuales* de Francisco Magallanes, un escritor platense nacido en 1981 que además ha publicado la novela *Detrás de cada mirada hay un mundo* (2006), y el libro de cuentos *Un millar de*

dientes negros (2009). Magallanes es además editor y coordinador de talleres de escritura. Señalamos esto último porque nos lleva a sospechar que se trata de un escritor consciente de y activo en los mecanismos escriturales y sus efectos de sentido. No estaríamos ante un escritor *espontáneo* o *automático*, sino ante un sujeto portador de una reflexión sobre las herramientas de escritura y sus potencialidades significantes.

En sentido estricto y en un sinfín de manuales, se ha señalado que la metáfora es una figura retórica que consiste en identificar un término real (R) con otro imaginario (I) existiendo entre ambos una relación de semejanza. Queremos destacar que, paradójicamente, y a contramano de lo que podría inferirse en una lectura rápida de esta última afirmación, el elemento imaginario es siempre cultural, lo que implica que para producir sentido debe resultar familiar a los oídos, ojos y subjetividad del lector.

Esto último es lo que alcanza Magallanes en *Los impuntuales* cuando, por ejemplo, escribe en el cuento “Regalo de Reyes”: “Enfrente, macizas cincuentonas evaporaban fragmentos de su alma, y los hombres, a su lado, renegaban con las guirnaldas de crepé que colgaban de las primeras ramas de los tilos” (página 35). O cuando en el mismo cuento construye la siguiente escena: “Asistidos por la Bonaerense, los Reyes descendieron mientras todavía giraban las hélices. El de túnica verde tenía el rostro tiznado por el hollín de un corcho; el más alto lucía una tupida barba natural; el restante, llevaba una copiosa peluca cenicienta. Los tres tenían coronas recubiertas en crepé y capas metalizadas que reflejaban los últimos intentos del sol por no volver a caer” (página 42).

Es sabido que el término *metáfora* proviene del concepto latino *metaphora* y éste, a su vez, de un vocablo griego que

en español se interpreta como *traslación*. El recurso consiste, entonces, en la aplicación de un concepto o de una expresión sobre una idea o un objeto al cual *no describe de manera directa*, con la intención de sugerir una comparación con otro elemento y facilitar así su comprensión. Esto es lo que hace escrituralmente el autor de *Los impuntuales* en otro cuento del libro, en este caso, “El bautismo de los dioses”: “Un bienestar inédito lo invadió a pesar de todo, mientras los músculos de sus piernas se aflojaban y el alma afloraba como un arco iris en el cielo” (página 21).

Como figura retórica, en repetidas oportunidades la metáfora ha sido denostada por el campo literario, haciendo caso omiso a su potencia como procedimiento escritural de conversión de lo abstracto en concreto. Este es otro de los efectos de sentido que produce la inclusión de la metáfora en la narrativa de *Los impuntuales*, como puede notarse en el siguiente fragmento del relato “Los impuntuales #5”: “Había días en que la felicidad se presentaba tan posible, que daba miedo intentar alcanzarla y que levantara vuelo como una bandada de palomas” (página 111).

Si los relatos de *Los impuntuales* resultan plenamente significativos en sus condiciones de reconocimiento, no es solo porque tematizan la realidad histórica de nuestro país y sus desigualdades –a través de narradores que se quedan al margen, con una focalización que no jerarquiza ni editorializa, que le ahorra al lector cualquier tipo de moraleja, que no “baja línea”–, sino porque gracias a la oposición entre *contenido* y *recurso estético* (la metáfora) logran una dialéctica escritural que, además de instalar literariamente conflictos sociales, da cuenta de la condición humana universal. La sordidez de lo narrado

es “operacionalizado” por el carácter prístino de las imágenes construidas a través del uso de metáforas, abordando ciertos acontecimientos e imágenes ominosas (un grupo de chicos pobres descargando su frustración sobre un pibe pobre y huérfano, un extorturador devenido remisero bucólico, por poner solo dos ejemplos), y alcanza así un efecto de sentido superador: denuncia discursiva y anhelo de justicia.

En una lectura rápida podría suponerse que este libro de relatos se llama “Los impuntuales” porque sus personajes llegan tarde a todo: a compromisos cotidianos pero también, en un sentido histórico, al neoliberalismo e incluso a las actuales políticas del estado de bienestar que se llevan a cabo en nuestro país (una vez más, aquí ejerce su efecto *real/imaginario* la metáfora). Pero, para finalizar, nos gustaría señalar que esa categorización no es precisa ni justa con la totalidad de los actores de los relatos que componen el libro. Lo es con los que protagonizan todos los relatos que dan cuenta de viajes, de sensaciones e imágenes vívidas por un *alter ego* del autor, relatos que están numerados, pasibles de ser clasificados como *non fiction*, relatos en los que los protagonistas son libres de demorarse en el disfrute de la vida y llegar tarde en términos de agenda. Sin embargo, la determinación de alguien como “impuntual” implica una característica negativa y una suerte de culpabilidad por parte del sujeto de la acción; y en gran parte de los relatos de *Los impuntuales*, como en el citado “Regalo de Reyes”, es la sociedad la que está en falta con los protagonistas. Una falta que Francisco Magallanes pone sobre la mesa, recurriendo a un tratamiento plástico preciso de una prosa que interpela sensible, humana y éticamente al lector.

El narrador tridimensional en *Mochila*, de Marina Arias

Por Franco Dall'Oste

Quizás uno de los mayores fuertes de *Mochila* (2014), de Marina Arias, sea, no solo el simpático drama amoroso entre Christian y Mariana, sino también la inclusión de un narrador que todo el tiempo se destaca, que se apropia de la historia y se explicita para salirse de su *invisibilidad* de los textos clásicos, demostrando además un nivel de conciencia que supera el soporte físico en que se inscribe. Tanto el narrador como la indefinición de *Mochila* en cuanto al género por ser terminan siendo lo que articula la historia de los personajes: ¿qué tipo de historia es esta que estoy contando? Es el gran interrogante a lo largo de la novela.

Como escribió Ulises Cremonte en el prólogo a la novela:

Hay también en *Mochila* un cuidadoso trabajo de montaje. Marina Arias escribe con palabras, pero crea un sistema de imágenes, de reenvíos visuales que dotan a la novela de tridimensionalidad. El na-

rrador nos lleva de un espacio a otro en un mismo párrafo, viaje textual que se ve acentuado en una especie de desdoblamiento del narrador.

Hace poco Marina Arias me comentaba que quería hacer entender a sus estudiantes la importancia de robustecer al narrador, que en algún momento pudieran escribir no sólo sin esconder el artificio ficcional, sino, sobre todo, haciendo explícito que lo que se cuenta es, justamente, un artificio. La lectura de *Mochila* es el mejor ejemplo para entender esto y también un relato que interpela sagazmente a los lectores. (Arias, 2014)

Dos focalizaciones y la construcción de la voz narrativa

Christian se preguntó cómo entraba la gordita en ese cuadro mientras la gordita, sin que él le preguntara nada, le contaba que con sus amigas estaban un poco aburridas porque en el hotel no había nada para hacer a la noche. Que igual al día siguiente se iban al mausoleo del Che en Santa Clara. Que el operador turístico que les había tocado había dicho que las excursiones por la isla eran la única manera de conocer la Cuba de verdad. Christian pensó que lo que de verdad necesitaba conocer la gordita era un cubano. O un canadiense. O un argentino que no fuera él. Algún tipo. Con urgencia. Pensó que con esas dos amigas la

gordita nunca debía ligar nada. También pensó que tenía que convencer a Inés de hacer una excursión. (Arias, 2014)

La construcción de un narrador de estilo *indirecto libre* se ve explicitada en las focalizaciones: la percepción está puesta, en este párrafo, en el personaje de Christian. La elección de este estilo permite, entonces, “entrar y salir” de la subjetividad del personaje y, justamente, en estas idas y vueltas se encontrarán las “grietas” que dejen ver la naturaleza real de este narrador.

En principio, en el párrafo citado se puede ver cómo el narrador relata primero la voz que percibe el personaje. Al no haber un formato diálogo se percibe la indiferencia del mismo con respecto a lo que la “gordita” le dice, casi como si todo fuese un ruido de fondo, para luego pasar al monólogo interior que está teniendo Christian. La voz narrativa, en este sentido, se mantiene dinámica, mental: hila pensamientos, va y viene a través de imágenes y reflexiones simples que dan cuenta de la subjetividad del protagonista.

Es interesante, en este punto, rescatar las nociones de criterios de unidad de Roland Barthes, sobre todo en lo que concierne a las funciones cardinales y de catálisis. Las primeras, referidas a una unidad consecuencial de acciones *nodales* –los nudos de la trama novelística–, y las segundas, alusivas a las acciones *de relleno*.

El fragmento citado anteriormente puede considerarse una acción de catálisis, dado que no involucra un punto nodal en el relato. Sin embargo, es importante destacar lo siguiente:

Las catálisis disponen zonas de seguridad, descansos, lujos; estos “lujos” no son, sin embargo, inútiles: desde el punto de vista de la historia, hay que repetirlo, la catálisis puede tener una funcionalidad débil pero nunca nula: aunque fuera puramente redundante (en relación con su núcleo), no por ello participaría menos en la economía del mensaje; pero no es este el caso: una notación, en apariencia expletiva, siempre tiene una función discursiva: acelera, retarda, da nuevo impulso al discurso, resume, anticipa, a veces incluso despista: puesto que lo anotado aparece siempre como notable, la catálisis despierta sin cesar la tensión semántica del discurso, dice sin cesar: ha habido, va a haber sentido; la función constante de la catálisis es, pues, en toda circunstancia, una función fática (para retomar la expresión de Jakobson): mantiene el contacto entre el narrador y el lector. (Barthes, 1966)

El narrador en *Mochila*, como veremos más adelante, da un tratamiento central a las funciones de catálisis y otro muy distinto a los puntos nodales: en la tensión y en los límites difusos de estas nociones es donde se construye el relato, y donde se puede visibilizar el artificio literario del que hace gala la voz narrativa.

La construcción, entonces, de un narrador en estilo indirecto libre, permite que el mismo pueda posarse tanto en la subjetividad de Christian como en la de Mariana, cuyas dos historias convergerán en medio de la novela, tal cual

adelanta el propio narrador (otra cuestión que también veremos más adelante).

Este tipo de acercamiento/alejamiento a las subjetividades de los personajes se ve en toda la novela:

Por ahora Mariana está tomando mate en la casita de Villa Luro en la que vive con sus dos hijos desde que el mayor empezó la secundaria. Está esperando que el padre del menor pase a dejarle algo de lo de la mensualidad antes de irse a ver a Vélez a Rosario. Cualquier otro sábado a esta hora Mariana estaría durmiendo. Pero no quiso arriesgarse a que Dani se gastara la plata o se la prestara a alguno de los amigos. El lunes tiene que pagarle al dueño el alquiler sí o sí.

Aquí se presenta al personaje de Mariana. Cabe aclarar que, generalmente, el narrador, al adoptar la focalización en la subjetividad del personaje, va a apropiarse de su vocabulario y de sus formas de hablar y pensar, confundiéndose con ellos, mimetizándose por momentos, pero siempre dejando espacio para poder separarse. Esta característica del narrador se aprecia claramente en el siguiente fragmento:

—Má... —Nahuel revolea los ojos dando la charla por terminada. Se levanta, le da a la pibita un beso en los labios y la arrastra de una mano hacia el comedor.

En realidad la pibita no es una pibita: es Vera, la novia de Nahuel desde hace siete meses y medio.

Pero Mariana todavía quiere que siga siendo una pibita de la que no quiere saber demasiado.

Como se ve, el narrador primero se hace cargo de la palabra “pibita”, la incluye y la hace propia, para luego volver a separarse y marcar la verdadera significancia de la misma: la que hace Mariana, la que marca la subjetividad de ese personaje. En este punto, se ve el carácter performativo del que habla Barthes cuando dice: “hoy, escribir no es ‘contar’, es decir que se cuenta, y remitir todo el referente (‘lo que se dice’) a este acto de locución” (Barthes, 1966).

Otro ejemplo muestra, a su vez, cómo el narrador se diferencia en su forma de hablar de Mariana, lo que le da más libertad. Así se observa que quien narra quiere, intenta, por momentos, dar cuenta de su propia subjetividad:

Y tenía más claro todavía que pasara lo que pasara con su vida no quería que Nahuel fuera hijo único. “Para muestra sobra un botón” es una de las pocas máximas con las que Mariana ha adherido siempre. Y siempre pensó que el noventa por ciento de los mampos de aquel joven Christian con una mujer –o sea: ella– fueron culpa de esa condición. Aunque Mariana no lo piensa en estos términos, lo que piensa textualmente es “los hijos únicos son unos egocéntricos del orto”.

En este caso, es interesante remarcar el uso de comillas para la frase, dejando la responsabilidad de su utilización en el personaje, y la reflexión final: “Aunque Mariana no lo piensa en estos términos...”, lo que, como dije, da cuenta de cierta subjetividad en el narrador.

El tiempo de relato y del narrador: ¿desde dónde se narra?

En uno de los párrafos de *Mochila* citados anteriormente, se establece un tiempo del relato (“por ahora”), que no es necesariamente el mismo que el tiempo desde el que se narra. Esta cuestión es crucial: el narrador puede estar más o menos involucrado con el personaje, tomando un tiempo que de alguna forma implícita *elige* como presente (y determinando así un pasado y un futuro), pero también hace uso de su *independencia*, marcando en determinados pasajes su ubicación distante del tiempo del relato, y percibiéndose su narración desde un *presente futuro*.

Estos dos tiempos se evidencian en el siguiente ejemplo: “Eso es lo que cree ahora, mientras apaga la compu y se tira en el sofá-cama aunque no tenga sueño. No sabe que el mensaje que le va a mandar Christian mañana desde el laboratorio y que ella va a leer recién cuando vuelva de pagarle el alquiler al dueño la va a hacer cambiar de opinión”.

En el tiempo del relato, ella (Mariana) cree *ahora*, pero el autor sabe lo que pasará *mañana*, lo que lo ubica por fuera de este tiempo y por fuera del presente como tiempo verbal. Esta operación –que remite de alguna forma a la oralidad–,

de utilizar el presente para relatar una acción o anécdota pasada, permite involucrar de manera más directa al lector, haciéndole sentir instantaneidad, inmediatez en los actos narrados. Pero este narrador se mueve en paralelo a este tiempo: marca su posición privilegiada frente a la historia, la cual constituye, justamente, su rol de narrador.

En este sentido, llegamos a una de las características más llamativas de este narrador: la posición temporal *paralela* a la temporalidad del relato le permite adelantar los hechos y guiar a un lector que, posado en el presente, se encuentra, por decirlo de alguna forma, a merced de su guía. Como ejemplo, sirve el siguiente fragmento: “No es necesario detenerse demasiado en este momento tranquilo y previsible del relato. Baste con decir que Inés guardó una servilleta de aquel café durante años. Que a los tres meses los dos dejaron los cuartos que tenían asignados en la universidad para mudarse a un monoambiente en los suburbios de la ciudad...”. Acá se evidencia esta relación con el lector: el narrador informa que este hecho no es necesario, ofrece un pequeño resumen de lo que le parece relevante, y prosigue con la trama principal.

Con todo, la cuestión del tiempo se complejiza por otro factor clave del narrador: su principal característica es que está completamente consciente del soporte (libro) en el cual narra. Por lo tanto, la temporalidad está atada, de alguna forma, a desde dónde se narra, a dónde se para el narrador. Así irrumpe este a finales del primer capítulo:

Lo de las páginas porno nunca se lo dijo a nadie. Ni siquiera imagina que pueda estar siendo contado en estas páginas. Tampoco Mariana imagina que en estas páginas se va a contar cómo siguió su vida. Ni que Christian anoche soñó con ella. Ninguno de los dos tiene idea de que dentro de un par de capítulos, después de dieciséis años, van a volver a saber uno del otro.

La temporalidad, entonces, puede estar, o bien atada a la cuestión cronológica (mañana, dentro de unos días, etcétera), o bien a la materialidad misma de la novela (dentro de dos capítulos, dieciséis páginas, etcétera). Incluso, el narrador demuestra ser consciente del libro que precede a esta historia, es decir, *¿Para qué sirve un traje de neoprene?* (2005): “Sobre todo en aquel viaje hasta Puerto Pirámide que podría haber sido el inicio de su vida juntos pero no fue más que el final de una novela”.

Vale aclarar, en este punto, que no voy hablar de la noción de *muerte del autor* o *función-autor*, ya trabajada extensamente en la teoría literaria (especialmente en Roland Barthes y Michel Foucault), aunque sí dilucidar la independencia de la voz narrativa respecto de cualquier idea de autoría.

Puntos nodales y catálisis

Retomando estos conceptos de Barthes, y considerando a este narrador que se caracteriza por una relación de alejamiento/acercamiento –no solo respecto a los personajes como entes subjetivos, sino también al soporte físico en el cual se desarrolla la historia–, podemos ver que la misma mantiene una cierta regularidad estructural.

En principio, la voz narrativa se encarga de *adelantar* los puntos nodales que llevan a la historia, en vez de elegir un método de *develamiento* progresivo de la trama. De esta forma, el narrador es libre de centrarse en las acciones catalizadoras, en las subtramas de la historia que complejizan la construcción de los personajes.

Para una mejor comprensión de esta característica, voy a enlistar algunos de estos *adelantamientos* de puntos nodales o de giro en la trama:

- Ninguno de los dos tiene idea de que dentro de un par de capítulos, después de dieciséis años, van a volver a saber uno del otro.
- Va a buscar la página de Facebook y la va a mirar un rato. Pero no va a crear el suyo. Para que se decida faltan unas cuantas páginas. Porque Mariana intuye que el Facebook le va a traer una mochila de cosas de las que no quiere saber nada.
- La Mariana que él había conocido ya no existía. El Christian que había estado enamorado de Mariana, tampoco. Aunque dentro de algunos capítulos y an-

tes del final de esta historia se va a convencer de lo contrario.

– Inmediatamente después del clic va a sentir un hormigueo por todo el cuerpo: entre las personas que quizás conozcas le va a aparecer Mariana. Y una fotito de su cara junto a la de un adolescente y un nene apenas mayor que Sofi. Pero para eso todavía falta también que Mariana haya abierto su propio Facebook.

– Ni se imagina que gracias al ciberespacio también va a rescatar a Christian. Lo va a rescatar de la vida serena que él planificó durante los últimos dieciséis años para volver a abducirlo en el caos de la suya.

– Eso es lo que cree ahora, mientras apaga la compu y se tira en el sofá-cama aunque no tenga sueño. No sabe que el mensaje que le va a mandar Christian mañana desde el laboratorio y que ella va a leer recién cuando vuelva de pagarle el alquiler al dueño la va a hacer cambiar de opinión.

– Mariana empuja la puerta de vidrio de La Giralda y entra en una escena cumbre de esta historia. Es en cámara lenta y tiene música incidental.

– Durante los próximos siete capítulos y hasta decirle la verdad a Mariana, Christian se va a preguntar una y otra vez qué lo llevó a hacer lo que está a punto de hacer; tamaña forrada –y de nuevo no va a encontrar una palabra tan precisa en el registro impoluto con el que suele manejarse. Porque dentro de tres minutos, cuando Mariana le pregunte si se casó, le va a contestar que no y mientras llame al

mozo con una mano increíblemente decidida le va a preguntar qué quiere tomar.

– Y a continuación va a cometer el acto más irracional de su vida. Pero para eso todavía faltan tres semanas.

– Entonces Christian, frente a uno de los acantilados de la Península desde el que alcanzaban a ver la caleta, abrazó a Mariana y decidió dejar a Inés para empezar una vida con ella. De vuelta en Buenos Aires, Inés le confesó que hacía meses que estaba saliendo con el falso Echarri.

– Entonces, una mañana en que estaba desayunando con Sofi en el comedor del hospedaje, Christian sospechó que el amor no le iba a alcanzar contra la seguridad que había alcanzado con Inés, sobre todo al notar la sonrisa con la que Mariana le estaba deseando un buen día al dueño hipón del lugar mientras terminaba de llegar a la mesa.

La novela, entonces, se divide en dos partes: en la primera, se adelanta una y otra vez que ellos (Christian y Mariana) se van a encontrar en un momento (clímax de mitad de la historia); y la segunda, un poco menos explícita, tiene que ver con la resolución de ese encuentro, la cual puede ser positiva o negativa para los personajes (y que es lo que sostiene la tensión del relato).

Es interesante notar que los primeros seis fragmentos citados, correspondientes a la mitad inicial de la historia, se encuentran todos en futuro simple. Luego, el punto central de la

historia está en presente; los siguientes dos, en futuro; y los últimos dos, en pasado.

El narrador, por lo tanto, utiliza el tiempo en futuro para adelantar los puntos nodales de la historia –como si marcara un mapa a seguir–, para luego *rellenar* el camino hasta llegar a los mismos. La estructura se repite casi toda la obra: “anticipo del punto A”-“subtramas”-“punto A”-“anticipo del punto B”, y así.

Esta acción libera al narrador, dándole espacio para narrar esos *lujos* de los que habla Barthes: las acciones de catálisis, las subtramas de la historia que enriquecen a los personajes, les dan *tridimensionalidad* –como analizaba Cremonte en el prólogo–, y, a su vez, sostienen la tensión del relato, dan dinamismo y atrapan al lector.

¿Qué tipo de historia es esta que estoy contando?

Esta característica del narrador, su conciencia respecto del soporte, constituye, a lo largo de la historia, una indefinición con respecto al género. La historia, de por sí, remite a un arquetipo de romance latinoamericano de telenovela: la chica marginal se enamora del chico de clase media alta (o viceversa), atraviesan dificultades y terminan, finalmente, pudiendo “vivir felices para siempre”.

Los personajes también tienen un lenguaje muy emparentado con lo audiovisual. Nociones como “precuela”, “montaje”, “novela”, “película”, “rol protagónico”, “escena”, etcétera, son utilizadas frecuentemente como metáforas tanto por el narrador, como por Christian y Mariana, sobre todo en la primera mitad de la historia.

Ya en la segunda parte, la tensión por la incertidumbre en la resolución de ese encuentro “cumbre” entre los protagonistas empieza a verse en reflexiones que remiten, de forma cada vez más frecuente, a la condición narrativa de la historia: “Serle infiel a Inés con Mariana es salirse del relato que escribió para vivir tranquilo. Pero desde que se metió en esa mierda del Facebook no puede conjugar los verbos de la historia con Inés en otro tiempo que no sea el pasado. Pasado perfecto, pero pasado. El siguiente capítulo podría tener los verbos en futuro”.

El narrador, entonces, no es el único consciente de esta condición: “Christian sabe que no va a poder sostener su engaño más que durante un par de capítulos. Y entonces verá si hay otro tipo de historia esperando a que Mariana y él la protagonicen. Aunque sospecha que una secuela con final esperanzador como Antes de que atardezca sólo puede ocurrir en la ficción”.

El juego con la noción de ficción se hace evidente y remite a una especie de determinismo, a algo predestinado. El narrador deja, de a poco, de tener en claro qué tipo de historia narra, y eso se empieza a evidenciar en los personajes. Sin embargo, intenta retomar su rol de guía: “Por otra parte este no es un libro de Isabel Allende. Es sólo una novela que en su segunda parte –algo en lo que va a entrar después de gastar 349 caracteres con espacios en mostrar la vanidad insufrible con la que Mariana siempre interpretó e interpretará cualquier actitud de Christian– se va a volver bastante más fortuita”.

Hasta que, finalmente, la historia termina en una total indefinición: “Porque la segunda parte de esta historia, ade-

más de inverosímil, es corta: una seguidilla de complicaciones inofensivas durante este viaje que termina con Christian sospechando que Mariana se le va a seguir escapando”.

En este punto, el narrador deshace ese contrato implícito que tenía con el lector: lo que está narrando no merece la pena ser contado, se ha roto el verosímil de la trama. A su vez, se desliga de lo que pueda seguir contándose, adelantando el final pero dejando una especie de incertidumbre en el lector.

La cuestión del género queda indefinida, a la vez que cualquier esperanza de una resolución explícita en la historia: no hay un “vivirán felices para siempre”. De esta forma, se puede ver una transformación que no solo afecta a los personajes, sino a la voz narrativa en sí, a su rol de guía a lo largo del relato, dando coherencia a la historia.

Así, el narrador de *Mochila*, luego de haber demostrado una tridimensionalidad tanto en sus focalizaciones como en la temporalidad del relato, termina perdiéndose, casi desvaneciéndose, al igual que los personajes y su historia romántica.

Dos y cuarto: apuntes espasmódicos para una lectura de *Las primas*, de Aurora Venturini

Por *Guillermina Lopumo*

Rum... rum... rum... murmuraba Betina, mi hermana paseando su desgracia por el jardincillo y los patios de laja. El rum solía empaparse en las babas de la boba que babeaba. Pobre Betina. Error de la naturaleza. Pobre yo, también error y más aún mi madre que cargaba olvido y monstruos. (Venturini, 2007)

En *Las primas*, de Aurora Venturini, un error de la naturaleza relata en carne y alma lo que siente y piensa, y escribe todo junto y a la vez, aunque no siempre en la misma frase. Yuna, así la llaman, tiene un retraso, aunque no tanto como el de su hermana Betina, a la que le dedica una profunda lástima que a veces se transforma en rechazo, creo que un poco por el asco genera y otro poco porque Betina leyó las agujas del reloj antes que Yuna, quien tardó veinte años en poder hacerlo. Pero más le gana la descripción: “Volvimos a la mesa. Betina dormida en su sillita roncaba. Qué fea, qué

horrible, cómo podía haber alguien tan feo y horrible, cabeza de búfalo, olor de trapo húmedo. Pobre...”.

Entre diccionarios y prácticas de escritora, la voz de la narradora crea una empatía que, por las formas, logra desencajar a quien lee, si es que usted tiene algún tipo de *antiprejuicio*. A veces la ternura, la *magistralidad*, y otras, la más descarnada sinceridad, caracterizan lo que escribe esta importante plástica, quien sabe que de no ser por eso que le sale así, sin más, no habría sido respetada por culpa de su invalidez. A veces la voz que se anuncia dice cosas como:

El profesor dijo que yo era muy bonita, que cuando creciera íbamos a noviar y que me enseñaría cosas tan bonitas como dibujar y pintar pero que no divulgara nuestro proyecto que en realidad era sólo su proyecto y yo supuse que se trataría de exposiciones más importantes y entonces volví a asaltarlo y lo besé. Y él también con un beso de color azul que me repercutió en lugares que no nombro porque no estaría bien y entonces busqué una tela grande y sin dibujar pinté en rojo dos bocas presionadas enganchadas, unidas, inseparables, cantarinas, y dos ojos arriba, azules de los que desmayaban lágrimas de cristal. El profesor, de rodillas besó el cuadro y ahí se quedó, en la sombra y yo volví a casa.

Como se ve, todo tiene que ver con nada, o con lo que le está pasando a quien escribe esto, que escucha su voz.

Son más rápidos de lo que se imagina (usted también, o tampoco). No está pudiendo leer, lo que habla es la voz, el pensamiento y la escritura. El pensamiento sobre todo, el proceso de los avances del chamuyo que nunca adquirió, tal vez porque crea que nunca le interesó escribir de manera académica.

Si usted desea leerle *Las primas* a alguien que por ejemplo no tiene posición sobre el aborto –o sí la tiene, pero en contra porque ni siquiera se ha puesto a pensar–, o sobre cualquier tema, o incluso que no tiene el suficiente aire para respirar y reflexionar sobre varios temas, primero, no se gaste, y segundo, no va a poder hacer que se deleite en el comienzo del capítulo “Cómo era mi tía Nené”, que dice:

Ella vivía prendida a las polleras de la madre que era también madre de mi mamá y por ende abuela mía y de Betina. Las polleras de abuela parecían una sotana de sacerdote y los zapatos parecían zapatos de hombre y en la cabeza llevaba un rodete de cabello negro porque no tenía canas a causa de que la madre fue india y los indios no encanecen, será porque no piensan. Mamá no tenía canas igual que abuela pero pensaba [...]

Noté que Carina lloraba sin lágrimas y pasaba sus dedos acariciándose la barriga cuando tía Nené dijo porquería y me di cuenta de que Carina quería al nene que llevaba adentro y me hizo piel de gallina [...]

Bajamos sobre el barrial del barrio pobre y de una casa más pobre salió una mujer vieja de batón y de-

lantal secándose las manos, invitándonos a entrar, que ya venía la doctora [...]

Vino la doctora que no parecía por lo ordinaria. Preguntó cuál era la paciente y de cuántos meses estaba a lo que respondió tía Nené que de tres y monedas y yo comprendí por qué dicen que los hijos traen un pan bajo el brazo pero tía Nené, que no comía todos los días por falta de dinero, ni por las monedas que traería el nene lo perdonaba. Pase dijo la doctora y temblando pasó Carina, preguntó la tía si ella también podía y la doctora le dijo que no y cerró la puerta que nos comunicaba. Se agudizaron los choques metálicos del instrumental. No lloró Carina. Comprendí que había otra persona además de la doctora. A la hora y media se abrió la puerta y la doctora dijo que podíamos pasar. Carina todavía estaba en una camilla, dormida por la anestesia. La médica llamó a tía Nené, oí que le dijo que eran cuarenta pesos. Qué barbaridad... dijo Nené. Yo agarré la mano fea de Carina. Ella presionó la mía y me alegré de que no estuviera muerta.

La historia ocurre en la ciudad de La Plata, por algunos lugares que data, como la cárcel de Olmos, el Hospital Italiano y la cafetería del Pasaje Dardo Rocha, como así también en la década del 40, según leí. El libro consta de tres partes. La tercera es la más larga, tanto de leer como de seguir. Y acá me siento más cercana a Yuna, con mi falta de concentración culpabilizando al porro, aunque una amiga me dijo: "No, Guille, vos sos así. Distraída", y yo le creo; y entonces

es porque soy como soy que me costó volver a arrancar el libro, hasta que lo terminé y se convirtió en uno de referencia. Tal vez sea porque lo he leído completo. La primera parte se devora, y la segunda, como está en el medio, no me acuerdo, pero si llegué a la tercera supongo que está bien. La vida relatada y escrita por Yuna no tiene desperdicio, de recomendadísima lectura (risas y sentimientos encontrados asegurados).

De la autora, Aurora Venturini, el único dato que me interesa atesorar es que fue amiga de Evita, y aunque en la contratapa haya una pequeña biografía que dice con qué intelectuales (qué palabra) se relacionó en su estadía en Francia, sólo tengo ese dato y espero que sea cierto.

Lejos de los anacolutos: Fogwill y la creación de una lengua

Por Manuel Hutchins

Cuando se carga con años de pesada literatura dentro de la escritura de ficción –no solo pesada en el sentido “bascular”, sino también en cuanto a cantidad de metáforas inútiles por párrafo–, todo lo que sigue después termina siendo una mala copia del original. En este caso, el original siempre fue Borges. El insuperable Jorge Luis se convirtió en el padre de la literatura argentina y, como tal, cultivó hijos que no hicieron más que repetir su camino: ficción recargada de literatura. Como las familias donde el abuelo era médico clínico; el padre, médico cirujano; y el hijo, médico cardiólogo. Los tres con alguna variación mínima, pero siempre médicos. Lo mismo pasó con Borges: sus hijos literarios siguieron sus pasos y se contentaron con modificar sólo un poco su parecido con el padre, sin aportar más que ideas o *mashups*¹ de esas ideas a sus cuentos, donde lo importante sigue siendo, justamente, la *idea* por so-

47

1 Para una definición de este concepto ver en el artículo incluido en este volumen titulado: “Lo hablé con la almohada: *mashup* de ‘El almohadón de plumas’ como ejercicio de visualización de herramientas narratológicas”

bre el personaje. Tan pesada fue la herencia del padre, que pasó mucho tiempo hasta que apareció Rodolfo Fogwill, el parricida.

Fogwill derribó el lenguaje imperante en la ficción y construyó sobre esas ruinas un nuevo sistema de comprensión. Lejos de la metáfora y los anacolutos borgeanos, inscribió, a través de sus personajes y sus narradores, dispositivos y herramientas de narración que no se habían percibido anteriormente. Entendió, quizás por sus conocimientos sociológicos, que la riqueza del lenguaje está más dada por su funcionamiento lógico que por el número de vocablos que contiene. Pensar en la idea de un lenguaje comprensivo del conocimiento humano, no es lo mismo que pensar en un lenguaje que pueda ser entendido por todos. El sueño de un lenguaje que permita comprender toda la gama de matices que las personas son capaces de sentir y de pensar, es un sueño que Fogwill parece haber querido perseguir en cada uno de sus escritos.

Podría decirse que creó un lenguaje con un ritmo diferente. En el siglo XVII, un discípulo de John Wilkins (el mismo que Borges nombra en *Otras inquisiciones*, 1952) se jactó de haber creado un lenguaje acelerado, alegando que la mente podía llegar a perder parte de su sustancia al rozar con las palabras. Decía que “toda expresión es un mensaje de inteligencia. La expresión es el resultado de una lucha entre la inteligencia contra los obstáculos del habla”. En otras palabras, sostenía que no se podía expresar todo lo que uno pensaba y que lo que llegaba a los receptores era mucho menos que el significado completo de esa oración. Para paliar esa dificultad en la expresión, inventó un *vocabulario-música*, rápido y sutil, con un ritmo distinto hasta el entonces expresado. Fogwill hizo lo mismo desde la escritura.

Sus personajes y narradores trajeron una riqueza de lenguaje para nombrar las cosas como él consideró que debían ser nombradas. Y en cada frase de esas voces había una pregunta a ser contestada, un pensamiento a deshilvanar. Una manera de decir es, al fin y al cabo, una manera de pensar, y aquel que renuncia a decir, renuncia también al pensamiento. Decía Fogwill que “el conocimiento inconsciente del lenguaje que cada uno tiene desaparece por las prácticas sociales de represión y castigo pautadas por la sociedad misma. Por eso hay que tener recursos. Siempre los hay, no digo que yo sea un especialista en los recursos. Sí los tengo, pero además tengo una especialidad para decir la palabra indebida en una escena”.

Independientemente de sus definiciones sobre él mismo, su idea sobre el lenguaje y la literatura queda plasmada en sus cuentos. En “Otra muerte del arte”, lo primero que se lee es: “En fin: nada peor que estar enfermo de literatura. Corrijo: nada peor, para la literatura, que estar enfermo de literatura”. Esa sentencia, que después deshilvana a lo largo del relato –hablando de los escritores que viven en “estado de literatura” y que, como Borges, no se permiten oler “el mal aliento de algunas frases”–, lleva a que el narrador se pregunte: “¿A cuántos hemos visto perder y perderse en el registro meticuloso de la buena frase?”. Si hay algo que no parece haber sido Fogwill es esclavo de una idea. Sí, en todo caso, esclavo del lenguaje. Y quizás valga la pena estar sometido al lenguaje, si esa sumisión permite luego romperlo y trabajar con él de una manera que se logre trascender la idea de “la frase ideal”.

“En diciembre de 1978 hice el amor con una muchacha punk. Decir ‘hice el amor’ es un decir, porque el amor ya esta-

ba hecho antes de mi llegada a Londres y aquello que ella y yo hicimos, ese montón de cosas que hicimos ella y yo, no eran el amor y ni siquiera –me atrevería hoy a demostrarlo– eran un amor: eran eso y sólo eso eran”. El comienzo de “Muchacha punk” es una buena manera de leer a Fogwill pensando en el lenguaje: un narrador que luego de esa primera oración comienza a desmenuzarla, para dar cuenta de que en realidad se trataba de otra cosa, no importa qué. No le interesa especificar, ni adornarla con un pensamiento solemne que reflexione sobre los vaivenes entre el amor y el sexo, porque tampoco lo necesita. Y en el final del primer párrafo anuncia: “Primera decepción del lector: en este relato soy varón”. Toma y nos hace tomar conciencia de que esto es un cuento y, como tal, lo lleva y nos lleva por los pasajes que él cree que hay que contar. Habrá a lo largo del cuento una seguidilla de decepciones, no sólo del lector, sino también del narrador. En el párrafo siguiente, vuelve a acentuar esta manera de contar, de no mentirle al lector, como lo han venido haciendo los hijos pródigos: “El frío calaba los huesos, creo haberlo contado”. Y más adelante dice: “He elegido Rosario para no citar tanto a Buenos Aires. Querido”. Esta es la prueba de narrar con un lenguaje y un ritmo distintos. Con una puntuación diferente, que le dio una nueva forma de tempo y cadencias.

En “Llamándonos”, hay dos pasajes que ubican al narrador en un plano de conciencia respecto del lenguaje que utiliza y de cómo lo maneja. El primero dice: “Algunas veces la llamé yo. Atendía el padre o la madre y nos citábamos en un café después de la comida. Esas noches nos besábamos en el auto pero no nos acostábamos: ella debía levantarse temprano para sus clases y yo andaba arrastrando mis ganas de olvidar-

me de todo y sentarme a escribir. Llamo a esto escribir”. Nuevamente la convicción de que escribir, para Fogwill, era contar lo que debía contarse, sin florituras y solemnidades metafóricas. El cuento, que habla del nacimiento del amor, no a partir del sexo, sino a partir de lo que hoy se conoce como sexo por teléfono, quizás sea el primer relato que toca ese tema: el narrador y su amante se tocan mutuamente con palabras a través de un tubo de teléfono. Y no es un tratamiento panfletario el que hace del asunto en el cuento. Hay un narrador sincero, que en el final del relato dice:

A las amigas, a los novios de ella y de las amigas, y a todos los que escuchen en cualquier parte sus famosas grabaciones de nuestras charlas, se les formó una idea equivocada de nuestro amor. Nuestro amor no eran esas voces y ruidos que escucharon grabados tantas veces. Nuestro amor fue todo lo que hicimos y que ahora circula entre nosotros, entre todos los que en un mismo instante estaremos leyendo una vez, otra vez más (¡más! ¡más!), la historia de la famosa charla, y a un mismo tiempo, en diferentes sitios y sobre diferentes hojas de papel, una vez más, muchas veces (más, más) de esa historia famosa de amor sintamos juntos el final.

Otra vez Fogwill hace una demostración de que las palabras no son suficientes para explicar algo: se necesita un manejo del lenguaje y el ritmo para saber que lo que se está contando vale la pena contarlo de ese modo.

Finalmente, “Música”, el cuento donde el escritor se luce con los mohines dialécticos de los uruguayos, pone en evidencia, no solo el lenguaje rítmico efectivo que manejaba, sino también que el narrador se viste del pensamiento del escritor, usando su ropa y dejando en claro cómo debe contarse una historia:

Escuchaste: jeso es contar! Ponés una idea (“el Música”/ la música / las bandas de música / la Banda Oriental / una gorda / Punta Gorda / Punta del Este / Punta Carreta / Presos), lo que tú quieras. El gil come eso. Y a veces pide más –¿Para qué?– Yo también me pregunto para qué... Por ahí es como el plan del Música, ese plan de volarse del jaulón sin socios para no sentirse tan preso. ¿Querés con socios? Escuchá... [...]

Otra: sigue el loco con el plan / Se manda solo / Muere conejo queriéndose rajar / Una semana después le llegaba el indulto por cambio de gobierno / ¿Triste?

¿Otra?

Otra: le sacan una muela / Una inyección mal dada (común en la prisión) / Alergia a la penicilina / Muere ratón / Y preso.

...¿Otra? No: basta por hoy. Así es contar: saber el sitio justo donde uno debe quedarse quieto, como punga en requisa. Así de quieto, manso y quieto.

Se puede decir, sin temor a represalias, que Fogwill ha sabido contar –no sólo un lenguaje, sino que desde su lenguaje– un mundo de relatos con contradicciones en mayor o menor sutileza, con la certeza de no haberse guardado nada.

Hasta dónde hay que contar lo que se elige contar

Por *Matías Cerletti*

Hace unos meses vi por primera vez *Beginners*. El film se centra en la vida de un hombre de 42 años y en su padre, viudo, que le confiesa que es gay, o que fue gay toda su vida pero que, a partir de que le diagnostican cáncer, se da cuenta de que le queda poco tiempo y tiene que hacer lo que lo haga feliz. Una película que no se da el lujo de explicar, sino que pone al protagonista y narrador en el centro de la escena y expone las cuestiones que hacen de todos los días, otro día más. A pesar de las situaciones personales que aquel atraviesa, no se detiene en las cosas que no hacen a la historia: la homosexualidad de su padre no es algo que no pueda sobrellevar, sino la idea de su muerte.

Elijo empezar con esta película porque sabe interpretar la historia, la cuida, le da acciones, cuestiones de estilo que hacen fuerza sobre el sentido; además protege ese sentido y no pone en riesgo ni a los personajes, ni a sus historias, ni a lo que cuenta la película. Como ficción no recae en clichés de género y lazos familiares, y termina con otro principio,

cuidando el tono de la película y dando cuenta de que es eso: otra ficción narrada de las miles que se pueden llegar a narrar.

Determinar hasta dónde se cuenta, es tan importante como determinar qué es lo que se cuenta. Una historia es inteligente por sí sola y marca sus propios límites –y se vuelve indispensable aprender a interpretarlo– porque el final generalmente está ahí donde lo que hay para contar se agota. Pero hay que ser frío para aceptar el final irremediable de eso que se cuenta, y aunque nos morimos por contarle al lector, hay que parar. No se puede, por ejemplo, explicar o intentar esclarecer a un narrador siniestro. Cuando las cosas están en su justa medida, la historia termina, y ya está, probablemente haya que contar otra. Cuando la explicación gana, la narración claramente se percude y pierde fuerza.

Bruno Szister, *Yo quería ser astronauta*

Yo quería ser astronauta es una novela corta de Bruno Szister, cuya estructura gravita sobre varios relatos breves, cada uno con su propia significatividad y autonomía, pero que en conjunto forman un solo tejido de sentido. No obstante, nos vamos a centrar en los relatos, o en alguno de ellos, y en sus finales.

En el primer relato (“Solos”), del primer capítulo (“Velorio”), el narrador de Szister comienza con la muerte de su padre. Sin caer en el existencialismo, interpreta la muerte desde lo cotidiano y desde el ritual, incorporando la organización del funeral y la invitación de los familiares y conocidos, y hasta las discusiones con el hermano. Esa organi-

zación del evento, desde la voz de un narrador que acaba de perder al padre, no se vuelve tediosa, sino que trabaja sobre descripciones de escenas que dan cuenta de formas de interpretar y sobrellevar la muerte. Trabaja desde el tono del relato (tanto estético como apreciativo), pero no desde el hecho de la muerte.

Con todo, como esto es sobre finales, resulta necesario pensar en que cada relato que compone la novela sabe hasta dónde llegar. Es que *Yo quería ser astronauta* no tiene excesos ni explicaciones redundantes alrededor de la muerte del padre, sino que es la muerte la que funciona como disparador que da a luz a este libro, lleno de muchas otras cuestiones que tienen más que ver con el descubrimiento del narrador y su progresiva constitución de la identidad.

Se nota que Szister es fotógrafo, porque cada relato es una fotografía. Un ejemplo es “Palitos de la selva”, cuyo sentido está puesto en la idea del hermano mayor incuestionable, que crea mundos alrededor del hermano menor que siempre le cree y lo sostiene. Una muy buena idea y muy sutilmente trabajada, ya que es justamente ese sentido el que no hace falta explicar, porque está en las imágenes: el hecho de que el hermano menor ama los caramelos Palitos de la selva sin haberlos probado, y solo movido por el consumo de su hermano y sus “ficcionalizaciones” alrededor del caramelo. Esa es la lógica de los relatos de Szister: que no necesitan explicarse. Es necesario pensar en la ficción, también, como en una foto seleccionada de una larga sucesión de escenas que pasan todos los días por delante nuestro; la foto no explica, retoma un momento y le da importancia, la foto siempre es un principio y un final.

El último relato de la novela es igual de importante que el resto, no está todo el sentido depositado ahí; es otro relato, otra historia igual de necesaria para entender el significado de *Yo quería ser astronauta*, que es la aventura de crecer cuando todos los paradigmas y conceptos valorativos cambian a fuerza de eventualidades.

Fogwill: el narrador de “Música”

Si alguien sabía manejar los tiempos de la narración, ese era Rodolfo Fogwill, que no ha dejado cierres en donde podamos decir: “acá termina”, porque sus finales caen como una pluma y no dejan marcas que lastimen al texto. El final logra lo que tiene que lograr: ser una parte tan explosiva como el resto del relato. Con esto no pretendo que parezca que el final no es importante, sino exactamente lo contrario, que sea tan importante como el resto del relato.

Un cuento de Fogwill que creo imprescindible para entender el tema de los finales es “Música”, donde un preso le cuenta a otro la historia del Música, un delincuente distinto, con códigos. Pero además de contar esa historia, Fogwill deja en claro que es una narración que tiene un principio y un final; como cualquier historia, hay un momento en que se termina. El narrador, uno de los presos, elige algunas anécdotas de la leyenda criminal y describe un robo a un millonario. Después continúa con una enumeración de eventos que le sucedieron más tarde al Música, y finalmente termina con un quiebre: el narrador se pone en otro lugar, sale de la prisión, ya no es un preso que cuenta, ahora se vuelve fic-

ción. Le habla a la cámara. Le pregunta al lector si quiere “otra”, y sigue contando más sobre el Música, y otra, otra, otra más. Hasta que para y se dedica al final, que es un final en sí mismo: “Así es contar: saber el sitio justo donde uno debe quedarse quieto, como punga en requisa. Así de quieto, manso y quieto”.

Finales con literatura

Mientras escribía este artículo me facilitaron una novela corta de una autora belga, Amélie Nothomb. La novela se titula *Cosmética del enemigo*. Cuenta de un asesino que mató a su esposa y que a pesar de que lo remuerde la conciencia se olvidó del asesinato; pasan diez años y en el aniversario del homicidio se encuentra con su *alter ego* (cosa que no se dice, por lo cual el lector no lo sabe) sentado en un banco de un aeropuerto internacional, y empiezan una conversación absurdamente filosófica de la que el asesino no puede escapar (el lector tampoco sabe quién es el asesino). Así, la autora nos sumerge en un diálogo recíproco sobre la concepción de la vida y de las cosas, hasta llevarnos a un quiebre inminente y sumamente imaginable donde el *alter ego* revela su verdadera existencia y pasa a ser algo así como la voz de su conciencia.

Más allá de lo cliché de la historia contada, la autora sigue exhumando de la nada explicaciones sobre por qué el personaje llega a encontrarse con su personalidad doble, y se pierde del final; la literatura le gana a la narración y entonces hace un ovillo con esclarecimientos que ya el lector

daba por sabidas: el asesino estaba hablando con él mismo. Si en ese punto podría haber estado el primer final, la literatura fagocita la novela y continúa con este segundo:

Angust empujó a Texel contra la pared más próxima. Le importaban un bledo los espectadores. Dentro de él sólo había lugar para el odio.

—¿Se sigue riendo?

—¿Me sigues llamando de usted?

—Muérete.

—¡Por fin! —se extasió Textor.

Angust sujetó la cabeza de su enemigo y la estrelló repetidamente contra la pared. Cada vez que golpeaba el cráneo contra la pared, gritaba: “¡Libre! ¡Libre! ¡Libre!”.

Una y otra vez. Estaba exultante.

Cuando la caja negra de Texel estalló, Jérôme experimentó una profunda sensación de alivio.

Dejó el cuerpo y se marchó.

Tercer *match point*. Acá nos podemos encontrar con otro final: Angust y Texel, que son la misma persona, se suicidan. Es la muerte del narrador y, por cómo venía la novela, ese puede ser perfectamente el final. Pero increíblemente continúa con otra explicación más, incluso más redundante que explicaciones anteriores sobre la verdadera identidad del *alter ego*. El final literatura dice:

El 24 de marzo de 1999, los pasajeros que esperaban la salida del vuelo con destino a Barcelona asistieron a un espectáculo indescriptible. Como el avión llevaba tres horas de inexplicable retraso, uno de los pasajeros abandonó su asiento y se golpeó repetidamente la cabeza contra una de las paredes del vestíbulo. Le movía una violencia tan extraordinaria que nadie se atrevió a interponerse. Continuó así hasta que le sobrevino la muerte.

Los testigos de este incalificable suicidio añadieron un detalle. Cada vez que el hombre se golpeaba la cabeza contra el muro, acompañaba su gesto con un grito. Y lo que gritaba era:

—¡Libre! ¡Libre! ¡Libre!

Conclusión

En la ficción, cuando se elige qué contar, o cuando se empieza a escribir y surge algo para contar, es necesario también estar despiertos de la literatura para saber cuándo parar, porque la literatura siempre exige seguir contando y la narración se ensucia. Una de las maneras de darse cuenta es que, cuando se está cerrando una historia y se evidencia su fin, se pone un punto y queda al instante una sensación de vacío: ese es necesariamente el final, el que deja las manos arriba del teclado y la vista en el Word. El final es también un descanso y el comienzo de otra historia. En otro caso, todo lo que el autor quiera agregar después es literatura.

Lo hablé con la almohada: *mashup* de “El almohadón de plumas” como ejercicio de visualización de herramientas narratológicas

Por *Ulises Cremonte*

El concepto de *mashup literario* tuvo su fulgurante notoriedad hacia el año 2009 cuando Seth Grahame-Smith publicó *Orgullo y prejuicio y zombis*¹. Tal como se anticipaba en el título, el libro era una evidente versión clase B de la novela de Jane Austen (1813). El chiste terminó transformándose en *bestseller*, pero su repercusión en el campo académico literario fue más bien modesta. La academia tiene también sus orgullos y prejuicios. Orgullo porque había un descarado oportunismo en sumarle zombis a Austen. Prejuicio porque, salvo esporádicas excepciones, los *bestsellers* no suelen aportar valores literarios significativos. Lo cierto es que el libro de Grahame-Smith tiene pasajes divertidos, pero merece el olvido en el cual rápidamente cayó. En nuestro país

1 En el 2015, *Orgullo y prejuicio y zombis* tuvo una especie de regreso a las pistas gracias al estreno de la película basada en el libro.

también tuvimos un par de notorios ejercicios *mashuperos* de la mano de Pablo Katchadjian: *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* y *El Aleph engordado*. La transparencia de ambos títulos deja ver el tipo de intervención realizada sobre dos de las obras más clásicas de la literatura nacional. El mismo Katchadjian cuenta la trama de cómo nació este procedimiento en *El Aleph engordado*:²

La idea se me ocurrió sola, como un dictado de ese segundo plano que piensa estos asuntos. Un día, de la nada, escribí en mi libreta: “Engordar textos –p.ej. *El Aleph*”. Unos meses después empecé a hacerlo. Y fue bastante trabajoso, porque quería permanecer en una posición intermedia al engordar: no ser yo ni tratar de ser Borges, es decir, no perderlo a él ni perderme a mí. Sí deslizarme a veces más para uno y otro lado, pero sin llegar a ser paródico –porque no quería eso– ni tampoco, digamos, hostil y agresivo –ya que el texto me estaba recibiendo, había que ser amable. Y sí: si *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* está hecho por un robot en un minuto, *El Aleph engordado* está hecho por un artesano a lo largo de varias semanas. Con este último una sola regla

2 Dichas referencias se encuentran en el muy detallado artículo de Alejandro Frías. La nota completa se encuentra en: <http://www.mdzol.com/nota/379583/>

me puse: no quitar ni alterar nada del texto original, ni palabras, ni comas, ni puntos, ni el orden. Eso significa que, si alguien quisiera, podría volver al texto de Borges desde éste.

Por supuesto, la reacción de María Kodama, heredera legal de Borges, no se hizo esperar. En una entrevista al diario *Perfil* da su visión sobre el tema:

—Hay otro libro, titulado *El Aleph engordado*...

—Ah, ése es un delirio. Tengo que hablar con el abogado cuando vuelva de vacaciones. Parece que ese señor copia una oración de *El Aleph* donde Borges dice que conoció a Fulano, y a continuación agrega que sí, que él era amigo de Fulano y sigue con una historia relacionada con ello, para volver a citar a Borges y agregar otra historia más.

—De esa manera, entre oración y oración, lo va “engordando”...

—Ahora, yo siento una infinita compasión por esta gente. Porque son personas que resultan impotentes respecto de la creación. Fernández Mallo se comportó de manera discreta, seguramente consciente de su error, pero no pasó lo mismo con la gente que lo lee y lo justifica diciendo que eso es intertextualidad. Eso no lo es, la intertextualidad la aplicó Joyce y él no copió *La Ilíada*. La utilizó Borges con *Pierre Menard* y no copió *El Quijote*... Intertextualidad es tomar la

lectura de un texto, escribir una nueva historia evocando el recuerdo de la original, que no será ésta de la que se partió.

Pese a que la tirada del libro fue de 200 ejemplares, y que tuvo muy poca repercusión, Kodama apuntó sus cañones judicialmente. Fernando Soto, secretario de la Fundación Borges, actuó como abogado del caso. Delito de plagio se le dice vulgarmente a usar la obra ajena como la propia pero, según este abogado, hay muchas más figuras aquí: “En el caso del señor Katchadjian además de eso, alteró dolosamente el título y el texto de uno de los cuentos más importantes de la literatura argentina. No sólo lo engordó, como él alega”.

Según el abogado, la querrela no buscaba ni prisión ni dinero porque, entre otras cosas, en Argentina la pena máxima estipulada en este delito es de seis años, pero se toma la pena mínima: “Ni aunque el señor Katchadjian se pare ante el juez y le diga por favor métame preso, irá preso. Lo que queremos es que no vuelva a hacer una cosa similar, ni él ni nadie”. Además, Soto plantea sus dudas sobre las motivaciones que llevaron a este autor a engordar *El Aleph*: “Él dice que fue por respeto a Borges, yo me pregunto si cualquiera puede editar las obras de cualquier autor por respeto, alterando y agregando textos, suprimiendo lo que quiere y más encima añadiéndole ilustraciones”. Finalmente, está convencido de que la estrategia dilatoria de la defensa al apelar el procesamiento “le está dando una publicidad que en su vida hubiera tenido”.

Por su parte, Ricardo Strafacce, abogado de Katchadjian, utilizó como punto fuerte de la defensa que el libro cuenta con una postdata en la que se aclara que el texto es de Borges y cuál fue el tipo de procedimiento que empleó el autor: “Katchadjian no quiso engañar a nadie y no procuró un lucro indebido, entonces no hay dolo”. En cuanto a la supuesta publicidad que estaría sacando su defendido, señala que es al revés: “La que quiere figuración pública es precisamente María Kodama, si no, nadie le lleva el apunte”.

Más allá de las polémicas y las causas judiciales que continuaron su curso, aun cuando es evidente que hay un espíritu borgeano en la intervención realizada por Katchadjian, este tipo de *mashups* parecen tener su valor no solo en el efecto que generan, sino más que nada en el que buscan generar. Sin orgullo ni prejuicio, pensar la idea de *mashup literario* parecería servir más como un ejercicio iniciático para estudiantes de escritura, que como un posible y trascendente aporte narrativo. Pasa también con la música: un *cover* nunca ha logrado crear nuevos cimientos. Esto quizás ocurra porque las reversiones –musicales y literarias– dotan al pasado, a una obra del pasado, de un estilo del presente. Todo *mashup* es irrevocablemente contemporáneo y endogámico. Son obras meta-literarias, su tema es “lo literario”. Esto no supone ser un error, pero sí una evidente limitación: los *mashups* son juegos para escritores. Al optar por lo literario, lo que queda afuera es la narración como motor del relato. Quizás justamente su mayor utilidad nazca de esta restricción. En tal sentido, y en el marco de los procesos pedagógicos realizados por el LITIN, la utilización de los *mashups* puede ser una buena herramienta para que los estudiantes visualicen diversos procedimientos

escriturales. Como todo *mashup* se asienta sobre un relato ya existente, los estudiantes se encuentran, antes de comenzar a escribir, con un suceso nuclear claro, con personajes definidos, con una historia ya contada. Por lo general, aquellos que se inician en la escritura desvían toda la atención en la historia que desean contar y dejan de lado los procedimientos que permitirían que esa historia se desarrolle dentro de un universo consistente, claro y que aporte algo más que una mera sucesión de acontecimientos.

Con el fin de visualizar el aporte que tendría la realización, a continuación se realizará una breve puntualización de posibles zonas de intervención, tomando como caso específico el cuento “El almohadón de plumas”, de Horacio Quiroga.

El cuento

“El almohadón de plumas” relata la agonía de Alicia, quien postrada en su cama encuentra una temprana y, en principio, absurda muerte. Finalmente se comprueba que fue asesinada por “un animal monstruoso, una bola viviente y viscosa” que habitaba en la almohada utilizada por la víctima. El cuento respeta el modelo Poe, que Ricardo Piglia, en su célebre “Tesis sobre el cuento”, define de la siguiente manera: “El cuento clásico (Poe, Quiroga) narra en primer plano la historia 1 y construye en secreto la historia 2. El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario” (Piglia, 2000).

La “historia 1” presenta el deterioro físico de Alicia, mientras que la “historia 2” se hace presente cuando la mucama descubre que el almohadón pesaba más de lo acostumbrado. Narrado en tercera persona, participan cuatro personajes: Alicia, su flamante esposo Jordán, el médico y la mucama. La focalización se posiciona en tres lugares: en principio, sobre el hombro de Alicia; luego, como una especie de cámara testigo en la habitación donde ella se encuentra postrada; y por último, sobre el hombro de Jordán. Estos elementos constituyen un abanico de posibilidades sobre el cual centrar el trabajo de *mashup*. A continuación se ejemplificarán cuatro posibles intervenciones. Las mismas no pretenden agotar el trabajo de modificación que se podría realizar en torno a este cuento, sino que son un muestreo ordenador que le permita a los participantes del LITIN tener una referencia concreta sobre qué aspectos puede ser relevante trabajar, con el objetivo de visualizar herramientas narratológicas.

Alteración de la secuencia narrativa

La secuencia narrativa es un eje clave en todo relato. Es la manera en la cual se presenta la información y, por lo tanto, un elemento que coloca en un primer plano ciertas unidades por encima de otras. Se pueden volver secundarios, hechos que son centrales, y centrales, acciones que son secundarias. Es interesante, en tal sentido, cómo al comienzo del relato se menciona que “Sin duda hubiera ella deseado menos severidad en ese rígido cielo de amor, más expansiva

e incauta ternura; pero el impasible semblante de su marido la contenía siempre”. Aquí hay una zona no trabajada por el cuento. Alicia se siente contenida por su marido pero habría apreciado que este fuera más cariñoso. Un posible *mashup* podría colocar este conflicto en el centro de la escena, trabajando como tema la parquedad de él y las necesidades de ella, y hasta incluso suprimir la participación como actante a la “bola viviente y viscosa”. Por supuesto que este corrimiento deja de lado lo que ha hecho recordable el relato de Quiroga, pero lo importante aquí no es hacer una mejor versión del cuento. El objetivo de la realización de *mashups*, tal como lo entendemos en el LITIN, es trabajar de manera consciente sobre el artificio narrativo. Si se eligiera potenciar el conflicto relacional entre Alicia y Jordán, sería recomendable que el cuento fuera de corte realista. Incluso se podría utilizar para ejemplificar lo que se denomina *realismo sucio* y hablar de autores como John Fante o Raymond Carver. Se puede mantener la enfermedad de ella –aunque no causada por el animal– para subrayar el abismo que existe entre ambos protagonistas. De esta manera se rompería también la estructura de las “dos historias”. No habría una “historia 2”, sino un conflicto nuevo.

Alteración del narrador y/o de la focalización

Como se había mencionado, la focalización del cuento se direcciona en tres posiciones: el hombro de Alicia, la habitación de ella y el hombro de Jordán. Al momento de hacer el *mashup*, se pueden romper o profundizar estos lugares. Una

vertiente interesante si se eligiera ahondar en los sentimientos de Alicia sería narrar los hechos en primera persona, no ya en el hombro de ella, sino incluso mostrando sus pensamientos y sentimientos. El desafío, si se asumiera este punto de vista, sería cómo dar cuenta de la degradación que su cuerpo va padeciendo y cómo incluir esos momentos donde la enfermedad le ocasiona pérdidas de conciencia. Si en cambio el relato fuera narrado desde Jordán, también en primera persona, se podría mantener la base nuclear del cuento original. Esta elección, para que el ejercicio escriturario resulte significativo, debería crear un nuevo conflicto, ya que mantener esa posición pasiva que Jordán tiene en la narración original limita demasiado el campo de acción. En tal sentido, es evidente que si se tomara la focalización de la mucama o del médico sin establecer un nuevo conflicto, el nuevo texto no diferiría demasiado del cuento original.

Otro desafío interesante, pero poco recomendado a aquellos que están haciendo sus primeras incursiones ficcionales, sería narrar la historia desde el punto de vista del “animal monstruoso”. Este recurso, que implica el uso de la figura del antropomorfismo, da un giro de 360 grados a la narración, aunque supone una destreza escrituraria desarrollada ya que el campo de desplazamiento y de sucesos es limitado. Recordemos que, en el párrafo final del cuento de Quiroga, el narrador concluía con una explicación que intentaba arrojar luz sobre lo sucedido con un registro falsamente científico, pero científico al fin: “Estos parásitos de las aves, diminutos en el medio habitual, llegan a adquirir en ciertas condiciones proporciones enormes. La sangre humana parece serles particularmente favorable, y no es raro hallarlos en los almohadones de pluma”.

Asumir el punto de vista del parásito podría implicar un cambio de escala, que lo acercaría a lo que se conoce como relato fantástico. Definir lo *fantástico* es una tarea que no puede ser reducida a un párrafo, pero sí, a los fines de lo que se quiere puntualizar aquí, podemos decir que si el relato acentúa el procedimiento “antropomorfizante” –dotar de rasgos humanos al “animal monstruoso”– estaríamos ante otro tipo de relato, donde lo inesperado cobraría un cuerpo diferente al que habitaba en el cuento original. Eso que en Quiroga es la “historia 2” y que sale a la superficie con una explicación abrupta, fuera de registro, que parece incluso tomada de un libro sobre faunas exóticas, se volvería un actante con voz propia, pensamientos y sentimientos.

Alteración de la temporalidad del relato

En el cuento, los acontecimientos suceden de manera cronológica: avanzan desde el noviazgo de la pareja protagonista hasta la muerte de Alicia. Una alteración en la temporalidad, como contar el final al comienzo, supone una intensidad narrativa distinta porque el “efecto sorpresa” se desvanecería. Esto implicaría un desplazamiento en la intriga: hay una muerte causada por un parásito y lo que hay que descubrir es cómo llegó ese animal allí. Estaríamos frente a un relato policial, y en tal sentido uno de los personajes habría sido el encargado de colocar un animal para que cometa el asesinato. Ajustados al género, el médico podría ser un actante típico a la hora de descubrir indicios, y el marido, un posible asesino. O, si se tomara de manera desvergonza-

damente literal, la mucama. Los cuentos policiales son un género altamente codificado. Pese a lo incorporadas que tenemos las reglas de este género, el manejo de la intriga es una tarea mucho más difícil de lo que se suele creer. La utilización de este mecanismo en el *mashup* debería ser tomada como un ejercicio que le permita al estudiante poner el foco en cómo administrar la información, los datos. Como decíamos en la introducción, cuando se comienza a escribir, el impulso por contar hace que se piense más en el efecto final que en la progresión de sucesos. Un relato policial es un territorio más que apropiado para domesticar ansiedades, siempre que justamente se comprenda que para revelar un enigma es necesario presentar una secuencia de indicios.

Intervención de un elemento exógeno

El esquema planteado por *Orgullo y prejuicio* y *zombis* es la inclusión de un elemento exógeno. Este proceder no parece una intervención significativa a los fines de que los alumnos encuentren, en la utilización del *mashup*, un buen ejercicio de visualización de los artificios narrativos. Hay una búsqueda de un efecto rápido, generado por la escisión en el relato que implica la aparición de los zombis, corriéndose el riesgo de que se origine una especie de agujero negro que vuelva el resto de los elementos como meramente decorativos. De todos modos no se descarta esta elección per se, pero la aparición exógena debe responder a una idea conceptual. Por ejemplo, se podría incluir a “El almohadón de plumas” dentro de una trama vampírica donde, si bien

existe una evidente brecha con el universo de Quiroga, la sangre succionada a Alicia puede generar un hipotético puente que habilite este nuevo camino. Aquí, al igual que con el relato policial, estamos en presencia de un nuevo género; por lo tanto, el reconocimiento del horizonte de previsibilidad que supone este cambio constituye un elemento interesante para quien se disponga a elegir ese camino. Siempre que el estudiante pueda identificar que una trama implica la puesta en operación consciente del armado narrativo, se produce un saludable extrañamiento en torno al encantamiento invisible que propone un relato. Para incluir al “animal viscoso” dentro de una zaga de vampiros, primero tendrá que individualizar los mecanismos que regulan esta clase de historias. Hay un *verosímil*, una manera de contar, y su propuesta debería ajustarse a este protocolo. Aquí nuevamente queda en evidencia que no es prioritario el desarrollo de una cierta originalidad, sino que la energía debe estar centrada en manejar de un modo no ingenuo los hilos narrativos. Justamente –y a modo de cierre–, se entiende cómo el *mashup literario* es más una manera de trabajar conscientemente herramientas escriturales antes que una obra significativa y de valor autónomo.

Literatura como verdad revelada (significativa): el uso de las metáforas en *Un hombre afortunado*, de John Berger

Por *Silvana Casali*

Llegué a John Berger por recomendación: alguien a quien le había hecho un perfil para un trabajo de la facultad me dijo que la forma de mi escrito se parecía a un libro del inglés.

72

“Buscalo, se llama *Un hombre afortunado*, y es increíble”.
Y tenía razón.

Tardé en encontrarlo porque estaba agotado hacía rato. Una librería de Mar del Plata lo consiguió.

Cuando lo leía, sentía que había algo más de lo que me estaba contando: que lo importante no era lo principal (la historia de un médico rural y su cotidianeidad con pacientes de vidas difíciles a los cuales se les había negado el acceso a la cultura, la necesaria para entender qué les pasaba y expresarse), sino que lo revelador era algo que subyacía a todo ello: la importancia de la palabra para vivir.

Ahora que lo releo, esta advertencia está hecha desde la primera página: “Los paisajes pueden ser engañosos. A veces da la impresión de que no fueran el escenario en el que

transcurre la vida de los pobladores, sino un telón detrás del cual tienen lugar sus afanes, sus logros y los accidentes que sufren”.

Es decir, detrás de lo que se cuenta hay algo sutil que se oculta: la literatura se juega ahí, imperceptible.

Berger condensa esto en sus metáforas. Por ejemplo: habla del caso de una paciente del médico, una mujer que ya no es joven pero sí aniñada y que vive con su madre. Padece de asma y las pruebas de alergia –todas– resultan negativas. El médico cree que es algo emocional y, como un detective (pienso al médico como Ricardo Piglia piensa al crítico literario: un sujeto que devela el enigma del escritor), intenta traspasar la barrera de timidez de la chica, pero no lo logra.

Años más tarde, una paciente le cuenta al médico que la chica había tenido una aventura con el encargado de la fábrica donde ambas trabajaban, y que este la había abandonado cuando ella creyó que se casarían.

La mujer aniñada fue medicada y sus síntomas se atenuaron, pero el asma persistió. El médico no pudo traspasar la barrera psíquica: la cortisona trató el síntoma, y la causa quedó allí, irresuelta detrás del telón.

Ahora bien, lo que quiero decir es que, como en el psicoanálisis, la literatura debe interesarse –y producirse– por y para aquello que está detrás de ese telón, eso que es difícil de nombrar, sin que esto signifique caer en un surrealismo bobo. No: lo que estoy diciendo es que en *Un hombre afortunado* se ve con claridad este artificio de lo no dicho, de lo susurrado, de lo erótico (Roland Barthes lo piensa como aquello que se ve entre la remera y el pantalón), de lo significativo.

Y esto no termina ahí, porque lo que mencioné al principio es que Berger dibuja sus historias con metáforas. Las metáforas son significantes, herramientas de nuestro imaginario para dar cuenta del mundo real, que es complejo y no cambia. Entonces, quiero destacar una metáfora que usa –y que es mi favorita– para explicar lo que le sucedió a esa chica y al médico con ella, y es la siguiente: “Antes las aguas eran profundas. Entonces vinieron el torrente de Dios y el hombre. Y más tarde, los bajíos, claros, pero siempre revueltos, eternamente irritados por su misma falta de profundidad, como si se tratara de una alergia. Hay un meandro en el río que muchas veces le recuerda al médico su fracaso”.

Bien. Estoy tentadísima de desmenuzar frase por frase el párrafo anterior, pero sé que lo que se explica se arruina, así que sólo diré que ese fragmento vale por toda una existencia (al menos la mía).

Luego, Berger hace referencia a la angustia. No a aquella física, sino a la que tenemos “frente a la muerte, la pérdida, el miedo, la soledad; la angustia de encontrarse fuera de uno mismo, la sensación de futilidad”.

Sin duda estos son temas por los que la literatura vive y respira. La razón de ser de las letras: alcanzar la inmortalidad, vencer el olvido, dejar materialidad (un libro) cuando yo (sujeto) no esté más. Y la metáfora que utiliza el escritor para hablar de la angustia es la de un niño que llora; mejor dicho, cuando el adulto tiene angustia, experimenta la sensación de ser un niño nuevamente, pero sin la protección de la que este goza. Para Berger la niñez es la metáfora de la pérdida total: cuando somos chicos aprendemos que algo que amamos no volverá a suceder (se me ocurre una fiesta

de cumpleaños) y somos conscientes por primera vez de que esto es así y no hay salida.

Al mismo tiempo, Berger define la angustia con una metáfora excepcional: “es una luz que lo objetiva todo y no confirma nada”. La exactitud de la metáfora es desesperante. Cuando uno es niño acepta lo irreversible; cuando uno es adulto, esa irreversibilidad se vuelve absurda y por eso nos angustiamos. Que la angustia sea producto de una sensación de absurdo, que Berger se refiera a ella como “estar atrapado en la escala temporal de la infancia”, me parece un hallazgo invaluable para reflexionar sobre cómo la literatura nos conduce a las verdades reveladas (suponiendo, como lo hago, que lo que acabo de decir es un universal: compartido por todos, indiscutible).

Para el escritor, durante la angustia todo se ralentiza: los instantes duran años y nuestra indefensión aflora frente a la irreversibilidad del tiempo.

Si necesitamos de las palabras para explicar otras palabras (laberinto sin salida), podemos decir que la *arbitrariedad* es otra figura metafórica que utiliza Berger para hablar de la angustia adulta.

Si decimos que las metáforas de nuestro imaginario hacen su mayor esfuerzo para aproximarse a lo real, podemos acompañar al escritor cuando dice que el aburrimiento es la “sensación de que nuestras facultades van muriendo lentamente”. Berger analiza el caso específico de una comunidad rural, con acceso cultural y de sublimación nulo, para la cual –necesariamente– el carácter fuerte vale más que la sensibilidad emocional. Y, sin embargo, la metáfora del aburrimiento es universal.

Otra metáfora que aparece en *Un hombre afortunado* y que me resulta significativa es la siguiente: “el privilegio de la sutileza es lo que distingue a los afortunados de los desafortunados”. La sutileza es lo que nos muestra, en el meandro de un río, las agitaciones de un amor que no fue.

Ahora bien, para referirse al trabajo del médico frente a un paciente –en especial a uno joven–, cuando aquel explora todas las potencialidades del enfermo (y más aún las que no han sido explotadas; insistimos: lo oculto, lo que no se ve, lo que no fue), Berger habla de “el grito de un pasajero que se da cuenta de pronto de que el vehículo en el que viaja ni siquiera se aproxima al destino al que creía dirigirse”.

Esto es maravilloso: la sensación de tener, de repente, una conciencia absoluta de que todo lo que hemos hecho no solo no nos llevará al destino que esperábamos, sino que ése mismo destino era falso, impropio y desde ahora desconocido. Metáfora perfecta para, en este caso, señalarle al médico que en su paciente puede haber algún inconveniente que le inhibe explotar su sensibilidad, ahondar en su personalidad (que para colmo es abierta, contingente, infinita).

No puedo evitar pensar en una frase que aparece en *Lumbre*, la última novela de Hernán Ronsino: “es como sentirse extraño en una casa que uno mismo ha construido”. Otra metáfora gloriosa que condensa la significatividad que contiene la literatura, siempre a punto de estallar y de hacernos estallar con ella, de desarmar(nos) para volver a construir algo más cierto, más honesto. ¿Qué otra alternativa tenemos si la casa que hemos construido nos resulta ajena?

Finalmente, una metáfora que quiero mencionar es la que utiliza Berger sobre el protagonista, el médico, cuando

este asume que debe enfrentarse a su propia imaginación. Esto “podía dejar de conducirlo siempre a lo inimaginable, como lo hacía el caso de los capitanes de barco cuando meditaban sobre la posible furia de los elementos o, como en su caso, cuando lo único que consideraba era una lucha continua entre las fauces de la muerte”. Es decir, el médico como metáfora de un marinero, pero a diferencia de este –que proyecta su imaginación en el mar, su enemigo– lo que debía hacer era enfrentarse a sí mismo: al terrible o maravilloso mundo de la autopercepción.

Ahora sí, me despido con la última metáfora, y una de mis favoritas después de la primera que he recopilado. Berger sigue a su médico cuando visita a una pareja de “ocupas”. La madre de los niños está anémica y cansada. Al respirar le falta el aire. El médico la ausculta: no tiene nada. Las condiciones en las que viven son pésimas. En un momento de confianza, la mujer le muestra una fotografía donde aparece uno de sus hijos y su exmarido. En lo que parece una charla sin sentido (que son las únicas que tienen sentido en Berger y en la literatura que vale, aunque esto ya es otra discusión), ella le confiesa que a sus veintidós años se siente vieja; el síntoma es que no tiene ganas de hacer el amor con su marido. El médico la tranquiliza, le explica que puede ser un cuadro de depresión; ella se levanta de la cama, guarda la foto y enciende la radio para tapar su desasosiego. A los segundos la apaga y dice: “Cuando me hace el amor, es como si me pusieran un trapo mojado en la cara”.

Quizá esto no lo dijo la mujer, quizá fue un invento de Berger; es lo que menos importa: la metáfora del no amor ha sido nombrada. Uno siente que en esa metáfora (trapo

mojado en la cara) estamos muy cerca de lo real, de la cosa; que efectivamente el desamor es así y no hay otra forma de nombrarlo.

La mujer continúa: “Yo sé cómo es el amor de verdad. Con el padre de mi hijo fue maravilloso. Llegábamos juntos y podía entregarme a él con todo mi cuerpo. Sé lo que quieren decir cuando dicen que es la cosa más bonita del mundo. Nunca lo olvidaré –todavía me quedo despierta muchas noches, pensándolo–”.

En la metáfora del desamor hay poesía: lo que no está (digamos lo imaginario, su examor, el padre de su hijo) frente a lo real (su actual marido, al que parece desear menos) es una tensión que sólo descifrará la literatura. En ese encuentro, en esa tensión (frágil, dirían los *Depeche Mode*) se juega la vida de la ficción: y allí están las palabras, y allí están las metáforas, para intentar dar cuenta de nuestro paso por el mundo, o simplemente del recuerdo de esa mujer cuando fue feliz.

En definitiva, lo que quiero decir desde la primera línea de este texto es que las metáforas de Berger son las más increíbles que conocí hasta ahora.

PD: En la canción “Fragil tension”, los *DepecheMode* aclaran que esa tensión puede no ser entendida ni aclarada. Sabemos que existe, pero no siempre sabemos qué forma darle. Lograrlo (lograr que las metáforas den cuenta de lo real) es por lo que los escritores vivimos.

Askildsen y sus narradores

Por Agustina Gallardo

Cuentos reunidos, publicado en el año 2010, compila los libros de relatos de Kjell Askildsen: *Un vasto y desierto paisaje*, *Últimas notas de Thomas F. para la humanidad*, *Un repentino pensamiento liberador*, *Los perros de Tesalónica*, *Desde ahora te acompañaré a casa* y *Todo como antes*. La editorial es Lengua de Trapo; los traductores, Kirsti Baggethum y Asunción Lorenzo; y el prólogo, de Rodolfo Fogwill. Este escritor noruego, traducido a más de dieciocho lenguas, es considerado uno de los maestros del relato breve, y este libro es una muestra cabal de eso.

Desaliento, vacío, soledad: eso es lo que destilan sus cuentos, cortos y de estilo realista, con fotografías de escenas de la vida cotidiana de sus personajes. En ellos no hay grandes tragedias ni giros inesperados en el final. En el prólogo de esta edición, Fogwill resalta que Askildsen elude “descripciones, escenografías, tramas, suspensos, desenlaces, sorpresas calculadas que revelan la mala fe del narrador, pintura de época, guiños a la moda de temporada [...]. Y sin embargo cada una de sus páginas nos sacude como un alegato” (página 12).

En la totalidad de su obra, el mundo temático está bien delimitado: el hastío de la rutina y la convivencia de matrimonios desgastados, cierta imposibilidad para establecer comunicación, la hibernación de rencores en las relaciones parentales. Son historias simples en su composición –las descripciones físicas y de los escenarios son muy limitadas, prácticamente ausentes– y en ellas dibuja los fantasmas que se esconden en situaciones normales. La tensión narrativa está puesta en el advenimiento de una catástrofe personal, íntima.

El cuidado que el autor tiene por el lenguaje se advierte incluso en las pocas entrevistas que ha concedido (por ejemplo, aunque sabe hablar en inglés, contesta siempre en su idioma original). En ellas da algunas pistas sobre su escritura, como la preocupación por la precisión: cada palabra debe ser la adecuada y cada oración, un avance en la narración. Explica que la maldad que aparece en sus cuentos no es agresiva, sino que es una maldad suave; que lo que hay en ellos es *oppgitthet*, que sería el desánimo, la pérdida de la esperanza. Ante el calificativo de minimalista con el que la crítica lo describe repetidamente, protesta diciendo que nunca dice menos de lo que tiene para decir. Para Askildsen, si un texto es merecedor de ser leído no es por el contenido: “Lo que yo he cultivado como autor es la forma”.¹

Fogwill, en ese prólogo, lo llama un artista del narrar que ha llegado a crear un estilo indeleble con el que puede narrar-

1 Manrique Sabogal, Winston, “Los relatos deben ser una minúscula obra de arte”, en diario *El País*, 10 de mayo de 2008. Consulta: http://elpais.com/diario/2008/05/10/babelia/1210377016_850215.html

lo todo. Según él, esto lo logra “con emociones transmitidas por una palabra o por un impulso a actuar; con climas y estaciones indicadas apenas por la luz o por ínfimas señales del cuerpo o del espacio natural; con tragedias resumidas por la simple evocación de una imagen visual y un clímax erótico logrado por el leve desplazamiento de un cuerpo que sale a prender un cigarrillo. Con semejante material ha podido crear un mundo. Su mundo: algo que invita a ser revisitado para recuperar la noción de ficciones verdaderas” (página 13).

En la reseña del escritor Esteban López Brusa, publicada en la revista digital *Bazar Americano*, se analiza otro elemento concurrente en la obra de Askildsen: el foco en el encuentro entre los actores. López Brusa marca que en los cuentos del noruego son varias las escenas donde los personajes se reúnen para sostener “una esgrima velada, en la que ajustan cuentas o se conducen a partir de impulsos y deseos (ortodoxos y no tanto), a menudo sin mucha versatilidad ni distancia consigo mismos. En ocasiones el peso de la historia recae sobre un protagonista, quien exhibe los pliegues de su subjetividad no en un proceso de autoexamen, sino siempre a cuenta de la relación con los otros”. En relación al lector, advierte que este no se sorprenderá con episodios imprevistos, sino que padecerá el desasosiego que resulta del juego de experiencias primarias que construye Askildsen. Un desasosiego que, como la maldad en los cuentos, se vuelve dulce ante el virtuosismo del escritor noruego.²

2 López Brusa, Esteban, “Askildsen, la esgrima”; en revista digital *Bazar Americano*, marzo-abril 2014. Consulta: <http://www.bazaramericano.com/columnas.php?cod=100&pdf=si>

En el prólogo de *Cuentos reunidos*, Fogwill explica que la sucesión de los cuentos está en función de una búsqueda por lograr un contrapunto de personas narrativas. El narrador es la figura que construye el autor y en la que se apoya para desarrollar la narración. La elección de la persona y de la focalización es clave en la construcción del cuento o novela, y debe estar ajustada a aquello que el autor pretenda contar y transmitir. Un muestreo de estas variaciones del narrador es útil para demostrar la importancia de la elección adecuada de cada elemento compositivo en las piezas de ficción.

En el cuento “La noche de Mardon”, que relata la visita de un padre viejo a su hijo adulto, se advierten múltiples narradores que se acoplan como en una cadena de engranajes. Es importante marcar que entre los treinta y seis relatos de *Cuentos reunidos* es el único con esa figura narrativa: Askildsen construye sus relatos definiendo cada elemento compositivo en función de aquello que quiere narrar.

La figura narrativa múltiple que elige para este cuento está compuesta por un narrador en tercera persona, para describir escenarios y reproducir locuciones, y por el viraje de narradores en primera de cada personaje, que pone sobre la mesa la subjetividad de cada uno (aspecto que quedaría limitado por el uso exclusivo de la tercera persona). El cambio entre cada opción es lo que establece el ritmo y se produce incluso en una misma oración. En el encuentro entre los tres personajes (cuando Mardon padre llega a lo de su hijo, y la vecina, Vera, lo invita a esperarlo en su casa) se ve el mecanismo:

Se sentaron. Tengo que salir, pensó Mardon, tengo que salir a prepararme a que haya llegado. Pobre hombre, pobre diablo, la verruga junto a la nariz le ha crecido mucho, seguro que tiene cáncer, morirá antes de llegar a ser feliz, me da pena, si no hubiera sido mi padre, mi padre sentado solo en el banco del parque bajo la lluvia, mi padre sentado en cuclillas detrás del sillón del salón en penumbra, creías que no te veía, mi padre encima del arcón de madera en el rincón más escondido del desván... las manchas casi invisibles en el suelo. Tengo que salir un momento, no tardaré mucho, una media hora, me he olvidado de una cosa. Su padre estaba junto a la ventana y lo vio andar a toda prisa por la calle. Si supieras lo solo que estoy, Mardon, eres lo único que me queda. Las farolas estaban encendidas. Pobre Mardon, le dijo Vera Dadalavi.

Esta variación entre narradores no es caprichosa. Cada uno de estos cambios hace avanzar la historia pero no en el sentido de suma de acciones consecuentes, como una trama clásica, sino creciendo en complejidad, descubriendo la interioridad de los personajes:

No he querido decir exactamente eso, no digo que tú supieras que él mentía, pero cuando él se chivaba de mí, tú me castigabas, sin saber si era verdad lo que decía. Si eso es verdad... dijo el padre, mirando la al-

fombra debajo de la silla... Mardon se levantó, le dio la espalda y pensó no debería haberlo dicho, tengo la mala costumbre de hurgar en el pasado, no he pretendido... si al menos hubiera sido mi intención herirle... Me desprecia, pensó el padre, si no, no me habría dicho eso. Lo ha llevado dentro todos estos años, y ahora me manda de nuevo a casa, con esa carga. Tengo que decir algo, pensó Mardon, ¿qué puedo decir? ¿Que no le guardo rencor? Esas cosas no se dicen, yo no las digo. No creas que te guardo rencor; si hubiera sido así, no te lo habría dicho. Sé, contestó el padre, que no he sido un buen padre para ti. Por qué no dejamos, dijo Mardon, de ser padre e hijo. Por qué no podemos ser simplemente personas, así no tenemos que pensar que debemos ser infalibles.

En esa última oración se nombra el tema del cuento: la relación entre padre e hijo. No se menciona ninguna gran pelea entre ellos, ningún gran drama, porque eso no forma parte del mundo temático de Askildsen. A través de este ida y vuelta entre la interioridad de cada uno, el lector se entera de discordancias entre versiones de determinados momentos del pasado, como los retos que el padre no recuerda y el hijo rememora como injustificados. En una conversación con Vera, el hijo vuelve a dos visiones sobre el padre, que se le fijaron especialmente. Una tarde que lo vio sentado en un banco a metros de su casa, bajo la lluvia, e hizo como si no lo hubiera visto. Se pregunta por qué un hombre haría algo así. Una noche lo encontró masturbándose en la oscuri-

dad del desván. El hijo cree que el padre no lo notó y piensa que si lo hubiera visto todo habría sido más difícil, pero que aquello haya sucedido hizo que, años después, lo viera más humano. El padre también recuerda ese mismo momento pero cree que él era, en ese entonces, demasiado pequeño para entender. El relato avanza y muestra más componentes de la relación:

Empujó la puerta hasta abrirla del todo, de manera que la luz de la habitación iluminara la escalera. Oía un murmullo lejano y difuso. Sí, sí, da pena, lo sé. Pero entonces finge un poco de amor, aunque sólo sea por un día, no sólo por él, también por ti. Empezó a deslizarse por el pasillo hasta la escalera. ¿Fingir amor? Parece muy sencillo [...]. Cuando me dio los álbumes lo llamé padre. Pude ver lo feliz que se sintió y entonces lo odié. ¿Qué me ha hecho él para que ni siquiera pueda soportar que se sienta feliz por algo que yo le diga? Andaba despacio, cada vez estaba más oscuro. A cada paso que daba era como si dejara atrás un yugo. Iba tanteando continuamente para encontrar el interruptor, abrió la puerta del portal, voy camino a casa. ¿O qué le has hecho tú a él?

En el final, en dos escenas que se dan simultáneamente, el hijo habla con Vera sobre su padre y acepta que debe hacerle pasar unos días agradables. Mientras que el padre, en su habitación, piensa sobre su pasado y su vejez, le escribe

una carta a su hijo despidiéndose y se va en el medio de la noche para alcanzar el tren que lo llevará a su casa; cree que el hijo no solo lo entenderá, sino que se sentirá aliviado porque no lo necesita, y él no quiere estar con alguien que no lo necesite. Este narrador múltiple es adecuado porque permite mostrar la subjetividad de padre e hijo; el único que llega a conocer las dos partes de la historia es el lector, y eso resalta la sensación de incompreensión y soledad que se produce en el encuentro entre ellos.

Mostrar otros dos narradores construidos por Askildsen no solo sirve para demostrar la habilidad del autor; también es útil para insistir en la importancia de que no debe haber ataduras a fórmulas *a priori*, sino que debe elegirse un narrador acorde a lo que se quiera transmitir en cada producción. La forma y el contenido de los relatos deben retroalimentarse.

En el libro *Últimas notas de Thomas F. para la humanidad*, Askildsen construye la voz de Thomas F. usando mayoritariamente un narrador en primera persona, que observa el mundo desde la visión de la vejez. En *Cuentos reunidos*, estos brevísimos relatos no están todos juntos, sino intercalados, pero el hecho de que sea un narrador con una voz tan propia permite identificarlos con facilidad. En “María”, el narrador cuenta en primera persona el encuentro con una de sus hijas:

Fuera como fuera, me encontré con ella, y se me ocurrió pensar: Qué casualidad tan extraña que yo haya salido justamente hoy. Pareció alegrarse de verme,

porque dijo “padre” y me dio la mano. Ella era la que más me gustaba de mis hijos; cuando era pequeña decía a menudo que yo era el mejor padre del mundo. Y solía cantar para mí, por cierto bastante mal, pero no era culpa de ella, lo había heredado de su madre. “María —dije—, eres realmente tú, tienes buen aspecto”. “Sí, bebo orina y soy vegetariana”, contestó. Me eché a reír, hace mucho que no me reía, imagínate, tenía una hija con sentido del humor, incluso con un humor un poco atrevido, quién lo diría. Fue un momento hermoso. Pero me equivoqué, qué fastidio que uno nunca consiga quitarse las ilusiones de encima.

Lo que la hija le había contado era cierto y el padre quiso cambiar de tema. Notó que tenía un anillo de compromiso y se lo dijo, pero ella le contestó que lo tenía para mantener lejos a los hombres que quisieran conquistarla. El personaje creyó que era broma y volvió a reírse; la hija le preguntó, una vez más, de qué se reía; y él contestó que debía estar haciéndose viejo cuando vio que se había equivocado de nuevo. El relato continúa de esta manera:

Un encuentro inesperado no debe durar demasiado, pero justo en ese momento mi hija me preguntó si me encontraba bien. No sé lo que quiso preguntar, pero contesté la verdad, que lo único que me molestaba eran las piernas. “Ya no me obedecen, mis pasos

son cada vez más cortos, y pronto no podré moverme”. No sé por qué le hablé tanto de mis piernas y ciertamente resultó que no debería haberlo hecho. “Sera la edad”, dijo ella. “Desde luego que es la edad —contesté—, ¿qué otra cosa podría ser?”. “Pero supongo que ya no necesitas usarlas tanto, ¿no?”. “Si tú lo dices —contesté—, si tú lo dices”. Al menos captó la ironía, diré eso en su favor, y se irritó, pero no consigo misma, porque dijo: “Todo lo que digo está mal”. No supe qué contestar a eso. Me limité a sacudir la cabeza inexpresivamente, ya hay demasiadas palabras en circulación por el mundo, y el que habla mucho no puede mantener lo dicho.

Askildsen utiliza en este caso un narrador en primera persona, figura que suele implicar una inmersión en los pensamientos de ese personaje. La fortaleza de este cuento es que a través de esa voz, con cortes precisos, da un perfil del que narra y pone en escena la frustración de ambos personajes: una hija que se siente incomprendida y un padre con ciertas expectativas pero que no logra comunicarse. Es una primera persona que no se desarma en dramatismo, que no le explica al lector lo que debe sentir.

“Un lugar maravilloso” relata el viaje de una pareja a una casa de veraneo. El cuento está compuesto por un diálogo, con algunas aclaraciones de un narrador en tercera persona. Este describe vagamente el escenario y los movimientos de los personajes que no son referidos con más especificidades que “él” y “ella”:

Estaban sentados en la mesa de la cocina. Acababan de comer. Ella miraba por la ventana hacia el tupido bosque.

—A que es un lugar maravilloso —dijo.

—Sí —contestó él.

—No creo que nadie tenga un lugar mejor —opinó ella.

Él no contestó.

—Pero me hubiera gustado haber quitado todos esos matorrales del linde del bosque.

—¿Por qué? —preguntó él.

—Porque... no se puede ver lo que hay detrás.

—No están en nuestra finca —dijo él.

—Es cierto —repuso ella—, pero aun así... Mi padre los quitaba siempre.

Permanecieron un rato callados.

Las acciones son pocas. Ella le pide, una y otra vez, que arríe una bandera y él lo pospone sin ninguna explicación. Se sientan en reposeras a tomar vino y ella recuerda anécdotas con su padre en ese lugar (no se dice pero se adivina que su padre murió), y él le contesta una y otra vez que eso ya lo contó, que ya lo sabe:

—¿Has arriado la bandera?

—Sí —contestó él.

—¿De verdad? —preguntó ella.

—No —contestó él.

—¿Por qué has dicho que sí? —preguntó ella.

Él no contestó. Luego dijo:

—Mañana iré a la ciudad a comprar un banderín.

—Ah no —dijo ella—, un banderín no, son tan... Nunca hemos puesto un banderín.

Él no contestó.

En el cuento, por ese uso de diálogos casi desnudos, va creciendo una tensión tangible entre los dos personajes hasta que se produce cierto quiebre. En la primera noche en la casa, ella se había ido a acostar primero y él se había quedado en el living mirando el mar. Cuando fue a la cama, ella dormía dándole la espalda. Él le acarició la cadera, movió su mano hacia abajo, pero ella, con un movimiento brusco, se corrió; él se dio vuelta y se durmió. En la segunda noche, ella volvió a acostarse primera. Él se quedó tomando vino. Esto es lo que sucede luego:

Ella estaba tumbada de espaldas sin moverse. Él se acercó al armario y sacó una manta. Un montón de bolsas antipolilla rodó por el suelo. Volvió a cerrar la puerta del armario ruidosamente. Ella no se movía. Él le arrancó el edredón.

—¡Martin! —dijo ella.

—¡Tú quédate ahí! —dijo él.

—¿Qué pasa? —preguntó ella.

—¡Tú quédate ahí! —repitió él.

Y, sin más, se fue.

Al otro día él la vio tumbada en el muelle desde la ventana del salón. Se fue hasta el auto, lo prendió y salió, pero volvió al mismo lugar donde estaba antes. Cuando entró y ella le preguntó dónde había estado, le dijo que había salido a dar un paseo. Ella le pidió explicaciones sobre lo de la noche anterior. El cuento termina así:

—Olvídate de lo de anoche —dijo él.

Ella lo miró.

—Olvídalo —repitió él—. Había bebido demasiado, no fue nada, no sé qué me pasó.

—Me asusté mucho —dijo ella.

—¿En serio? —dijo él.

Empezó a bajar la cuesta, camino de la casa. Ella lo siguió. Estaba sentado en la punta del muelle, contemplando el fiordo. Ella estaba tumbada detrás de él tomando el sol. Dijo:

—¿No es un lugar maravilloso?

—Ya lo creo —contestó él.

Que el autor no haya elegido un narrador en primera persona que muestre o explique los pensamientos de alguno de los dos, y que el narrador en tercera persona sólo haga descripciones vagas de las escenas que componen el cuento, es un acierto: lo más duro de esta postal es la resignación. Askildsen construye una postal de una pareja y del hastío, la incomunicación y la soledad que los habita. El cuento termina donde empieza y da la sensación de que ese

tipo de situaciones se repetirá entre ellos. El autor noruego no hace uso, como en el resto de su obra, de giros dramáticos ni finales sorprendidos y rescata, como bien dice Fogwill, el concepto de ficciones verdaderas.

El montaje en la literatura. Discusión y análisis de un caso

Por *Ulises Cremonte*

El director de cine Sergei Eisenstein fue uno de los principales promotores de la idea de que el montaje era un elemento fundamental: “Una obra de arte, concebida dinámicamente, consiste en ese proceso de ordenar imágenes en los sentimientos y en la mente del espectador”. Nada parece ser más importante que la progresión establecida en la secuencia, sintagma que terminará por darle el sentido a toda obra. Lo interesante de esta cita es que no lo limita sólo al cine. Por ejemplo, en el capítulo “Arte e imagen”, del libro *El sentido del cine*, Eisenstein utiliza diversos ejemplos, no cinematográficos, sino literarios para graficar la importancia del montaje en toda producción artística:

Para crear una imagen, la obra de arte debe confiar en un método análogo: la construcción de una cadena de representaciones [...]. Esto puede ilustrarse con un ejemplo –esta vez *Bel ami*, de Maupassant– que

tiene el interés adicional de ser auditivo y de que el montaje puro es presentado en el cuento como una narración de acontecimientos reales. La escena es aquella en la que Georges Duroy está en el coche esperando a Suzzanne, quien ha prometido huir con él a medianoche:

*Salió alrededor de las once, anduvo un rato, tomó un coche y se hizo conducir hasta la Plaza de la Concor-
dia, cerca del Ministerio de Marina. De vez en cuando encendía un fósforo para ver la hora en su reloj [...]. A cada momento se asomaba por la ventanilla. Un reloj lejano dio las doce, luego otro más cercano, después de dos a la vez, por último, uno muy distante. Cuando éste dejó de sonar, pensó: Se acabó. Es un fracaso. Ella no vendrá. Sin embargo, había resuelto esperar hasta el alba. En estas cosas hay que ser paciente. Oyó dar el cuarto, luego la media y las menos cuarto, y todos los relojes repitieron “la una” como lo habían hecho con la medianoche.*

El ejemplo de Maupassant puede servir de modelo para la más afinada especie de guion de montaje, en que el sonido de “las doce” es denotado por medio de una serie completa de enfoques “desde diferentes ángulos de cámara”: “lejano”, “más cercano”, “muy distante”. Este sonar de los relojes registrado a varias distancias es como la toma de un objeto con distintas posiciones de cámara, repetida en una serie de tres planos diferentes: “plano lejano”, “plano medio”,

“plano distante” [...]. Si el objeto de Maupassant hubiese sido simplemente informar que eran las doce, difícilmente habría recurrido a tan pulido trozo literario.

Lo que parece importarle a Eisenstein es cómo esa sucesión de referencias al paso del tiempo permiten vivenciar de manera efectiva la ansiedad que padece el protagonista. Es entonces el montaje, el que le da sentido a la escena. La relación entre el protagonista y el tiempo se visualiza claramente cuando el texto dice: “De vez en cuando encendía un fósforo para ver la hora en su reloj [...]. A cada momento se asomaba por la ventanilla. Un reloj lejano dio las doce, luego otro más cercano, después de dos a la vez, por último, uno muy distante. Cuando éste dejó de sonar, pensó: Se acabó. Es un fracaso”.

Como muy bien destaca Eisenstein, la situación narrativa se encuentra motorizada por las referencias explícitas de esas campanadas. Hay, claro, una especie de trampa en el ejemplo: Eisenstein mira con ojos fílmicos, esos mismos ojos con los cuales irremediablemente se lee ese fragmento, ya que las narrativas audiovisuales ahora hacen que se piense a la escena como una continuidad de planos.

El montaje como procedimiento ha sabido marcar la teoría del cine, y pese a que los ejemplos de Eisenstein trabajan sobre lo literario no parecen haber tenido un espacio relevante a la hora de pensar en la escritura. Si justamente el montaje es un procedimiento que nació en la literatura y no en el cine, por qué no volver sobre él y actualizarlo para pensar la escritura desde una concepción que logre estable-

cer la eficacia del argumento, centrado en trabajar lo que se quiere contar pero manteniendo un especial cuidado en el montaje. Así, el escritor, a la hora de corregir un relato, debería obrar como una especie de editor audiovisual.

En tal sentido, si bien el ejemplo es muy claro, aparece como un fragmento que se utiliza para sostener un razonamiento que no pretende hablarles a los escritores. El rescate del montaje como un elemento clave en tanto composición narrativa debe pensarse no solo en una escena puntual, sino en el conjunto de un relato. Es importante tener en cuenta, al momento de crear la textura narrativa, qué orden se le quiere dar en función de lo que se quiere contar. Y no desde el lugar progresivo del orden de introducción-nudo-desenlace, sino sobre todo del sentido. Todo relato, por lo general, trabaja en dos planos: “lo que se dice” –las acciones que se narran– y “lo que se quiere decir”. Esto último constituye lo que podríamos llamar el sentido; muchas veces los escritores, sobre todo aquellos que se encuentran en una fase inicial, no parecen tener una conciencia clara de su importancia. Ante la pregunta “¿Qué quisiste contar?” suelen responder con la literal enumeración de las acciones que constituyen el relato.

Asumir que el armado de una secuencia implica un cierto desdoblamiento que el escritor deber realizar con su texto, y que a partir de esta distancia se debe pensar en “montaje”, es sustancial para que la narración adquiera una densidad que la sola superposición de situaciones no tiene.

Para poder vivenciar mejor esta idea, se trabajará a continuación con “Hospitalidad”, de Truman Capote. El relato da cuenta de los días que el narrador pasaba en la granja de

Mary y Jennings Carter, sus tíos, quienes a pesar de no tener una buena posición económica eran particularmente generosos con aquellos que golpeaban su puerta: “Había una vez, en el Sur rural, granjas y dueñas de granjas que tendían la mesa y recibían con los brazos abiertos, invitando con una sustanciosa comida, a cualquier extraño que acertara a pasar, fuera predicador ambulante, afilador o trabajador itinerante”.

A continuación, justamente, se presentan tres episodios, donde desconocidos terminan compartiendo la mesa de los Carter. El primer episodio es el del predicador ambulante, un vendedor de biblias quien, para sorpresa de los Carter, no ahorra crudeza en la narración de los detalles de diferentes ejercicios de antropofagia que presencié a lo largo de su vida:

Después que partió el predicador, Mary se sentía mareada, segura de que tendría pesadillas durante un mes. Su marido consolándola, le dijo:

—Seguro que no creíste todas esas patrañas, querida, ¿eh? [...] Es un pagano mentiroso.

El segundo suceso es presentado de la siguiente manera: “En otra oportunidad recibimos a un convicto que había escapado de una cuadrilla de presidiarios de la prisión estatal de Alabama, en Atmore. Por supuesto, no sabíamos que era un personaje peligroso [...]. Simplemente apareció en nuestra puerta y dijo que tenía hambre y si le podía dar algo

de comer”. Dos días después de la visita, por la portada del diario, los Carter terminan conociendo el verdadero parade-ro del forastero:

Cuando Mary vio la foto, inmediatamente se dio aire en la cara con un abanico de papel, como para pre-venir un desmayo.

—Que Dios me ayude —exclamó—. Podía habernos matado a todos.

Jennings dijo agriamente:

—Había una recompensa. Y la perdimos. Eso es lo que me enfurece.

Y, por último, el tercer episodio: “Después vino una chica llamada Zilla Ryland. Mary la encontró bañando a un bebé de dos años”. El tío comienza a sentirse incómodo con la prolongada visita: “No soportaba a Zilla, su voz finita le ponía los nervios de punta, igual que esa costumbre que tenía de canturrear desentonadamente misteriosas melodías”. Finalmente, la señora Carter encuentra una manera “humana” para no continuar dándole asilo a Zilla: presentarle a su vecino, quien recientemente había enviudado. En el epílogo del relato, se muestra brevemente el casamiento, organiza-do por supuesto por la tía Mary. Esta, al ver cómo la feliz pareja se alejaba en un carro tirado por mulas, se levanta el ruedo de su vestido para secarse las lágrimas. A su lado se encuentra el tío Jennings, quien tiene una reacción diame-tralmente opuesta:

Con los ojos secos como piel de víbora, dijo:
—Gracias, Dios mío. Y ya que nos estás haciendo favores, manda un poco de lluvia para mi cosecha.

Así concluye “Hospitalidad”. La narración tiene ese estilo límpido de Capote, donde se tiene la sensación de que el relato avanza “como si nadie lo estuviese contando”. Pero detrás de esa falsa transparencia hay un trabajo muy preciso. Y es justamente el montaje, el orden general en que se presentan las escenas, lo que le vuelve destacable. Porque se podría haber elegido otra cronología de los sucesos. Al pensarlos en su unidad, la anécdota más significativa quizás fuese la del convicto, ya que podrían haber sido asesinados por este peligroso delincuente. Claro que la situación pierde fuerza al no pasar de ser una mera anécdota, porque finalmente el fugitivo no comete, al menos en la granja, ningún delito. No hay aquí ningún *A sangre fría*.

El tema del cuento no es lo indefenso que estamos ante la maldad irracional. Busca contar otra cosa y por eso la presentación de anécdotas se hace respondiendo a un orden y no a otro. El tema, el foco, está puesto sobre la mirada que el tío tiene sobre la vida. Jennings reacciona ante el horror o ante la felicidad de la misma manera: piensa con el bolsillo, sea la recompensa perdida o una extensión en el pedido a los favores de Dios. Obviamente que el narrador deja en claro esta idea al poner de manera explícita lo que piensa Jennings, pero el montaje, la elección de con cuál suceso clausurar el relato, hace que esas palabras cobren una dimensión distinta.

Veamos más claramente por qué. El primer suceso es, a riesgo de caer en una torpe literalidad con el factor culinario de esa anécdota, la entrada. Y además nos muestra por primera vez los puntos de vista antagónicos que van a marcar la narración: Mary siente, Jennings piensa. Se presentan, enmarcados en una referencia un tanto más superficial que las dos siguientes, los caracteres de ambos personajes centrales. Aunque uno siempre aparece en función del otro. Mary se ve “patriarcalmente” interpelada por la figura de Jennings. Capote usa a Mary para hablar de Jennings.

Volviendo a las secuencias, en la escena del convicto la inminencia del peligro tiene una fuerza gravitatoria excluyente. A este enfoque habría que sumarle que la reacción pragmática del tío queda amortiguada por la empatía que generan las carencias económicas que padecen. El relato podría haber colocado las piezas de otra forma: la segunda anécdota, en último lugar. Pero no, Capote eligió un orden muy claro: primero, el supuesto predicador; segundo, el convicto; y tercero, la madre con su niño. En vez de concluir el relato con la avara reflexión sobre la recompensa, elige subrayar el hartazgo del tío por tener que soportar a la pobre e indefensa madre soltera. Finalizar con la situación del convicto hubiese generado un efecto de superposiciones emocionales. Seguía estando el pragmatismo cuasiavaro, pero también esa habitual fragilidad de la vida ante lo contingente. En cambio, en la que finalmente se establece como última situación, no hay nada que distraiga al lector de lo que Capote quería contar. No es lo mismo que el pragmatismo compita con el peligro latente, a que lo haga con la situación casi risueña de una solitaria madre ventajera.

A esto hay que sumarle un factor acumulativo. Es, no el primero, sino el tercer incidente que trabaja sobre el mismo aspecto de la personalidad del tío, lo que termina por volver al título del cuento –“Hospitalidad”– una quirúrgica ironía de Capote. Algo así como decir que la generosidad siempre tiene un límite. Porque si bien los Carter abren sus puertas y dan lo que no tienen, Jennings se encarga de dejar en claro que para tener algo hay que ganarlo. De eso quiere hablar Capote en su cuento, y para hacerlo elige presentar estas tres situaciones en un orden y no en otro.



**FACULTAD DE PERIODISMO
Y COMUNICACION SOCIAL**

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA