



DIRECCIÓN GENERAL DE CULTURA Y EDUCACIÓN
DIRECCIÓN DE EDUCACIÓN SUPERIOR
INSTITUTO SUPERIOR DE FORMACIÓN DOCENTE Y TÉCNICA NRO. 81
PROFESORADO DE LENGUA Y LITERATURA
TEORÍA LITERARIA I
CICLO LECTIVO: 2017

Curso inicial

Módulo de trabajo

Índice

Palabras para los alumnos.....	2
Breve introducción.....	2
“Mentir”, de María Teresa Andruetto.....	3
“La palabra”, de Pablo Neruda.....	4
“Relatores”, de Alejandro Dolina.....	5
“Romeo frente al cadáver de Julieta”, de Marco Denevi.....	7
“La luz es como el agua”, de Gabriel García Márquez.....	8
Dibujos invisibles, de Gervasio Troche.....	10
“Graffiti”, de Julio Cortázar.....	11
“La loca y el relato del crimen”, de Ricardo Piglia.....	13
“Decir sí”, de Griselda Gambaro.....	16
Glosario de narratología, de Darío Villanueva.....	20

Palabras para los alumnos:

El presente módulo de ingreso al profesorado de Lengua y Literatura es una propuesta introductoria al ámbito de la Teoría Literaria. El objetivo es que se acerquen a ciertos conceptos propios del campo literario a partir del corpus de textos seleccionado. El abordaje de los mismos se profundizará en el transcurso del ciclo lectivo.

Los encuentros programados pretenden abrir un espacio de búsqueda y socialización en el cual ejercitaremos tanto las habilidades lingüísticas: hablar, escuchar, leer y escribir como las capacidades para comprender, interpretar y crear.

Deseamos que sea un tiempo para el disfrute, la duda, el descubrimiento y el intercambio de experiencias.

¡Bienvenidos al I.S.F.D. y T. Nro. 81!

Breve introducción

El curso inicial constará de ocho encuentros presenciales a lo largo de los cuales se problematizará –desde diferentes enfoques- una serie de conceptos fundamentales del discurso literario (tema, argumento, género, lenguaje literario, ficción, metaficción, autor, narrador, personajes, etc.). Este recorrido irá desde la literatura hacia la teoría.

Al final del mismo, se propondrá la producción de un trabajo de escritura, de carácter integrador. Dicho trabajo no significará un cierre o clausura sino que será el inicio de un recorrido, por lo tanto, se lo considerará el primero de la cursada de Teoría Literaria I y podrá ser corregido y reescrito por los estudiantes en el transcurso de las primeras clases.

“Mentir”

Un escritor es un hombre que miente.

Abelardo Castillo

¿Qué puede hacer una niña tímida, de ocho, nueve, diez años, que tiene nariz grande, piernas flacas, ropa deslucida y que se sabe invisible para sus compañeras de grado? ¿Qué puede hacer esa niña a la que su madre ha contado cuentos cuando ella era la niña de la niña que hoy es, sino leer, leer desafortunadamente todo lo que hay en su casa? ¿Y qué hay en su casa? Una mezcla de Twain y D´Amicis, de Stevenson y Tagore, de Dumas y Olegario Andrade, de Collodi y Kempis, una edición bellísima de El Quijote, varios Shakespeare en las ediciones populares de Tor, una Divina Comedia, un Decamerón, muchos libros sobre cooperativismo, muchas biografías y relatos de viaje, una colección de literatura política argentina que tiene desde Alberdi a Monteagudo, desde Moreno a Mansilla, con todo Sarmiento y todo Echeverría y, sobre todo, mucha y buena literatura informativa, enciclopedias, diccionarios, historias universales y argentinas, historias de la música, del arte, de la fotografía, de la filatelia... porque no era la literatura, sino el conocimiento lo que primaba en la casa y había que saber, saber cómo se hacen las cosas, cómo está compuesto el universo, cómo se generó la vida en la Tierra... porque los libros tenían un sentido utilitario y tal vez no hiciera falta leer una novela, pero cómo ignorar la evolución de la pintura desde Altamira hasta Picasso. Y yo, la niña que yo era, iba por esos libros inmensos que, sin duda, no comprendía, con el mismo desparpajo, con la misma irreverencia con que transitaba por las fotonovelas –Nocturno, Chabela, I dilliofilm– que había, a montones, en la casa de mi amiga Rosa, o por las hojas teñidas de sangre de la revista Así (1) en las que el carnicero envolvía la carne que me habían mandado a comprar. Todo tenía para la imaginación de mis ocho, mis diez años, el mismo valor,

porque yo iba por esos libros y diarios y revistas, buscando anécdotas, historias, para contárselas a mis compañeras de grado, historias que, mentirosa, contaba como propias. Iba a la escuela cada mañana, y en el recreo largo, me sentaba en un banco de cemento, en el patio, y les contaba a mis compañeras de entonces algo que había leído el día anterior, una historia que alargaba o modificaba a mi antojo, para agregar suspenso o acabar a tiempo para regresar al aula. Ellas no sabían que esas historias no me pertenecían, que se trataba de episodios robados a los libros, y yo sentía por eso una inmensa vergüenza, pero lo mismo contaba, como un vicio cuya marcha no podemos detener, yo contaba. Lo que no sabía era que en aquellas historias narradas para que me quisieran mis compañeras de grado, yo estaba ejercitándome ya en esta pasión, en este delicado hacer, en esto que Abelardo Castillo llama el oficio de mentir.

- (1) Difundida revista de crímenes, en el estilo del periodismo catástrofe, que circulaba en la Argentina en los años sesenta.

Andruetto, María Teresa, (2003, 17 de septiembre), “Mentir”, obtenido de <http://www.imaginaria.com.ar/11/1/andruetto.htm>

resplandecientes... el idioma. Salimos perdiendo... Salimos ganando... Se llevaron el oro y nos dejaron el oro... Se lo llevaron todo y nos dejaron todo... Nos dejaron las palabras.

“La palabra”

Todo lo que usted quiera, sí, señor, pero son las palabras las que cantan, las que suben y bajan... Me prosterno ante ellas... Las amo, las adhiero, las persigo, las muerdo, las derrito... Amo tanto las palabras... Las inesperadas... Las que glotonamente se esperan, se escuchan, hasta que de pronto caen... Vocablos amados... Brillan como piedras de colores, saltan como platinados peces, son espuma, hilo, metal, rocío... Persigo algunas palabras... Son tan hermosas que las quiero poner todas en mi poema... Las agarro al vuelo, cuando van zumbando, y las atrapo, las limpio, las pelo, me preparo frente al plato, las siento cristalinas, vibrantes, ebúrneas, vegetales, aceitosas, como frutas, como algas, como ágatas, como aceitunas... Y entonces las revuelvo, las agito, me las bebo, me las zampo, las trituro, las emperejilo, las liberto... Las dejo como estalactitas en mi poema, como pedacitos de madera bruñida, como carbón, como restos de naufragio, regalos de la ola... Todo está en la palabra... Una idea entera se cambia porque una palabra se trasladó de sitio, o porque otra se sentó como una reinita adentro de una frase que no la esperaba y que le obedeció... Tienen sombra, transparencia, peso, plumas, pelos, tienen de todo lo que se les fue agregando de tanto rodar por el río, de tanto transmigrar de patria, de tanto ser raíces... Son antiquísimas y recientísimas... Viven en el féretro escondido y en la flor apenas comenzada... Qué buen idioma el mío, qué buena lengua heredamos de los conquistadores torvos... Estos andaban a zancadas por las tremendas cordilleras, por las Américas encrespadas, buscando patatas, butifarras, frijolitos, tabaco negro, oro, maíz, huevos fritos, con aquel apetito voraz que nunca más se ha visto en el mundo... Todo se lo tragaban, con religiones, pirámides, tribus, idolatrías iguales a las que ellos traían en sus grandes bolsas... Por donde pasaban quedaba arrasada la tierra... Pero a los bárbaros se les caían de las botas, de las barbas, de los yelmos, de las herraduras, como piedrecitas, las palabras luminosas que se quedaron aquí

Pablo Neruda. Confieso que he vivido. Buenos Aires, Losada, 1974.

“Relatores”

Los griegos creían que las cosas ocurrían para que los hombres tuvieran algo que cantar. Las guerras, los desencuentros, los amores trágicos, los horrendos crímenes, las gestas heroicas: todo tenía para los dioses impíos el único fin de proporcionarles tema a los cantores. La Historia pone al alcance del menos docto centenares de ejemplos de relatos que fueron más ilustres que los sucesos narrados.

Resulta difícil concebir una idea más triste del destino humano. Sin embargo, a los juglares, cantores, cronistas y narradores de cuentos les complace pensar que el mundo se mueve para favorecerlos en su oficio.

Héctor Bandarelli, el relator deportivo de Flores, creyó pertenecer a la estirpe de Homero. Durante toda su vida se esforzó para que la narración deportiva alcanzara las alturas artísticas de la épica.

En sus comienzos, Bandarelli hizo algo que nadie había hecho antes. Siendo entrea la izquierdo del equipo de Empalme San Vicente, acostumbraba relatar los partidos que él mismo jugaba. Era héroe y juglar, Aquiles y Homero, Eneas y Virgilio.

Según dicen, no era del todo imparcial en sus narraciones. Cuando se hacía de la pelota, comenzaba a elogiar su propia jugada.

-Extraordinario, Bandarelli avanza en forma espectacular.

Muchas veces, por elegir las palabras e impostar la voz, se perdía goles cantados. Cantados incluso por él mismo.

A medida que pasaba el tiempo, el relator iba superando al jugador. Algunos viejos que lo vieron jugar cuentan que pasaba la mayor parte del tiempo parado en el medio de la cancha, relatando, casi sin tocar la pelota.

Finalmente fue excluido del equipo. Sin rencor ni tristeza, siguió acompañando las modestas giras del Empalme San Vicente, solo para relatar desde un costado de la cancha el partido que jugaban sus antiguos compañeros. Lo hacía sin micrófono y sin radio, de modo que nadie lo escuchaba, salvo algún wing

peregrino que alcanzaba a oír de paso su voz emocionada.

Después, según se sabe, el Empalme San Vicente dejó de jugar y sus futbolistas pasaron a integrar otros equipos.

Y en ese momento, cuando todo hacía sospechar la decadencia de Bandarelli, el hombre dio un paso genial: descubrió que su narración no necesitaba de un partido real. Era posible relatar partidos imaginarios, hijos de su fantasía.

Parece una evolución previsible: los antiguos poetas cantaban hazañas más o menos reales. Después las inventaron.

Lo mismo sucedió con Bandarelli. Y al no tener que ceñirse al rigor de los hechos ciertos, los partidos que relataba empezaron a mejorar: se lograban goles estupendos, los delanteros eludían docenas de rivales, había disparos desde cincuenta metros, los arqueros volaban como pájaros, se producían incidentes cruentos, los árbitros cometían errores perversos. De a poco, el artista fue incorporando elementos más complejos a su obra. El tiempo, por ejemplo, manejado en un principio de un modo convencional, pasó a tener durante el apogeo de Bandarelli un carácter artístico y psicológico. Los partidos podían durar un minuto o tres horas.

Algunas veces, el relator omitía cantar un gol, pero daba claves y mensajes sutiles para que el oyente descubriera la terrible existencia del gol no cantado. Aparecían, cada tanto, unas historias laterales que provocaban un falso aburrimiento, que no era sino una trampa para mejor asestar la alevosa puñalada del gol sorpresivo.

Todos recuerdan el famoso partido Boca-Alumni que Bandarelli relató en un asado del club Claridad de Ciudadela. En esta obra mezcló jugadores actuales con glorias de nuestro pasado futbolístico. Los viejos hacían fuerza por Alumni, los más jóvenes por Boca. Ganó Alumni, pero en su magistral narración, Bandarelli dejó caer -con toda sutileza- la sensación de que los boquenses, por respeto a la tradición, se habían dejado ganar.

Las audiencias de Bandarelli no siempre fueron numerosas. Algunos partidos los relató solo, en una mesa del bar “La Perla” de Flores, ante el estupor de los mozos y parroquianos. Pero poco a poco, los muchachones del barrio fueron descubriendo sus méritos y con el tiempo hubo quienes prefirieron escucharlo a él antes que ir a la cancha.

En 1965, Héctor Bandarelli organizó su campeonato paralelo de fútbol. Todos los domingos narraba el encuentro principal, mientras un colaborador lo interrumpía para comunicar lo que sucedía en el resto de los partidos.

Algunas firmas comerciales de Flores lo ayudaron a solventar los nulos gastos del certamen a cambio de avisos publicitarios.

Las narraciones tenían lugar en la puerta de la casa de Bandarelli y, cuando llovía, en la cocina. Hay que decir que el relator poeta nunca trabajó para ninguna emisora y jamás utilizó micrófono, salvo en la grabación que realizara del segundo tiempo de Barracas Central-Barcelona, ya en el final de su carrera.

El campeonato paralelo terminó en un desastre. El artista no tuvo mejor ocurrencia que sacar campeón a Unión de Santa Fe y mandar al descenso a River, lo que irritó a muchas personas, que hasta llegaron a agredir a Bandarelli.

Pero todos los que saben algo del relator coinciden en afirmar que su mejor partido fue Alemania-Villa Dálmine, relatado en el Colegio Alemán de la calle José Hernández, a pedido de la Asociación Cooperadora.

Ese encuentro fue un verdadero canto a la hermandad entre los hombres. Los zagueros entregaban banderines a los delanteros rivales en cada jugada. El árbitro abrazaba llorando a los futbolistas que quedaban en offside. Los de Villa Dálmine hicieron una suelta de palomas celestes y blancas a los quince minutos del segundo tiempo para celebrar el segundo gol de la selección alemana. En el final, todos se abrazaron e intercambiaron obsequios.

Fue inolvidable. En el Colegio Alemán, los padres lloraban de emoción añorando la tierra de sus antepasados. Algunos miembros de la Asociación Cooperadora le pidieron a Bandarelli que volviera a relatar el encuentro en diferido, pero el artista se negó.

En el esplendor de su actividad, tal vez advirtiendo el carácter efímero de su obra, resolvió escribir libretos detallados que luego archivaba prolijamente. Desgraciadamente, sus familiares quemaron este valiosísimo corpus argumentando que juntaba mugre. Nos queda apenas un breve fragmento, correspondiente al encuentro Boca Juniors 3-Vélez Sarsfield 3.

"Solidario, agradecido, ayuno de envidias, Javier Ambrois entrega la pelota a Nardiello. El viento agita las banderas en los mástiles de la Vuelta de Rocha. Nardiello tira un centro rasante... Arremete J. J. Rodríguez, pero ya es tarde... tarde para remediar los errores del pasado... tarde para volver a unos brazos que ya no nos esperan... Ya es tarde para todo."

Según sus seguidores, el libreto le quitaba frescura a Bandarelli y -como hemos visto- recargaba un tanto su estilo.

Un día desapareció. Algunos dicen que se mudó, o que se murió, es lo mismo. La gente volvió a preferir los partidos sonantes y contantes de la radio. Los relatores de hoy tienen la posibilidad de seguir al maestro e intentar la ficción y la fantasía en sus narraciones. ¿Por qué depender de la actuación, muchas veces mediocre, de los futbolistas? ¿Por qué no crear con la voz jugadas más perfectas? ¿Por qué no dar nacimiento a deportistas nobles, diestros y

mágicos que nos emocionen más que los reales?

Se puede ir más allá. Todo el periodismo podría tener un carácter fantástico y abandonar los vulgares hechos de la realidad para aludir a sucesos imaginarios: conflictos, tratados, discursos, crímenes e inauguraciones de ilusión.

En este último instante comprendo que nadie me asegura que estos artistas no existen ya. Tal vez, todo cuanto uno lee en los diarios no es otra cosa que un invento del periodismo de ficción.

Sin embargo, esta clase de incredulidad conduce a sospechar la falsedad del Universo mismo. Suspendamos semejante astucia porque algunos hasta podrían pensar que el propio Bandarelli es imaginario y sus partidos, sombras de una sombra.

Alejandro Dolina. El libro del fantasma. Buenos Aires, Booket, 2005.

FESTIVAL DE STENDAL 1965

“Romeo frente al cadáver de Julieta”, de Georges Cahoon

Cripta del mausoleo de los Capuleto, en Verona. Al levantarse el telón, la cripta, en penumbras, deja ver un túmulo, y, sobre éste, el cadáver de Julieta.

Entra Romeo con una antorcha encendida. Se acerca al túmulo. Contempla en silencio los despojos de su amada. Luego se vuelve hacia los espectadores.

ROMEO.- ¡Era, pues, verdad! ¡Julieta se ha suicidado! Veloces mensajeros, oculto el rostro chismoso tras la máscara de un falso dolor, corrieron a Mantua a darme la noticia. Pero, junto con la noticia, hacían tintinear en el aire la intimación de que volviese, la amenaza de que, en caso contrario, me traerían por la fuerza. Todos se despedían de mí con el mismo adiós: "Romeo, ahora sabrás cuál es tu deber". He comprendido. He vuelto. Aquí estoy. No he encontrado a nadie en el camino. Nadie me estorbó el paso para que llegase a este lúgubre sitio y me enfrentase a solas con el cadáver de Julieta. Excesivas casualidades, demasiada benevolencia del destino, sospechoso azar. Alcahuetería de la noche, ¿Cuál es tu precio? Los que te han sobornado ahora me espían, huéspedes de tu sombra. Aguardan que les entregues lo que les prometiste. ¿Y qué les prometiste, noche rufiana? ¡Mi suicidio! Así podrán dar por concluida esta historia que tanto los irrita y que, en el fondo, los compromete de una manera fastidiosa. Julieta ya ha escrito la mitad del epílogo. Ahora yo debo añadirle la otra mitad para que el telón descienda entre lágrimas y aplausos, y ellos puedan levantarse de sus asientos, saludarse unos a otros, reconciliarse los que estaban enemistados, tú, Montesco, con vos, Capuleto, y luego volverse a sus casas a comer, a dormir, a fornicar y a seguir viviendo. Y si no lo hago por las buenas, me obligarán a hacerlo por las malas. Me llamarán Romeo de pacotilla, amante castrado, vil cobarde. Me cerrarán todas las puertas. Seré tratado como el peor de los delincuentes. Terminarán por acusarme de ser el asesino de Julieta y alguien se creará con derecho a vengar ese crimen. O escribo yo la conclusión o la escribirán ellos, pero siempre con la misma tinta: mi sangre. De lo contrario la muerte de Julieta los haría sentirse culpables. Suicidándonos, Julieta y yo intercambiamos responsabilidades y ellos quedan libres. (A Julieta.)

¿Te das cuenta, atolondrada? ¿Te das cuenta de lo que has hecho? ¿Tenías necesidad de obligarme a tanto? ¿Era necesario recurrir a estas exageraciones? Nos amábamos, está bien, nos amábamos. Pero de ahí no había que pasar. Amarse tiene sentido mientras se vive. Después, ¿qué importa? Ahora me enredaste en este juego siniestro y yo, lo quiera o no, debo seguir jugándolo. Me has colocado entre la espada y la pared. Sin mi previo consentimiento, aclaro. Nací amante, no héroe. Soy un hombre normal, no un maniático suicida. Pero tú, con tu famosa muerte, te encaramaste de golpe a una altura sobrehumana hasta la que ahora debo empinarme para no ser menos que tú, para ser digo de tu amor, para no dejar de ser Romeo. ¡Funesta paradoja! Para no dejar de ser Romeo debo dejar de ser Romeo. (Al público.) Esto me pasa por enamorarme de adolescentes. Lo toman todo a la tremenda. Su amor es una constante extorsión. O el tálamo o la tumba. Nada de paños tibios, de concesiones, de moratorias, de acuerdos mutuos. Y así favorecen los egoístas designios de los mayores, que aprovechan esa rigidez para quebrarles la voluntad como leña seca. (Otro tono.) Ah, pero yo me niego. Me niego a repetir su error. Todo esto es una emboscada tendida con el único propósito de capturarme. Señores, miladis, rehúso poner mi pie en el cepo. Amo a Julieta. La amaré mientras viva. La lloraré hasta que se me acaben las lágrimas. Pero no esperéis más de mí. No me exijáis más. La vida justifica nuestros amores, en tanto que ningún amor es suficiente justificación para la muerte. Buenas noches.

(Arroja la antorcha en un rincón, donde se apaga; se emboza la capa y sale. La escena queda sola unos instantes. Luego entran dos PAJES conduciendo el cadáver de ROMEO con una daga clavada en el pecho. Lo depositan a los pies del túmulo. Uno de los PAJES coloca una mano de ROMEO en la empuñadura de la daga. Se retiran.

Entra FRAY LORENZO. Cae de hinojos. Alza los brazos.)

FRAY LORENZO.- ¡Oh amantes perfectos!

Telón

Marco Denevi. Falsificaciones. Buenos Aires, Eudeba, 1966.

“La luz es como el agua”

En Navidad los niños volvieron a pedir un bote de remos.

-De acuerdo -dijo el papá, lo compraremos cuando volvamos a Cartagena.

Totó, de nueve años, y Joel, de siete, estaban más decididos de lo que sus padres creían.

-No -dijeron a coro-. Nos hace falta ahora y aquí.

-Para empezar -dijo la madre-, aquí no hay más aguas navegables que la que sale de la ducha.

Tanto ella como el esposo tenían razón. En la casa de Cartagena de Indias había un patio con un muelle sobre la bahía, y un refugio para dos yates grandes. En cambio aquí, en Madrid, vivían apretados en el piso quinto del número 47 del Paseo de la Castellana. Pero al final ni él ni ella pudieron negarse, porque les habían prometido un bote de remos con su sextante y su brújula si se ganaban el laurel del tercer año de primaria, y se lo habían ganado. Así que el papá compró todo sin decirle nada a su esposa, que era la más reacia a pagar deudas de juego. Era un precioso bote de aluminio con un hilo dorado en la línea de flotación.

-El bote está en el garaje -reveló el papá en el almuerzo-. El problema es que no hay cómo subirlo ni por el ascensor ni por la escalera, y en el garaje no hay más espacio disponible.

Sin embargo, la tarde del sábado siguiente los niños invitaron a sus condiscípulos para subir el bote por las escaleras, y lograron llevarlo hasta el cuarto de servicio.

-Felicitaciones -les dijo el papá ¿ahora qué?

-Ahora nada -dijeron los niños-. Lo único que queríamos era tener el bote en el cuarto, y ya está.

La noche del miércoles, como todos los miércoles, los padres se fueron al cine. Los niños, dueños y señores de la casa, cerraron puertas y ventanas, y rompieron la bombilla encendida de una lámpara de la sala. Un chorro de luz dorada y fresca como el agua empezó a salir de la bombilla rota, y lo dejaron correr hasta que el nivel llegó a cuatro palmas. Entonces cortaron la corriente, sacaron el bote, y navegaron a placer por entre las islas de la casa.

Esta aventura fabulosa fue el resultado de una ligereza mía cuando participaba en un seminario sobre la poesía de los utensilios domésticos. Totó me preguntó cómo era que la luz se encendía con sólo apretar un botón, y yo no tuve el valor de pensarlo dos veces.

-La luz es como el agua -le contesté: uno abre el grifo, y sale.

De modo que siguieron navegando los miércoles en la noche, aprendiendo el manejo del sextante y la brújula, hasta que los padres regresaban del cine y los encontraban dormidos como ángeles de tierra firme. Meses después, ansiosos de ir más lejos, pidieron un equipo de pesca submarina. Con todo: máscaras, aletas, tanques y escopetas de aire comprimido.

-Está mal que tengan en el cuarto de servicio un bote de remos que no les sirve para nada -dijo el padre-. Pero está peor que quieran tener además equipos de buceo.

-¿Y si nos ganamos la gardenia de oro del primer semestre? -dijo Joel.

-No -dijo la madre, asustada-. Ya no más.

El padre le reprochó su intransigencia.

-Es que estos niños no se ganan ni un clavo por cumplir con su deber -dijo ella-, pero por un capricho son capaces de ganarse hasta la silla del maestro.

Los padres no dijeron al fin ni que sí ni que no. Pero Totó y Joel, que habían sido los últimos en los dos años anteriores, se ganaron en julio las dos gardenias de oro y el reconocimiento público del rector. Esa misma tarde, sin que hubieran vuelto a pedirlos, encontraron en el dormitorio los equipos de buzos en su empaque original. De modo que el miércoles siguiente, mientras los padres veían El último tango en París, llenaron el apartamento hasta la altura de dos brazas, bucearon como tiburones mansos por debajo de los muebles y las camas, y rescataron del fondo de la luz las cosas que durante años se habían perdido en la oscuridad.

En la premiación final los hermanos fueron aclamados como ejemplo para la escuela, y les dieron diplomas de excelencia. Esta vez no tuvieron que pedir nada, porque los padres les preguntaron qué querían. Ellos fueron tan razonables, que sólo quisieron una fiesta en casa para agasajar a los compañeros de curso.

El papá a solas con su mujer, estaba radiante.

-Es una prueba de madurez -dijo.

-Dios te oiga -dijo la madre.

El miércoles siguiente, mientras los padres veían La Batalla de Argel, la gente que pasó por la Castellana vio una cascada de luz que caía de un viejo edificio escondido entre los árboles. Salía por los balcones, se derramaba a

raudales por la fachada, y se encauzó por la gran avenida en un torrente dorado que iluminó la ciudad hasta el Guadarrama.

Llamados de urgencia, los bomberos forzaron la puerta del quinto piso, y encontraron la casa rebosada de luz hasta el techo. El sofá y los sillones forrados en piel de leopardo flotaban en la sala a distintos niveles, entre las botellas del bar y el piano de cola y su mantón de Manila que aleteaba a media agua como una mantarraya de oro. Los utensilios domésticos, en la plenitud de su poesía, volaban con sus propias alas por el cielo de la cocina. Los instrumentos de la banda de guerra, que los niños usaban para bailar, flotaban al garete entre los peces de colores liberados de la pecera de mamá, que eran los únicos que flotaban vivos y felices en la vasta ciénaga iluminada. En el cuarto de baño flotaban los cepillos de dientes de todos, los preservativos de papá, los pomos de cremas y la dentadura de repuesto de mamá, y el televisor de la alcoba principal flotaba de costado, todavía encendido en el último episodio de la película de media noche prohibida para niños.

Al final del corredor, flotando entre dos aguas, Totó estaba sentado en la popa del bote, aferrado a los remos y con la máscara puesta, buscando el faro del puerto hasta donde le alcanzó el aire de los tanques, y Joel flotaba en la proa buscando todavía la altura de la estrella polar con el sextante, y flotaban por toda la casa sus treinta y siete compañeros de clase, eternizados en el instante de hacer pipí en la maceta de geranios, de cantar el himno de la escuela con la letra cambiada por versos de burla contra el rector, de beberse a escondidas un vaso de brandy de la botella de papá. Pues habían abierto tantas luces al mismo tiempo que la casa se había rebosado, y todo el cuarto año elemental de la escuela de San Julián el Hospitalario se había ahogado en el piso quinto del número 47 del Paseo de la Castellana. En Madrid de España, una ciudad remota de veranos ardientes y vientos helados, sin mar ni río, y cuyos aborígenes de tierra firme nunca fueron maestros en la ciencia de navegar en la luz.

Gabriel García Márquez. Doce cuentos peregrinos. Buenos aires, Debolsillo, 1992.



Gervasio Troche. Dibujos invisibles. Buenos Aires, Sudamericana, 2014.

“Graffiti”

A Antoni Tàpies

Tantas cosas que empiezan y acaso acaban como un juego, supongo que te hizo gracia encontrar el dibujo al lado del tuyo, lo atribuiste a una casualidad o a un capricho y sólo la segunda vez te diste cuenta de que era intencionado y entonces lo miraste despacio, incluso volviste más tarde para mirarlo de nuevo, tomando las precauciones de siempre: la calle en su momento más solitario, ningún carro celular en las esquinas próximas, acercarse con indiferencia y nunca mirar los graffiti de frente sino desde la otra acera o en diagonal, fingiendo interés por la vidriera de al lado, yéndote enseguida.

Tu propio juego había empezado por aburrimiento, no era en verdad una protesta contra el estado de cosas en la ciudad, el toque de queda, la prohibición amenazante de pegar carteles o escribir en los muros. Simplemente te divertía hacer dibujos con tizas de colores (no te gustaba el término graffiti, tan de crítico de arte) y de cuando en cuando venir a verlos y hasta con un poco de suerte asistir a la llegada del camión municipal y a los insultos inútiles de los empleados mientras borraban los dibujos. Poco les importaba que no fueran dibujos políticos, la prohibición abarcaba cualquier cosa, y si algún niño se hubiera atrevido a dibujar una casa o un perro, lo mismo lo hubieran borrado entre palabrotas y amenazas. En la ciudad ya no se sabía demasiado de qué lado estaba verdaderamente el miedo; quizás por eso te divertía dominar el tuyo y cada tanto elegir el lugar y la hora propicios para hacer un dibujo.

Nunca habías corrido peligro porque sabías elegir bien, y en el tiempo que transcurría hasta que llegaban los camiones de limpieza se abría para vos algo como un espacio más limpio donde casi cabía la esperanza. Mirando desde lejos tu dibujo podías ver a la gente que le echaba una ojeada al pasar, nadie se detenía por supuesto pero nadie dejaba de mirar el dibujo, a veces una rápida composición abstracta en dos colores, un perfil de pájaro o dos figuras enlazadas. Una sola vez escribiste una frase, con tiza negra: A mí también me duele. No duró dos horas, y esta vez la policía en persona la hizo desaparecer. Después solamente seguiste haciendo dibujos.

Cuando el otro apareció al lado del tuyo casi tuviste miedo, de golpe el peligro se volvía doble, alguien se animaba como vos a divertirse al borde de la cárcel o algo peor, y ese alguien por si fuera poco era una mujer. Vos mismo no podías probártelo, había algo diferente y mejor que las pruebas más rotundas: un trazo, una predilección por las tizas cálidas, un aura. A lo mejor como andabas solo te imaginaste por compensación; la admiraste, tuviste miedo por ella, esperaste que fuera la única vez, casi te delataste cuando ella volvió a dibujar al lado de otro dibujo tuyo, unas ganas de reír, de quedarte ahí delante como si los policías fueran ciegos o idiotas.

Empezó un tiempo diferente, más sigiloso, más bello y amenazante a la vez. Descuidando tu empleo salías en cualquier momento con la esperanza de sorprenderla, elegiste para tus dibujos esas calles que podías recorrer de un solo rápido itinerario; volviste al alba, al anochecer, a las tres de la mañana. Fue un tiempo de contradicción insoportable, la decepción de encontrar un nuevo dibujo de ella junto a alguno de los tuyos y la calle vacía, y la de no encontrar nada y sentir la calle aún más vacía. Una noche viste su primer dibujo solo; lo había hecho con tizas rojas y azules en una puerta de garaje, aprovechando la textura de las maderas carcomidas y las cabezas de los clavos. Era más que nunca ella, el trazo, los colores, pero además sentiste que ese dibujo valía como un pedido o una interrogación, una manera de llamarte. Volviste al alba, después que las patrullas ralearon en su sordo drenaje, y en el resto de la puerta dibujaste un rápido paisaje con velas y tajamares; de no mirarlo bien se hubiera dicho un juego de líneas al azar, pero ella sabría mirarlo. Esa noche escapaste por poco de una pareja de policías, en tu departamento bebiste ginebra tras ginebra y le hablaste, le dijiste todo lo que te venía a la boca como otro dibujo sonoro, otro puerto con velas, la imaginaste morena y silenciosa, le elegiste labios y senos, la quisiste un poco.

Casi enseguida se te ocurrió que ella buscaría una respuesta, que volvería a su dibujo como vos volvías ahora a los tuyos, y aunque el peligro era cada vez mayor después de los atentados en el mercado te atreviste a acercarte al garaje, a rondar la manzana, a tomar interminables cervezas en el café de la esquina. Era absurdo porque ella no se detendría después de ver tu dibujo, cualquiera de las muchas mujeres que iban y venían podía ser ella. Al amanecer del segundo día elegiste un paredón gris y dibujaste un triángulo blanco rodeado de manchas como hojas de roble; desde el mismo café de la esquina podías ver el paredón (ya habían limpiado la puerta del garaje y una patrulla volvía y volvía rabiosa), al anochecer te alejaste un

poco pero eligiendo diferentes puntos de mira, desplazándote de un sitio a otro, comprando mínimas cosas en las tiendas para no llamar demasiado la atención. Ya era noche cerrada cuando oíste la sirena y los proyectores te barrieron los ojos. Había un confuso amontonamiento junto al paredón, corríste contra toda sensatez y sólo te ayudó el azar de un auto dando vuelta a la esquina y frenando al ver el carro celular, su bulto te protegió y viste la lucha, un pelo negro tironeado por manos enguantadas, los puntapiés y los alaridos, la visión entrecortada de unos pantalones azules antes de que la tiraran en el carro y se la llevaran.

Mucho después (era horrible temblar así, era horrible pensar que eso pasaba por culpa de tu dibujo en el paredón gris) te mezclaste con otras gentes y alcanzaste a ver un esbozo en azul, los trazos de ese naranja que era como su nombre o su boca, ella ahí en ese dibujo truncado que los policías habían borroneado antes de llevársela; quedaba lo bastante como para comprender que había querido responder a tu triángulo con otra figura, un círculo o acaso un espiral, una forma llena y hermosa, algo como un sí o un siempre o un ahora.

Lo sabías muy bien, te sobraría tiempo para imaginar los detalles de lo que estaría sucediendo en el cuartel central; en la ciudad todo eso rezumaba poco a poco, la gente estaba al tanto del destino de los prisioneros, y si a veces volvían a ver a uno que otro, hubieran preferido no verlos y que al igual que la mayoría se perdieran en ese silencio que nadie se atrevía a quebrar. Lo sabías de sobra, esa noche la ginebra no te ayudaría más a morderte las manos, a pisotear tizas de colores antes de perderte en la borrachera y en el llanto.

Sí, pero los días pasaban y ya no sabías vivir de otra manera. Volviste a abandonar tu trabajo para dar vueltas por las calles, mirar fugitivamente las paredes y las puertas donde ella y vos habían dibujado. Todo limpio, todo claro; nada, ni siquiera una flor dibujada por la inocencia de un colegial que roba una tiza en la clase y no resiste el placer de usarla. Tampoco vos pudiste resistir, y un mes después te levantaste al amanecer y volviste a la calle del garaje. No había patrullas, las paredes estaban perfectamente limpias; un gato te miró cauteloso desde un portal cuando sacaste las tizas y en el mismo lugar, allí donde ella había dejado su dibujo, llenaste las maderas con un grito verde, una roja llamada de reconocimiento y de amor, envolviste tu dibujo con un óvalo que era también tu boca y la suya y la esperanza. Los pasos en la esquina te lanzaron a una carrera afelpada, al refugio de una pila de cajones vacíos; un borracho vacilante se acercó

canturreando, quiso patear al gato y cayó boca abajo a los pies del dibujo. Te fuiste lentamente, ya seguro, y con el primer sol dormiste como no habías dormido en mucho tiempo.

Esa misma mañana miraste desde lejos: no lo habían borrado todavía. Volviste al mediodía: casi inconcebiblemente seguía ahí. La agitación en los suburbios (habías escuchado los noticiosos) alejaban a las patrullas urbanas de su rutina; al anochecer volviste a verlo como tanta gente lo había visto a lo largo del día. Esperaste hasta las tres de la mañana para regresar, la calle estaba vacía y negra. Desde lejos descubriste otro dibujo, sólo vos podrías haberlo distinguido tan pequeño en lo alto y a la izquierda del tuyo. Te acercaste con algo que era sed y horror al mismo tiempo, viste el óvalo naranja y las manchas violetas de donde parecía saltar una cara tumefacta, un ojo colgando, una boca aplastada a puñetazos. Ya sé, ya sé ¿pero qué otra cosa hubiera podido dibujarte? ¿Qué mensaje hubiera tenido sentido ahora? De alguna manera tenía que decirte adiós y a la vez pedirte que siguieras. Algo tenía que dejarte antes de volverme a mi refugio donde ya no había ningún espejo, solamente un hueco para esconderme hasta el fin en la más completa oscuridad, recordando tantas cosas y a veces, así como había imaginado tu vida, imaginando que hacías otros dibujos, que salías por la noche para hacer otros dibujos.

Julio Cortázar. Queremos tanto a Glenda en Cuentos completos /2. Buenos Aires, Alfaguara, 1994.

“La loca y el relato del crimen”

I

Gordo, difuso, melancólico, el traje de filafil verde nilo flotándole en el cuerpo, Almada salió ensayando un aire de secreta euforia para tratar de borrar su abatimiento.

Las calles se aquietaban ya; oscuras y lustrosas bajaban con un suave declive y lo hacían avanzar plácidamente, sosteniendo el ala del sombrero cuando el viento del río le tocaba la cara. En ese momento las coperas entraban en el primer turno. A cualquier hora hay hombres buscando una mujer, andan por la ciudad bajo el sol pálido, cruzan furtivamente hacia los dancings que en el atardecer dejan caer sobre la ciudad una música dulce. Almada se sentía perdido, lleno de miedo y de desprecio. Con el desaliento regresaba el recuerdo de Larry: el cuerpo distante de la mujer, blando sobre la banqueta de cuero, las rodillas abiertas, el pelo rojo contra las lámparas celestes del New Deal. Verla de lejos, a pleno día, la piel gastada, las ojeras, vacilando contra la luz malva que bajaba del cielo: altiva, borracha, indiferente, como si él fuera una planta o un bicho. “Poder humillarla una vez”, pensó. “Quebrarla en dos para hacerla gemir y entregarse.”

En la esquina, el local del New Deal era una mancha ocre, corroída, más pervertida aún bajo la neblina de las seis de la tarde. Parado enfrente, retacón, ensimismado, Almada encendió un cigarrillo y levantó la cara como buscando en el aire el perfume maligno de Larry. Se sentía fuerte ahora, capaz de todo, capaz de entrar al cabaret y sacarla de un brazo y cachetearla hasta que obedeciera. “Años que quiero levantar vuelo”, pensó de pronto. “Ponerme por mi cuenta en Panamá, Quito, Ecuador.” En un costado, tendida en un zaguán, vio el bulto sucio de una mujer que dormía envuelta en trapos. Almada la empujó con un pie.

-Che, vos - dijo.

La mujer se sentó tanteando el aire y levantó la cara como enceguecida.

-¿Cómo te llamás? -dijo él.

-¿Quién?

-Vos. ¿O no me oís?

-Echevarne Angélica Inés -dijo ella, rígida-. Echevarne Angélica Inés, que me dicen Anahí.

-¿Y qué hacés acá?

-Nada -dijo ella-. ¿Me das plata?

-Ahá, ¿querés plata?

-La mujer se apretaba contra el cuerpo un viejo sobretodo de varón que la envolvía como una túnica.

-Bueno -dijo él-. Si te arrodillás y me besás los pies te doy mil pesos.

-¿Eh?

-¿Ves? Mirá -dijo Almada agitando el billete entre sus deditos mochos-. Te arrodillás y te lo doy.

-Yo soy ella, soy Anahí. La pecadora, la gitana.

-¿Escuchaste? -dijo Almada-. ¿O estás borracha?

-La macarena, ay macarena, llena de tules -cantó la mujer y empezó a arrodillarse contra los trapos que le cubrían la piel hasta hundir su cara entre las piernas de Almada. Él la miró desde lo alto, majestuoso, un brillo húmedo en sus ojitos de gato.

-Ahí tenés. Yo soy Almada -dijo y le alcanzó el billete-. Comprate perfume.

-La pecadora. Reina y madre -dijo ella-. No hubo nunca en todo este país un hombre más hermoso que Juan Bautista Bairoletto, el jinete.

Por el tragaluz del dancing se oía sonar un piano débilmente, indeciso. Almada cerró las manos en los bolsillos y enfiló hacia la música, hacia los cortinados color sangre de la entrada.

-La macarena, ay macarena -cantaba la loca-. Llena de tules y sedas, la macarena, ay, llena de tules -cantó la loca.

Antúnez entró en el pasillo amarillento de la pensión de Viamonte y Reconquista, sosegado, manso ya, agradecido a esa sutil combinación de los hechos de la vida que él llamaba su destino. Hacía una semana que vivía con Larry. Antes se encontraban cada vez que él se demoraba en el New Deal sin elegir o querer admitir que iba por ella; después, en la cama, los dos se usaban con frialdad y eficacia, lentos, perversamente. Antúnez se despertaba pasado el mediodía y bajaba a la calle, olvidado ya del resplandor agrio de la luz en las persianas entornadas. Hasta que al fin una mañana, sin nada que lo hiciera prever, ella se paró desnuda en medio del cuarto y como si hablara sola le pidió que no se fuera. Antúnez se largó a reír: “¿Para qué?”, dijo. “¿Quedarme?”, dijo él, un hombre pesado, envejecido. “¿Para qué?”, le había dicho, pero ya estaba

decidido, porque en ese momento empezaba a ser consciente de su inexorable decadencia, de los signos de ese fracaso que él había elegido llamar su destino. Entonces se dejó estar en esa pieza, sin nada que hacer salvo asomarse al balconcito de fierro para mirar la bajada de Viamonte y verla venir, lerda, envuelta en la neblina del amanecer. Se acostumbró al modo que tenía ella de entrar trayendo el cansancio de los hombres que le habían pagado copas y arrimarse, como encandilada, para dejar la plata sobre la mesa de luz. Se acostumbró también al pacto, a la secreta y querida decisión de no hablar del dinero, como si los dos supieran que la mujer pagaba de esa forma el modo que tenía él de protegerla de los miedos que de golpe le daban de morir o de volverse loca.

“Nos queda poco de juego, a ella y a mí”, pensó llegando al recodo del pasillo, y en ese momento, antes de abrir la puerta de la pieza supo que la mujer se le había ido y que todo empezaba a perderse. Lo que no pudo imaginar fue que del otro lado encontraría la desdicha y la lástima, los signos de la muerte en los cajones abiertos y los muebles vacíos, en los frascos, perfumes y polvos de Larry tirados por el suelo: la despedida o el adiós escrito con rouge en el espejo del ropero, como un anuncio que hubiera querido dejarle la mujer antes de irse.

Vino él vino Almada vino a llevarme sabe todo lo nuestro vino al cabaret y es como un bicho una basura oh dios mío andate por favor te lo pido olvidame como si nunca hubiera estado en tu vida yo Larry por lo que más quieras no me busques porque él te va a matar.

Antúnez leyó las letras temblorosas, dibujadas como una red en su cara reflejada en la luna del espejo.

II

A Emilio Renzi le interesaba la lingüística pero se ganaba la vida haciendo bibliográficas en el diario El Mundo: haber pasado cinco años en la Facultad especializándose en la fonología de Trubetzkoi y terminar escribiendo reseñas de media página sobre el desolado panorama literario nacional era sin duda la causa de su melancolía, de ese aspecto concentrado y un poco metafísico que lo acercaba a los personajes de Roberto Arlt.

El tipo que hacía policiales estaba enfermo la tarde en que la noticia del asesinato de Larry llegó al diario. El viejo Luna decidió mandar a Renzi a cubrir

la información porque pensó que obligarlo a mezclarse en esa historia de putas baratas y cafishios le iba a hacer bien. Habían encontrado a la mujer cosida a puñaladas a la vuelta del New Deal; el único testigo del crimen era una pordiosera medio loca que decía llamarse Angélica Echevarne. Cuando la encontraron acunaba el cadáver como si fuera una muñeca y repetía una historia incomprensible. La policía detuvo esa misma mañana a Juan Antúnez, el tipo que vivía con la copera, y el asunto parecía resuelto.

-Tratá de ver si podés inventar algo que sirva -le dijo el viejo Luna-. Andate hasta el Departamento que a las seis dejan entrar al periodismo.

En el Departamento de Policía, Renzi encontró a un solo periodista, un tal Rinaldi, que hacía crímenes en el diario La Prensa. El tipo era alto y tenía la piel esponjosa, como si recién hubiera salido del agua. Los hicieron pasar a una salita pintada de celeste que parecía un cine: cuatro lámparas alumbraban con una luz violenta una especie de escenario de madera. Por allí sacaron a un hombre altivo que se tapaba la cara con las manos esposadas: enseguida el lugar se llenó de fotógrafos que le tomaron instantáneas desde todos los ángulos. El tipo parecía flotar en una niebla y cuando bajó las manos miró a Renzi con ojos suaves.

-Yo no he sido -dijo-. Ha sido el gordo Almada, pero a ése lo protegen de arriba.

Incómodo, Renzi sintió que el hombre le hablaba sólo a él y le exigía ayuda.

-Seguro fue éste -dijo Rinaldi cuando se lo llevaron-. Soy capaz de olfatear un criminal a cien metros: todos tienen la misma cara de gato meado, todos dicen que no fueron y hablan como si estuvieran soñando.

-Me pareció que decía la verdad.

-Siempre parecen decir la verdad. Ahí está la loca. La vieja entró mirando la luz y se movió por la tarima con un leve balanceo, como si caminara atada. En cuanto empezó a oírla, Renzi encendió su grabador.

-Yo he visto todo he visto como si me viera el cuerpo todo por dentro los ganglios las entrañas el corazón que pertenece que perteneció y va a pertenecer a Juan Bautista Bairoletto el jinete por ese hombre le estoy diciendo váyase de aquí enemigo mala entraña o no ve que quiere sacarme la piel a lonjas y hacer visos encajes ropa de tul trenzando el pelo de la Anahí gitana la macarena, ay macarena una arrastrada sos no tenés alma y el brillo en esa mano un pedernal tomo ácido te juro si te acercás tomo ácido pecadora loca de envidia porque estoy limpia yo de todo mal soy una santa Echevarne Angélica Inés que me dicen Anahí tenía razón Hitler cuando dijo hay que matar a todos los entrerrianos soy bruja y soy gitana y soy la reina que teje un tul hay que tapar

el brillo de esa mano un pedernal, el brillo que la hizo morir por qué te sacás el antifaz mascarita que me vio o no me vio y le habló de ese dinero Madre María Madre María en el zaguán Anahí fue gitana y fue reina y fue amiga de Evita Perón y dónde está el purgatorio si no estuviera en Lanús donde llevaron a la virgen con careta en esa máquina con un moño de tul para taparle la cara que la he tenido blanca por la inocencia.

-Parece una parodia de Macbeth -susurró, erudito, Rinaldi-. Se acuerda ¿no? El cuento contado por un loco que nada significa.

-Por un idiota, no por un loco -rectificó Renzi-. Por un idiota. ¿Y quién le dijo que no significa nada?

La mujer seguía hablando de cara a la luz.

-Por qué me dicen traidora sabe por qué le voy a decir porque a mí me amaba el hombre más hermoso en esta tierra Juan Bautista Bairoletto jinete de poncho inflado en el aire es un globo un globo gordo que flota bajo la luz amarilla no te acerques si te acercás te digo no me toques con la espada porque en la luz es donde yo he visto todo he visto como si me viera el cuerpo todo por dentro los ganglios las entrañas el corazón que perteneció que pertenece y que va a pertenecer.

-Vuelve a empezar -dijo Rinaldi.

-Tal vez está tratando de hacerse entender.

-¿Quién? ¿Esa? Pero no ve lo rayada que está -dijo mientras se levantaba de la butaca-. ¿Viene?

-No. Me quedo.

-Oiga, viejo. ¿No se dio cuenta que repite siempre lo mismo desde que la encontraron?

-Por eso -dijo Renzi controlando la cinta del grabador-. Por eso quiero escuchar: porque repite siempre lo mismo.

Tres horas más tarde Emilio Renzi desplegaba sobre el sorprendido escritorio del viejo Luna una transcripción literal del monólogo de la loca, subrayado con lápices de distintos colores y cruzado de marcas y de números.

-Tengo la prueba de que Antúnez no mató a la mujer. Fue otro, un tipo que él nombró, un tal Almada, el gordo Almada.

-¿Qué me contás? -dijo Luna, sarcástico-. Así que Antúnez dice que fue Almada y vos le creés.

-No. Es la loca que lo dice; la loca que hace diez horas repite siempre lo mismo sin decir nada. Pero precisamente porque repite lo mismo se la puede entender. Hay una serie de reglas en lingüística, un código que se usa para analizar el lenguaje psicótico.

-Decime, pibe -dijo Luna lentamente-. ¿Me estás cargando?

-Espere, déjeme hablar un minuto. En un delirio el loco repite, o mejor, está obligado a repetir ciertas estructuras verbales que son fijas, como un molde, ¿se da cuenta?, un molde que va llenando con palabras. Para analizar esa estructura hay treinta y seis categorías verbales que se llaman operadores lógicos. Son como un mapa, usted los pone sobre lo que dicen y se da cuenta que el delirio está ordenado, que repite esas fórmulas. Lo que no entra en ese orden, lo que no se puede clasificar, lo que sobra, el desperdicio, es lo nuevo: es lo que el loco trata de decir a pesar de la compulsión repetitiva. Yo analicé con ese método el delirio de esa mujer. Si usted mira va a ver que ella repite una cantidad de fórmulas, pero hay una serie de frases, de palabras que no se pueden clasificar, que quedan fuera de esa estructura. Yo hice eso y separé esas palabras y ¿qué quedó? -dijo Renzi levantando la cara para mirar al viejo Luna-. ¿Sabe qué queda? Esta frase: El hombre gordo la esperaba en el zaguán y no me vio y le habló de dinero y brilló esa mano que la hizo morir. ¿Se da cuenta -remató Renzi, triunfal-. El asesino es el gordo Almada.

El viejo Luna lo miró impresionado y se inclinó sobre el papel.

-¿Ve? -insistió Renzi-. Fíjese que ella va diciendo esas palabras, las subrayadas en rojo, las va diciendo entre los agujeros que se puede hacer en medio de lo que está obligada a repetir, la historia de Bairoletto, la virgen y todo el delirio. Si se fija en las diferentes versiones va a ver que las únicas palabras que cambian de lugar son esas con las que ella trata de contar lo que vio.

-Che, pero qué bárbaro. ¿Eso lo aprendiste en la facultad?

-No me joda.

-No te jodo, en serio te digo. ¿Y ahora qué vas a hacer con todos estos papeles? ¿La tesis?

-¿Cómo qué voy a hacer? Lo vamos a publicar en el diario.

El viejo Luna sonrió como si le doliera algo.

-Tranquilizate, pibe. ¿O pensás que este diario se dedica a la lingüística?

-Hay que publicarlo, ¿no se da cuenta? Así lo pueden usar los abogados de Antúnez. ¿No ve que ese tipo es inocente?

-Oíme, el tipo ese está cocinado, no tiene abogados, es un cafishio, la mató porque a la larga siempre terminan así las locas esas. Me parece fenómeno el jueguito de palabras, pero paramos acá. Hacé una nota de cincuenta líneas contando que a la mina la mataron a puñaladas.

-Escuche, señor Luna -lo cortó Renzi-. Ese tipo se va a pasar lo que le queda de vida metido en cana.

-Ya sé. Pero yo hace treinta años que estoy metido en este negocio y sé una cosa: no hay que buscarse problemas con la policía. Si ellos te dicen que la mató la Virgen María, vos escribís que la mató la Virgen María.

-Está bien -dijo Renzi juntando los papeles-. En ese caso voy a mandarle los papeles al juez.

-Decime, ¿vos te querés arruinar la vida? ¿Una loca de testigo para salvar a un cafishio? ¿Por qué te querés mezclar?

-En la cara le brillaban un dulce sosiego, una calma que nunca le había visto-. Mirá, tomate el día franco, andá al cine, hacé lo que quieras, pero no armés lío. Si te enredás con la policía te echo del diario.

Renzi se sentó frente a la máquina y puso un papel en blanco. Iba a redactar su renuncia; iba a escribir una carta al juez. Por las ventanas, las luces de la ciudad parecían grietas en la oscuridad. Prendió un cigarrillo y estuvo quieto, pensando en Almada, en Larry, oyendo a la loca que hablaba de Bairoletto. Después bajó la cara y se largó a escribir casi sin pensar, como si alguien le dictara:

Gordo, difuso, melancólico, el traje de filafil verde nilo flotándole en el cuerpo -empezó a escribir Renzi-, Almada salió ensayando un aire de secreta euforia para tratar de borrar su abatimiento.

Ricardo Piglia. Prisión perpetua. Barcelona, Anagrama, 2007.

Decir sí
(Pieza teatral estrenada en 1981)

Interior de una peluquería. Una ventana y una puerta de entrada. Un sillón giratorio de peluquero, una silla, una mesita con tijeras, peine, utensilios para afeitar. Un paño blanco, grande, y unos trapos sucios. Dos tachos en el suelo, uno grande, uno chico, con tapas. Una escoba y una pala. Un espejo movable de pie. En el suelo, a los pies del sillón, una gran cantidad de pelo cortado. El peluquero espera su último cliente del día, hojea una revista sentado en el sillón. Es un hombre grande, taciturno, de gestos lentos. Tiene una mirada cargada, pero inescrutable. No saber lo que hay detrás de esa mirada es lo que desconcierta. No levanta nunca la voz, que es triste, arrastrada. Entra Hombre, es de aspecto muy tímido e inseguro.

HOMBRE. -Buenas tardes.

PELUQUERO (levanta los ojos de la revista, lo mira. Después de un rato.) —...tardes... (no se mueve.)

HOMBRE (intenta una sonrisa, que no obtiene la menor respuesta. Mira su reloj furtivamente. Espera. El Peluquero arroja la revista sobre la mesa, se levanta como con furia contenida. Pero en lugar de ocuparse de su cliente, se acerca a la ventana y dándole la espalda, mira hacia afuera. Hombre, conciliador.) — Se nubló. (Espera. Una pausa) Hace calor, (Ninguna respuesta. Se afloja el nudo de la corbata, levemente nervioso. El Peluquero se vuelve, lo mira, adusto. El Hombre pierde seguridad.) No tanto... (Sin acercarse, estira el cuello hasta la ventana) Está despejado. Mm... mejor. Me equivoqué. (El Peluquero lo mira, inescrutable, inmóvil.) Quería..., (Una pausa. Se lleva la mano a la cabeza con un gesto desvaído.) Sí... sí o es tarde... (El Peluquero lo mira sin contestar. Luego le da la espalda y mira otra vez por la ventana. Hombre, ansioso.) ¿Se nubló?

PELUQUERO (un segundo inmóvil. Luego se vuelve. Bruscamente). — ¿Barba?

HOMBRE (rápido). —No, barba, no. (Mirada inescrutable.) Bueno... no sé. Yo... yo me afeito. Solo. (Silencio del Peluquero). Sé que no es cómodo, pero... Bueno, tal vez me haga la barba. Sí, sí, también barba. (Se acerca al sillón. Pone pie en el posapié. Mira al peluquero esperando el ofrecimiento. Leve gesto oscuro del Peluquero. Hombre no se atreve a

sentarse. Saca el pie. Toca el sillón tímidamente.) Es fuerte este sillón, sólido. De... de madera. Antiguo. (El Peluquero no contesta. Inclina la cabeza y mira fijamente al asiento del sillón. Hombre sigue la mirada del Peluquero. Ve pelos cortados sobre el asiento. Impulsivamente los saca, los sostiene en la mano. Mira al suelo...) ¿Puedo?... (Espera. Lentamente, el Peluquero niega con la cabeza. Hombre, conciliador.) Claro, es una porquería. (Se da cuenta de que el suelo está lleno de cabellos cortados. Sonríe confuso. Mira el pelo en su mano, el suelo, opta por guardar los pelos en su bolsillo. El Peluquero, instantánea y bruscamente, sonríe. Hombre aliviado,) Bueno... pelo y... barba, sí, barba. (El Peluquero, que cortó su sonrisa bruscamente, escruta el sillón. Hombre lo imita. Impulsivamente, toma uno de los trapos sucios y limpia el asiento. El Peluquero se inclina y observa el respaldo, adusto. Hombre lo mira, sigue luego la dirección de la mirada. Con otro raptó, impulsivo, limpia el respaldo. Contento.) Ya está. A mí no me molesta... (El Peluquero lo mira, inescrutable. Se desconcierta.) dar una mano... Para eso estamos, ¿no? Hoy me toca a mí, mañana a vos. ¡No lo estoy tuteando! Es un dicho... que anda por ahí. (Espera. Silencio e inmovilidad del Peluquero.) Usted... debe estar cansado. ¿Muchos clientes? PELUQUERO (parco). -Bastantes.

HOMBRE (tímido). —Mm... ¿me siento? (El Peluquero lo mira, inescrutable) Bueno, no es necesario. Quizás usted esté cansado. Yo, cuando estoy cansado... me pongo de mal humor... Pero como la peluquería estaba abierta, yo pensé... Estaba abierta, ¿no?

PELUQUERO. -Abierta.

HOMBRE (animado). — ¿Me siento? (El Peluquero niega con la cabeza, lentamente. Hombre.) En resumidas cuentas, no es... necesario. Quizás usted corte de parado. A mí, el asado me gusta comerlo de parado. No es lo mismo, claro, pero uno está más firme. ¡Si tiene buenas piernas! (Ríe. Se interrumpe.) No todos... ¡Usted sí! (El Peluquero no lo atiende. Observa fijamente el suelo. Hombre sigue su mirada. El Peluquero lo mira como esperando determinada actitud. Hombre recoge rápidamente la alusión. Toma la escoba y barre. Amontona los pelos cortados. Mira al Peluquero, contento. El Peluquero vuelve la cabeza hacia la pala, apenas si señala un gesto de la mano. El Hombre reacciona velozmente. Toma la pala, recoge el cabello del suelo, se ayuda con la mano. Sopla para barrer los últimos, pero desparrama los de la pala. Turbado, mira fugazmente al Peluquero, y con la ayuda de un pañuelo que saca del bolsillo, termina de juntarlos sobre la pala. Se incorpora, sosteniendo la pala. Mira a su alrededor, ve los tachos, abre el más grande. Contento.) ¿Los tiro aquí? (El Peluquero niega con la cabeza. Hombre abre el más pequeño.) ¿Aquí? (El peluquero asiente con la cabeza. Hombre animado.) Listo (Gran sonrisa.) Ya está. Más limpio. Porque si se amontona la mugre es un asco. (El Peluquero lo mira, oscuro. Hombre pierde seguridad.) No... ooo. No quise decir que estuviera sucio. Tanto cliente, tanto pelo. Tanta cortada de pelo,

y habrá pelo de barba también, y entonces se mezcla que... ¡Cómo crece el pelo!, ¿en? ¡Mejor para usted! (Lanza una risa estúpida.) Digo, porque... Si fuéramos calvos, usted se rascaría. (Se interrumpe. Rápidamente.) No quise decir esto. Tendría otro trabajo.

PELUQUERO. (neuro) -Podría ser médico.

HOMBRE (aliviado). — ¡Ah! ¿A usted le gustaría ser médico? Operar, curar. Lástima que la gente se muere, ¿no? (Risueño) ¡Siempre se le muere la gente a los médicos! Tarde o temprano... (Ríe y termina con un gesto.

Rostro muy oscuro del Peluquero. Hombre se asusta.) ¡No, a usted no se le morirá! Tendría clientes, pacientes de mucha edad, (mirada inescrutable) longevos. (Sigue la mirada) ¡Seríamos inmortales! Con usted de médico, ¡seríamos inmortales!

PELUQUERO (bajo y triste). -Idioteces. (Se acerca al espejo, se mira. Se acerca y se aleja, como si no se viera bien. Mira después al Hombre, como si éste fuera culpable.)

HOMBRE. —No se ve. (Impulsivamente, toma el trapo con el que limpió el sillón y limpia el espejo. El Peluquero le saca el trapo de las manos y le da otro más chico.) Gracias. (Limpia empeñosamente el espejo. Lo escupe. Refriega. Contento.) Mírese. Estaba cagado de moscas.

PELUQUERO (lúgubre). -¿Moscas?

HOMBRE -No, no. Polvo.

PELUQUERO (ídem). -¿Polvo?

HOMBRE —No, no. Empañado. Empañado por el aliento. (Rápido.) ¡Mío! (Limpia.) Son buenos espejos. Los de ahora nos hacen caras de...

PELUQUERO (mortecino). —Marmotas...

HOMBRE (seguro). — ¡Sí, de marmotas! (El Peluquero, como si efectuara una comprobación, se mira en el espejo, y luego mira al Hombre. Hombre, rectifica velozmente.) ¡No a todos! ¡A los que son marmotas! ¡A mí! ¡Más marmota de lo que soy!

PELUQUERO (triste y mortecino). —Imposible. (Se mira en el espejo. Se pasa la mano por las mejillas, apreciando si tiene barba. Se toca el pelo, que lleva largo, se estira los mechones.)

HOMBRE —Y a usted, ¿quién le corta el pelo? ¿Usted? Qué problema. Como el dentista. La idea de un dentista abriéndole la boca a otro dentista, me causa gracia. (El Peluquero lo mira. Pierde seguridad.) Abrir la boca y sacarse uno mismo una muela... No se puede... Aunque un peluquero sí, con un

espejo... (Mueve los dedos en tijera sobre su nuca.) A mí, qué quiere, meter la cabeza en la trompa de los otros, me da asco. No es como el pelo. Mejor ser peluquero que dentista. Es más... higiénico. Ahora la gente no tiene... piojos. Un poco de caspa, seborrea. (El Peluquero se abre los mechones sobre el cráneo, mira como efectuando una comprobación, luego mira al Hombre.) No, usted no, ¡Qué va! ¡Yo! (Rectifica.) Yo tampoco... Conmigo puede estar tranquilo. (El Peluquero se sienta en el sillón. Señala los objetos para afeitarse., Hombre mira los utensilios y luego al Peluquero. Recibe la precisa insinuación. Retrocede.) Yo... yo no sé. Nunca...

PELUQUERO (mortecino). —Anímese. (Se anuda el paño blanco bajo el cuello, espera pacíficamente.)

HOMBRE (decidido). —Dígame, ¿usted hace con todos así?

PELUQUERO (muy triste). — ¿Qué hago? (Se aplasta sobre el asiento.)

HOMBRE —No, ¡porque no tiene tantas caras! (Ríe sin convicción.) Una vez que lo afeitó uno, los otros ya... ¿qué van a encontrar? (El Peluquero señala los utensilios.) Bueno, si usted quiere, ¿por qué no? Una vez, de chico, todos cruzaban un charco maloliente, verde y yo no quise. ¡Yo no!, dije. ¡Que lo crucen los imbéciles!

PELUQUERO (triste). -¿Se cayó?

HOMBRE -¿Yo? No... Me tiraron, porque (se encoge de hombros) les dio... bronca que yo no quisiera... arriesgarme... (Se reanima) Así que... ¿por qué no? Cruzar el charco o... después de todo, afeitarse ¿eh? ¿Qué habilidad se necesita? ¡Hasta los imbéciles se afeitan! Ninguna habilidad especial. ¡Hay cada animal que es pelu...! (Se interrumpe. El Peluquero lo mira, tétrico.) Pero no. Hay que tener pulso, mano firme, mirada penetrante... te para ver... los pelos... Los que se enroscan me los saco con una pincita. (El Peluquero suspira profundamente.) ¡Voy, voy! No sea impaciente. (Le enjabona la cara.) Así. Nunca vi a un tipo tan impaciente como usted. Es reventante. (Se da cuenta de lo que ha dicho, rectifica.) No, usted es un reventante dinámico. Reventante para los demás. A mí no... No me afecta. Yo lo comprendo. La acción es la sal de la vida y la vida es acción y... (Le tiembla la mano, le mete la brocha enjabonada en la boca. Lentamente, el Peluquero toma un extremo del paño y se limpia. Lo mira) Disculpe. (Le acerca la navaja a la cara. inmoviliza el gesto, observa la navaja que es vieja y oxidada. Con un hilo de voz.) Está mellada.

PELUQUERO (lúgubre). -Impecable.

HOMBRE —Un poco... Claro, usted tiene más experiencia que yo... Le creo. (Mira con horror la navaja, se la acerca a los ojos, la aleja.) ¿Siempre

afeitó con esto? (El Peluquero asiente.) Les debe romper la cara a los... (Mirada severa del Peluquero.) Si usted puede, ¡yo también! Nunca vi una navaja así... tan...

PELUQUERO (lúgubre). -Impecable.

HOMBRE —Impecable está (En un arranque desesperado.) Vieja, oxidada y sin filo ¡pero impecable! (Ríe histérico.) ¡No diga más! Le creo, no me va a asegurar una cosa por otra. ¿Con qué interés, no? Es su cara. (Bruscamente.) ¿No tiene una correa, una piedra de afilar? (El Peluquero bufa tristemente. Hombre desanimado.) ¿Un... cuchillo? (Gesto de afilar.) Bueno, tengo mi carácter y... ¡adelante! Me hacen así (Gesto de empujar con un dedo.) ¡Y yo ya! ¡Vuelo! (Afeitado. Se detiene.) ¿Lo corté? (El Peluquero niega lúgubrementemente con la cabeza, Hombre, animado, afeitado.) ¡Ay! (Lo seca apresuradamente con el paño.) No se asuste. (Desorbitado.) ¡Sangre! ¡No, un rasguño! Soy... muy nervioso. Yo me pongo una telita de cebolla. ¿Tiene... cebollas? (El Peluquero lo mira, oscuro.) ¡Espere! (Revuelve ansiosamente en sus bolsillos. Contento, saca una curita...) Yo... yo llevo siempre. Por si me duelen los pies, camino mucho, con el calor... una ampolla acá, y otra... allá. (Le pone la curita.) ¡Perfecto! ¡Ni que hubiera sido profesional! (El Peluquero se saca el resto de jabón de la cara, da por concluida la afeitada. Sin levantarse del sillón, adelanta la cara hacia el espejo, se mira, se arranca la curita, la arroja al suelo. El Hombre la recoge, trata de alisarla, se la pone en el bolsillo.) La guardo... está casi nueva... Sirve para otra... afeitada.

PELUQUERO (señala un frasco, mortecino). —Colonia.

HOMBRE — ¡Oh, sí! Colonia. (Destapa el frasco, lo huele.) ¡Qué fragancia! (Se atora con el olor nauseabundo. Con asco vierte un poco de colonia en sus manos y se las pasa al Peluquero por la cara. Se sacude las manos para alejar el olor. Se acerca una mano a la nariz para comprobar si desapareció el olor, la aparta rápidamente a punto de vomitar.)

PELUQUERO (se tira un mechón. Mortecino). — Pelo.

HOMBRE — ¿También el pelo? Yo... yo no sé. Esto sí que no sé.

PELUQUERO (ídem). -Pelo.

HOMBRE —Mire, señor. Yo vine aquí a cortarme el pelo. ¡Yo vine a cortarme el pelo! Jamás afronté una situación así... tan extraordinaria. Insólita... pero si usted quiere... yo... (toma la tijera, la mira con repugnancia),... soy hombre decidido... a todo. ¡A todo!... porque... mi mamá me enseñó que... y la vida...

PELUQUERO (tétrico). —Charla. (Suspira.) ¿Por qué no se concentra?

HOMBRE -¿Para qué? ¿Y quién me prohíbe charlar? (Agita las tijeras.) ¿Quién se atreve? ¡A mí los que se atrevan! (Mirada oscura del Peluquero.) ¿Tengo que callarme? Como quiera... ¡Usted! ¡Usted será el responsable! No me acuse si... ¡no hay nada de lo que no me sienta capaz!

PELUQUERO -Pelo.

HOMBRE (tierno y persuasivo) -Por favor, con el pelo no, mejor no meterse con el pelo... ¿Para qué? Le queda lindo largo... moderno. Se usa...

PELUQUERO (lúgubre e inexorable). -Pelo.

HOMBRE — ¿A sí? ¿Conque pelo? ¡Vamos pues! ¡Usted es duro de mollera!, ¿eh?, pero yo, ¡soy más duro! (Se señala la cabeza.) Una piedra tengo acá. (Ríe como un condenado a muerte.) ¡No es fácil convencerme! ¡No, señor! Los que lo intentaron no le cuento. ¡No hace falta! y cuando algo me gusta, nadie me aparta de mi camino, ¡nadie! Y le aseguro que... No hay nada que me divierta más que... ¡cortar el pelo! ¡Me!... me enloquece (Con animación, bruscamente.) ¡Tengo una ampolla en la mano! ¡No puedo cortárselo! (Deja la tijera, contento.)Me duele.

PELUQUERO -Pe-lo.

HOMBRE (empuña las tijeras, vencido). Usted manda.

PELUQUERO -Cante.

HOMBRE — ¿Que yo cante? (Ríe estúpidamente.) Esto sí que no... ¡Nunca! (El Peluquero se incorpora a medias en su asiento, lo mira. Hombre, con un hilo de voz) Cante, ¿qué? (Como respuesta, el Peluquero se encoge tristemente de hombros. Se reclina nuevamente sobre el asiento. El Hombre canta con un hilo de voz.) ¡Fígaro!... ¡Fígaro... qua, fígaro la...! (Empieza a cortar.)

PELUQUERO (mortecino, con fatiga). —Cante mejor. No me gusta.

HOMBRE — ¡Fígaro! (Aumenta el volumen.) ¡Fígaro, Fígaro! (Lanza un gallo tremendo.)

PELUQUERO (ídem) -Cállese.

HOMBRE —Usted manda. ¡El cliente siempre manda! Aunque el cliente... soy... (mirada del Peluquero) es usted... (Corta espantosamente. Quiere arreglar el asunto, pero lo empeora, cada vez más nervioso.) Si no canto, me concentro... mejor. (Con los dientes apretados.) Sólo pienso en esto, en cortar, (corta) y... (Con odio.) ¡Atajá ésta! (Corta un gran mechón. Se asusta de lo que ha hecho. Se separa unos pasos, el mechón en la mano. Luego se lo quiere pegar en la cabeza al Peluquero. Moja el mechón con saliva. Insiste. No puede. Sonríe, falsamente risueño.)No, no, no. No se asuste. Corté un mechoncito largo, pero... ¡no se arruinó nada! El pelo es mi especialidad. Rebajo y

emparejo. (Subrepticamente, deja caer el mechón, lo aleja con el pie. Corta.) ¡Muy bien! (Como el Peluquero se mira en el espejo.) ¡La cabecita para abajo! (Quiere bajarle la cabeza, el Peluquero la levanta.) ¿No quiere? (insiste.) Vaya, vaya, es caprichoso... El espejo está empañado, ¿eh?, (trata de empañarlo con el aliento.) No crea que muestra la verdad. (Mira al Peluquero, se le petrifica el aire risueño, pero insiste.) Cuando las chicas lo vean... dirán, ¿quién le cortó el pelo a este señor? (Corta apenas, por encima. Sin convicción.)Un peluquero... francés... (Desolado.) Y no. Fui yo...

PELUQUERO (alza la mano lentamente. Triste.)

-Suficiente. (Se va acercando al espejo, se da cuenta que es un mamarracho, pero no revela una furia ostensible.)

HOMBRE —Puedo seguir. (El Peluquero sigue mirando.) ¡Deme otra oportunidad! ¡No terminé! Lo rebajo un poco acá, y las patillas, ¡me faltan las patillas! Y el bigote. No tiene, ¿por qué no se deja el bigote? Yo también me dejo el bigote, y así ¡como hermanos! (Ríe angustiosamente. El Peluquero se achata el pelo sobre las sienes. Hombre, se reanima.) Sí, sí, aplastadito le queda bien, ni pintado. Me gusta. (El Peluquero se levanta del sillón. Hombre retrocede.) Fue... una experiencia interesante. ¿Cuánto le debo? No, usted me debería a mí, ¿no? Digo, normalmente. Tampoco es una situación anormal. Es... divertida. Eso: divertida. (Desorbitado.) ¡Ja-ja-ja! (Humilde.) No, tan divertida no es. Le... ¿le gusta cómo... (El Peluquero lo mira, inescrutable.)... le corté? Por ser... novato... (El Peluquero se estira las mechas de la nuca.)Podríamos ser socios... ¡No, no! ¡No me quiero meter en sus negocios! ¡Yo sé que tiene muchos clientes, no se los quiero robar! ¡Son todos suyos! ¡Le pertenecen! ¡Todo pelito que anda por ahí es suyo! No piense mal. Podría trabajar gratis. ¡Yo! ¡Por favor! (Casi llorando.) ¡Yo le dije que no sabía! ¡Usted me arrastró! ¡No puedo negarme cuando me piden las cosas... bondadosamente! ¿Y qué importa? ¡No le corté un brazo! Sin un brazo, hubiera podido quejarse. ¡Sin una pierna! ¡Pero fijarse en el pelo! ¡Qué idiota! ¡No! ¡Idiota, no! ¡El pelo crece! En una semana, usted, ¡puf!, ¡hasta el suelo! (El Peluquero le señala el sillón. El Hombre recibe el ofrecimiento incrédulo, se le iluminan los ojos.) ¿Me toca a mí? (Mira hacia atrás buscando a alguien.) ¿Se dirige a mí? (El Peluquero asiente lentamente con la cabeza.) ¡Bueno, bueno! ¡Por fin nos entendimos! ¡Hay que tener paciencia y todo llega! (Se sienta, ordena, feliz.) ¡Barba y pelo! (El Peluquero le anuda el paño bajo el cuello. Hace girar el sillón. Toma la navaja, sonrío. El Hombre levanta la cabeza.) Córteme bien. Parejito.

El Peluquero le hunde la navaja. Un gran alarido. Gira nuevamente el sillón. El paño blanco está empapado de sangre que escurre hacia el piso. Toma el paño chico y seca delicadamente. Suspira larga, bondadosamente cansado. Renuncia. Toma la revista y se sienta. Se lleva la mano a la cabeza, tira y es una peluca la que se saca. La arroja sobre la cabeza del Hombre. Abre la revista, comienza a silbar dulcemente.

Glosario de narratología *

Griselda Gambaro. "Decir sí" en Teatro Breve Contemporáneo Argentino II. Buenos Aires, Colihue, 1984.

*Darío Villanueva. El comentario de los textos narrativos: la novela. Gijón, Júcar, 1989.

ACCIÓN NARRATIVA. Cadena coherente de acontecimientos, regida por las leyes de la sucesividad y causalidad, y dotada de un significado unitario. Junto con el MODELO ACTANCIAL refleja la estructura de la HISTORIA que la novela cuenta.

ACTANTE. Función básica en la sintaxis de la acción narrativa que articula la *historia* contada en la novela, y que puede ser desempeñada por uno o varios personajes o por fuerzas objetivas -por ejemplo, el dinero-, subjetivas-la ambición-, trascendentales - la Divinidad- o simbólicas -el Bien o el Mal-. El *modelo actancial* de A.J. Greimas comprende las seis instancias siguientes: *sujeto*, o fuerza fundamental generadora de la acción; *objeto*, aquello que el sujeto pretende o desea alcanzar; *destinador* (o *emisor*), quien promueve la acción del sujeto y sanciona su actuación; *destinatario*, la entidad en beneficio de la cual actúa el sujeto; *adyuvante* (o *auxiliar*), papel actancial ocupado por todos lo que ayudan al sujeto; y *oponente*, los contrarios a él. Este *modelo actancial* sirve para diseñar la estructura de la *historia* narrada.

ACTO DE HABLA. Toda frase considerada no como enunciado, sino como enunciación lingüística mediante la cual un sujeto desea transmitir un mensaje a uno varios destinatarios con el propósito de obtener de ellos determinadas respuestas. Este planteamiento constituye la base de la Pragmática lingüística, y desde ella está siendo objeto de diversas aplicaciones a la Ciencia literaria.

ADYUVANTE. Véase ACTANTE. Sinónimo de AUXILIAR.

AGÓNICO, PERSONAJE. Aquel que se debate entre continuas alternativas, y modifica por tanto su conducta y pensamiento a lo largo de la novela. Equivale al PERSONAJE REDONDO («round») de Henry James.

ALCANCE. Distancia temporal que separa una ANACRONÍA, ya sea ANALEPSIS o PROLEPSIS, del punto cronológico marcado por el RELATO PRIMARIO de la novela, o momento en relación al cual se considera la existencia de saltos hacia atrás o hacia adelante en la secuencia narrativa.

AMPLITUD. Extensión del TIEMPO DE LA HISTORIA que cubre, en un sentido retrospectivo o prospectivo, la ANALEPSIS y la PROLEPSIS, respectivamente.

ANACRONÍA. Toda discordancia entre el orden natural, cronológico, de los acontecimientos que constituyen el TIEMPO DE LA HISTORIA, y el orden en que son contados en el TIEMPO DEL DISCURSO. Véase ANALEPSIS y PROLEPSIS. Según su ALCANCE y AMPLITUD, las ANACRONÍAS pueden ser EXTERNAS, cuando su alcance las lleve más allá del específico del

RELATO PRIMARIO, INTERNAS, cuando les haga coincidir con algún punto de éste, y MIXTAS, cuando el punto de alcance sea anterior y el punto de amplitud posterior al principio del RELATO PRIMARIO.

ANALEPSIS. ANACRONÍA consistente en un salto hacia el pasado en el TIEMPO DE LA HISTORIA, siempre en relación a la línea temporal básica del DISCURSO novelístico marcada por el RELATO PRIMARIO.

ANISOCRONÍA. Toda alteración del RITMO narrativo, tanto por remansamiento -en virtud del uso de las PAUSAS, el RALENTI o la ESCENA- como por la aceleración producida mediante RESÚMENES o ELIPSIS. Véanse.

ARGUMENTO. Resumen o síntesis de la HISTORIA narrada en una novela.

AUTOBIOGRAFÍA. Narración retrospectiva autodiegética que un individuo real hace de su propia existencia, con el propósito de subrayar la constitución y el desarrollo de su personalidad. Una novela autobiográfica se diferencia de la autobiografía propiamente dicha tan sólo por un rasgo pragmático: el carácter ficticio del NARRADOR AUTODIEGÉTICO.

AUTODIEGÉTICO. Dícese de aquel narrador que, como el de las AUTOBIOGRAFÍAS, refiere las experiencias de su propia vida.

AUTOR. El escritor que produce una obra literaria, por ejemplo una novela. Es el EMISOR EMPÍRICO de un mensaje consistente en la novela misma, recogido usualmente en un libro, del que somos RECEPTORES EMPÍRICOS los lectores reales que el texto tiene, ha tenido y tendrá a lo largo de la historia.

AUTOR IMPLÍCITO. La voz que desde dentro del DISCURSO novelístico, de cuya estructura participa como sujeto inmanente de la enunciación, transmite mensajes para la recta interpretación de la HISTORIA, adelanta metanarrativamente peculiaridades del DISCURSO, hace comentarios sobre los personajes, da informaciones complementarias generalmente de tipo erudito, e incluso transmite contenidos de evidente sesgo ideológico. Por todo ello tiende a confundirse con el AUTOR EMPÍRICO, del que, sin embargo, debe ser distinguido radicalmente.

AUXILIAR. Véase ACTANTE.

BEHAVIOURISM. Véase CONDUCTISMO.

BILDUNGSROMAN. Véase NOVELA DE APRENDIZAJE.

CÁMARA. Véase MODO CINEMATOGRAFICO.

CAUSALIDAD. Relación de causa a efecto que se establece entre los acontecimientos constitutivos de la historia que la novela cuenta. Está, lógicamente, relacionada con la secuencia temporal ordenada de los mismos, de manera que cualquier alteración de ésta implica una determinación para el LECTOR IMPLÍCITO.

CÓDIGO. Componente fundamental de todo proceso comunicativo, consistente en el sistema de normas, reglas y determinaciones de acuerdo con las cuales el EMISOR elabora el mensaje y el RECEPTOR lo descifra. En una novela entran en juego dos CÓDIGOS, el puramente lingüístico del idioma en que está escrita, y un código narrativo constituido por el conjunto de procedimientos que estructuran el discurso y que reclaman una cierta competencia en su descifrado por parte del lector.

COMPETENCIA NARRATIVA. Capacidad para producir y comprender un DISCURSO narrativo gracias al dominio del CÓDIGO correspondiente.

COMUNICACIÓN. Proceso mediante el cual un EMISOR de acuerdo con un determinado CÓDIGO elabora un MENSAJE que remite a un CONTEXTO o REFERENTE, MENSAJE que es decodificado por un RECEPTOR siempre que se haya producido un CONTACTO entre aquél y el EMISOR.

CONDUCTISMO. Del inglés BEHAVIOURISM, se trata de un método de la ciencia psicológica moderna que niega el interés de la introspección para conocer la personalidad humana, que habrá de definirse exclusivamente a través de la observación externa de la conducta de los individuos. Creado por John Watson, Skinner fue uno de los primeros en aplicar sus presupuestos a obras narrativas. Su plasmación óptima se da mediante la forma de modalización del MODO CINEMATOGRAFICO.

CRONOTOPO. Según Mijail M. Bajtín, la correlación esencial que se da entre las relaciones espaciales y temporales en la obra literaria en general y la narrativa en particular.

DEÍCTICOS. Términos o expresiones-«yo», «tú», «aquello», «ahora», «aquí», etc.-que en la frase se refieren al contexto de su enunciación, esto es, a su emisor, su destinatario y las circunstancias de tiempo y espacio con ellos relacionadas.

DESEMBRAGUE. Operación mediante la cual el sujeto empírico de una enunciación y sus circunstancias espacio-temporales se transforman en signos implícitos en el enunciado-«yo», <«aquí», «ahora»-, vinculados y a la vez desconectados de aquéllos.

DESEMBRAGUE INTERNO es el que posibilita el tránsito de la función narrativa del narrador principal a un PARANARRADOR.

DESENLACE. Acontecimiento que resuelve, al final del discurso narrativo, las intrigas planteadas a lo largo de la acción, cerrando el desarrollo de la historia con una situación estable (maduración, victoria, muerte, boda, éxito, fracaso, etc.).

DESTINADOR. Véase ACTANTE.

DESTINATARIO. Véase ACTANTE. En otra acepción, es sinónimo de RECEPTOR. Véase esta entrada.

DESCRIPCIÓN. La representación, mediante las palabras del discurso narrativo, de objetos, aires, paisajes y situaciones en una dimensión estática, especial, no temporal.

DIALOGISMO. Según Bajtín, cualidad especialmente destacada en los discursos novelísticos por la cual estos resultan de la interacción de múltiples voces, con ciencias, puntos de vista y registros lingüísticos. Ese DIALOGISMO implica, pues, la HETEROFONÍA, o multiplicidad de voces; la HETEROLOGÍA, o alternancia de tipos discursivos entendidos como variantes lingüísticas individuales; y la HETEROGLOSIA, o presencia de distintos niveles de lengua.

DIÁLOGO. Representación directa en el discurso novelístico del intercambio verbal entre dos o más personajes.

DIÉGESIS. El mundo ficticio en el que se sitúan los personajes, situaciones y acontecimientos que constituyen la HISTORIA narrada por una novela.

DISCURSO. En la obra novelística, el plano de la expresión, de la misma forma que la HISTORIA representa el plano del contenido.

DISEÑO EDITORIAL. Las formas constructivas externas -parte, libro, capítulo, secuencia, párrafo, etc.-en que el texto de una novela aparece distribuido en las páginas del manuscrito o del libro.

DISPOSITIO. Segunda de las cinco partes de la antigua Retórica, correspondiente al orden y

disposición de las ideas en el DISCURSO. En términos generales, equivale a lo que para nosotros es la ESTRUCTURA, pues trataba asimismo de la relación entre las partes y el todo de la obra literaria.

DISTANCIA. El espacio metafórico existente entre el NARRADOR y el universo de la HISTORIA que narra. Junto con la PERSPECTIVA es un factor fundamental para la estructuración narrativa. La OBJETIVIDAD en el relato implica una DISTANCIA menor que la perceptible en la narración no objetiva.

DRAMÁTICO, MODO. Véase MODO DRAMÁTICO.

DURACIÓN. Para algunos autores, el conjunto de fenómenos vinculados a la relación de desajuste o equivalencia entre el TIEMPO DE LA HISTORIA y el TIEMPO DEL DISCURSO. Véase RITMO.

ELIPSIS. Técnica narrativa consistente en omitir en el DISCURSO sectores más o menos amplios del TIEMPO DE LA HISTORIA, lo que implica una configuración del LECTOR IMPLÍCITO tendente a suplir esa información no dada sobre personajes y acontecimientos.

ELOCUTIO. Tercera de las cinco partes de la antigua Retórica, que atañe a búsqueda de las palabras y expresiones lingüísticas que constituirán el DISCURSO.

EMISOR. El sujeto de una enunciación comunicativa, que codifica y transmite un mensaje al destinatario. En otra acepción, sinónimo de DESTINADOR en el MODELO ACTANCIAL. Véase ACTANTE.

ENUNCIACIÓN. Las huellas que hay en el DISCURSO del acto que lo genera y las circunstancias del mismo.

EPISODIO. Tramo de la ACCIÓN novelesca dotado de cierta unidad parcial que permite diferenciarlo de los que le preceden y siguen.

ESCENA. Técnica narrativa que por medio de un predominio casi absoluto del DIÁLOGO produce un RITMO narrativo lento, que da énfasis al momento de la HISTORIA que se está desarrollando en el DISCURSO.

ESPACIALIZACIÓN. Operación fundamental en el proceso de transformación de una HISTORIA en un DISCURSO mediante una ESTRUCTURA narrativa. Consiste en la

conversión del ESPACIO de la HISTORIA en un espacio verbal en el que se desenvuelvan los personajes y situaciones mediante procedimientos técnicos y estilísticos entre los que destaca la DESCRIPCIÓN

ESPACIO. Categoría fundamental, junto al TIEMPO, de la ESTRUCTURA narrativa. Véase ESPACIALIZACIÓN.

ESTILO DIRECTO. El que se da en aquellos discursos en los que se cita las palabras o pensamientos de los personajes de manera textual, tal y como se supone que ellos mismos los han formulado. Suelen ir precedidos de fórmulas que los gramáticos conocen como VERBA DICENDI (Véase).

ESTILO INDIRECTO. Al contrario del ESTILO DIRECTO, procedimiento por el que las frases o pensamientos de los personajes son incorporados al discurso del narrador que con sus propias palabras los resume en primera o tercera persona narrativa.

ESTILO INDIRECTO LIBRE. Modalidad de discurso que se puede calificar de neutral, pues permite reflejar, de forma convincente y vivaz, el pensamiento del personaje sin prescindir de la tercera persona del narrador, por lo que se da fundamentalmente en formas de MODALIZACIÓN como las llamadas OMNISCENCIA SELECTIVA y MULTISELECTIVA. Como marcas lingüísticas de su presencia están el uso del imperfecto de indicativo, la reconversión de la persona *yo* en la persona *él*, la afectividad expresiva proporcionada por exclamaciones, interrogaciones, léxico, coloquialismos, etc., así como la ausencia introductoria de los VERBA DICENDI.

ESTRATEGIA NARRATIVA. Conjunto de procedimientos y recursos que articulan las relaciones pragmáticas internas entre el narrador, el universo de la historia narrada y sus destinatarios implícitos.

ESTRUCTURA. La red de relaciones de dependencia mutua que se establece entre todos los elementos componentes de un conjunto. La ESTRUCTURA NARRATIVA, pues, resulta de la transformación de una HISTORIA en un DISCURSO mediante la MODALIZACIÓN, la TEMPORALIZACIÓN y la ESPACIALIZACIÓN.

EVIDENTIA. En la Retórica, descripción viva de un objeto mediante la acumulación de los detalles que lo integran.

EXTRADIEGÉTICO. Véase NIVELES NARRATIVOS.

FÁBULA. Término que entre los formalistas rusos equivale a la HISTORIA, entendida en relación a DISCURSO.

FENOMENICIDAD. Condición de algunos discursos novelísticos que justifican su propia existencia como tales, en forma de cartas, crónicas, informes, documentos, manuscritos, etc.

FICCIÓN. Relato de una HISTORIA que no ha sucedido nunca en términos homólogos a aquellos en los que se contaría una historia real. Véase PACTO NARRATIVO.

FICCIONALIDAD. Cualidad específica de la FICCIÓN. Véase también PACTO NARRATIVO.

FICELLE. Según Henry James, este término sirve para designar a aquellos personajes cuya función principal es servir al desarrollo de la acción novelesca, enlazando a otros personajes, situaciones, momentos y lugares. Lo contrario se da cuando son el resto de los elementos de la narración los que sirven al personaje, como ocurre con los protagonistas de la novela psicológica, por ejemplo.

FIDEDIGNO. Dícese de aquel NARRADOR que se ajusta a las normas y valores establecidos por el AUTOR IMPLÍCITO. De haber discrepancia entre ambos, nos encontramos por el contrario con un NARRADOR NO FIDEDIGNO.

FLASH-BACK. Véase ANALEPSIS.

FLASH-FOR WARD. Véase PROLEPSIS.

FOCALIZACIÓN. La elección de una o más perspectivas desde las que abordar el conjunto de la HISTORIA que se quiere transformar en un discurso modalizado. Véase VISIÓN.

FORMA ESPACIAL. ESTRUCTURA narrativa por la que el TIEMPO DE LA HISTORIA se fragmenta, simultáneamente, en diferentes situaciones localizadas en espacios distintos, de manera que el lector perciba que aquello que lee en páginas sucesivas del DISCURSO, en realidad corresponde a un mismo momento. Véase TEMPORALIZACIÓN SIMULTÁNEA.

FORMA EXTERNA. El estilo o envoltura verbal del texto literario o novelístico.

FORMA INTERNA. La ESTRUCTURA de un texto literario en general y novelístico en particular.

FRECUENCIA. Relación entre el número de veces en que un suceso se da en la HISTORIA y las

que aparece narrado en el DISCURSO. Cuando la ecuación es de uno a uno estamos ante una NARRACIÓN SINGULATIVA; cuando se cuenta n veces un hecho ocurrido una, se trata de una NARRACIÓN REPETITIVA; y en el caso contrario, de la NARRACIÓN ITERATIVA.

FUNCIÓN. Elemento estructural básico de un discurso narrativo. Por ejemplo, los papeles de los ACTANTES.

HÉROE. Protagonista principal de una novela.

HETERODIEGÉTICO. Aquel discurso cuyo NARRADOR no pertenece como personaje a la HISTORIA (o DIÉGESIS) que se narra. También se puede, por tanto, atribuir este adjetivo al propio narrador que posee esta característica fundamental.

HETEROFONÍA. Véase DIALOGISMO.

HETEROGLOSIA. Véase DIALOGISMO.

HETEROLOGÍA. Véase DIALOGISMO.

HIPODIEGÉTICO. Véase NIVELES NARRATIVOS.

HISTORIA. En la obra novelística, el plano del contenido, de la misma forma que el DISCURSO representa el plano de la forma. Prueba de la indisolubilidad de ambos está en que la HISTORIA sólo existe y es apprehensible a través del DISCURSO.

HOMODIEGÉTICO. Aquel discurso cuyo narrador pertenece en calidad de personaje a la HISTORIA (o DIEGESIS) que se narra. Dícese también de ese narrador.

IN MEDIAS RES. Planteamiento del DISCURSO narrativo que por comenzar el relato en un punto medio del TIEMPO DE LA HISTORIA, como hizo Homero en la *Ilíada*, provoca luego la retrospectiva o ANALEPSIS.

INTERTEXTUALIDAD. El conjunto de relaciones que un texto literario puede mantener con otros.

INTRADIEGÉTICO. Véase NIVELES NARRATIVOS.

INTRIGA. La trama interna de una HISTORIA.

INVENIO. O *INVENTIO*. Parte de la Retórica que atiende a la búsqueda de lo que se ha de decir en la obra literaria, esto es su **TEMA** y **ARGUMENTO**.

ISOCRONÍA. Ritmo narrativo que se mantiene constante.

ISOTOPIA. Reiteración de elementos semánticos o pertenecientes a cualquier otro plano del lenguaje o del universo ficticio establecido en el discurso, que traba un texto dotándole de coherencia interna.

ITERATIVA, NARRACIÓN. Véase **FRECUENCIA**.

LECTOR EMPÍRICO. El receptor real que la novela tiene cada vez que es actualizada mediante la lectura.

LECTOR EXPLÍCITO. Receptor interno del mensaje narrativo que aparece representado en el **DISCURSO** como destinatario ocasional de mensajes emitidos hacia él por el **AUTOR IMPLÍCITO**.

LECTOR IMPLÍCITO. Instancia inmanente de la recepción del mensaje narrativo configurada a partir del conjunto de lagunas, vacíos y lugares de indeterminación que las diferentes técnicas empleadas en la elaboración del **DISCURSO** van dejando, así como por aquellas otras determinaciones de la lectura posible del mismo que van implícitas en procedimientos como la ironía, la metáfora, la parodia, la elipsis, etc.

LITERARIEDAD. Según los formalistas rusos y checos, propiedad por la que un discurso verbal entra a formar parte de la literatura.

METANARRACIÓN. Aquel discurso narrativo que trata de sí mismo, que narra cómo se está narrando.

MÍMESIS. Principio básico de todas las artes según Aristóteles. En la novela, da lugar al **REALISMO**. En una acepción más restringida, equivale a **OBJETIVIDAD** y **ESTILO DIRECTO**.

MISE EN ABYME. Expresión francesa, perteneciente al lenguaje de la heráldica, que se utiliza para designar la reduplicación especular propia de las estructuras metanarrativas en las que se insertan relatos dentro de otros relatos. Véase **HIPODIEGÉTICO**.

MODALIDAD. Expresión lingüística de la actitud de un sujeto con respecto al contenido de una

oración. El *modo* verbal así lo hace, como también el propio contenido semántico de algunos verbos. La presencia intensa de estos procedimientos de **MODALIDAD** en una novela en tercera persona manifiesta la presencia notable del **NARRADOR**, y por lo tanto disminuyen la **OBJETIVIDAD** del **DISCURSO**.

MODELO ACTANCIAL. Véase **ACTANTE**.

MODO DRAMÁTICO. Forma de modalización que pretende alcanzar un alto grado de objetividad, al prescindir de las voces del **AUTOR IMPLÍCITO** y sustituir la del **NARRADOR** por unas escuetas indicaciones a modo de la acotación teatral con el fin de enmarcar un discurso narrativo dominado totalmente por la voz de los **PERSONAJES**, bien sea a través del **DIÁLOGO**, bien del **MONÓLOGO CITADO**.

MONÓLOGO AUTÓNOMO. Véase **MONÓLOGO INTERIOR**.

MONÓLOGO CITADO. Transcripción directa, en el discurso novelístico, del pensamiento de un personaje en forma de soliloquio.

MONÓLOGO INTERIOR. Discurso sin auditor y no pronunciado, por el que un personaje novelístico expresa su pensamiento más íntimo, próximo a lo subconsciente, antes de toda organización lógica, por medio de frases directas reducidas a una sintaxis elemental. En la tradición anglosajona es conocido como **STREAM OF CONSCIOUSNESS**, y en la tipología de Dorrit Cohn, como **MONÓLOGO AUTÓNOMO**.

MONÓLOGO NARRADO. Representación del pensamiento íntimo de un personaje en tercera persona mediante el **ESTILO INDIRECTO LIBRE**.

MONTAJE. Término procedente de la técnica cinematográfica, referente a la articulación de los diferentes planos y secuencias que constituyen el filme. En novela equivale a la sintaxis mediante la que se estructuran los episodios de la **HISTORIA** en un **DISCURSO** narrativo.

MOTIVO. Unidad temática mínima. Véase **TEMA**.

MUNDO POSIBLE. Noción procedente de la Semántica formal pero de gran rendimiento para el estudio de los discursos novelísticos, en cuanto designa aquellos universos narrativos entendidos como construcciones semióticas específicas, de existencia puramente textual. Tales universos configuran un campo de referencia inferno que el lector de la novela llena de sentido actual mediante la proyección del campo de referencia externo que su propia experiencia de la realidad

le proporciona. En este proceso radica la esencia del realismo novelístico.

NARRACIÓN. Acto de habla consistente en representar coherentemente una secuencia de acontecimientos real o supuestamente sucedidos. Es también el género literario derivado de ese acto de habla.

NARRADOR. Sujeto de la ENUNCIACIÓN narrativa cuya VOZ cumple las funciones de describir el espacio, el desarrollo del tiempo, los personajes de la novela y sus acciones.

NARRATARIO. Receptor inmanente de un discurso narrativo que justifica la FENOMENICIDAD del mismo.

NARRATIVIDAD. Conjunto de propiedades que caracterizan la COMPETENCIA NARRATIVA y se den en los discursos producidos por ella.

NARRATOLOGÍA. Término propuesto por Tzvetan Todorov para designar la nueva teoría de la narración literaria.

NIVELES NARRATIVOS. En una novela en tercera persona, el narrador radicaría en un nivel básico EXTRADIEGÉTICO, los personajes de la historia en un segundo nivel INTRADIEGÉTICO y cuando uno de ellos, mediante un DESEMBRAGUE INTERNO, asumiese el papel de narrador secundario o PARANARRADOR, se abriría el primero de los posibles niveles HIPODIEGÉTICOS propios de las obras concebidas según la estructura de la llamada «caja china» o de la MISE EN ABYME metanarrativa.

NOUMENICIDAD. Condición de aquellas novelas o relatos que no explican su existencia como tales textos, sino que se presentan como discursos absolutamente gratuitos, fundamentados en una fuente de enunciación que no precisa justificarse como tal, ni justificar el porqué del discurso que asume.

NOVELA DE APRENDIZAJE. La que narra la HISTORIA de un personaje a lo largo del complejo camino de su formación intelectual, moral, estética o sentimental en el tránsito de la adolescencia y primera juventud a la madurez. Aunque se trata de un género presente desde antiguo en la Literatura, acaso por su fundamento antropológico en los rituales de la iniciación, fue en Alemania donde fue definido en primer lugar su concepto BILDUNGSROMAN- inspirado por el *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796) de Goethe.

OBJETIVIDAD. Cualidad de aquellas narraciones en las que el NARRADOR en tercera persona,

ajeno pues a la HISTORIA, o en su caso el AUTOR IMPLÍCITO no interfieren en un DISCURSO en el que predomina la presentación directa de los personajes y situaciones.

OBJETO. Véase ACTANTE.

OMNISCENCIA AUTORIAL. La forma menos objetiva de MODALIZACIÓN, caracterizada por la predominancia de las voces del AUTOR IMPLÍCITO, que establece un circuito de comunicación interna en el DISCURSO con el LECTOR EXPLÍCITO, y un NARRADOR ubicuo y omnisapiente, que goza de un punto de vista sobre la HISTORIA sin limitaciones.

OMNISCENCIA MULTISELECTI VA. Forma de MODALIZACIÓN por la que la voz del NARRADOR cuenta tan sólo aquellos aspectos de la HISTORIA perceptibles desde la perspectiva de dos o más personajes selectos, que le prestan así sus respectivos puntos de vista. Henry James les denominaba, por ello, REFLECTORES.

OMNISCENCIA NEUTRAL. Forma de MODALIZACIÓN en tercera persona caracterizada por la predominancia de un NARRADOR ubicuo y omnisapiente, que goza de un punto de vista sobre la HISTORIA sin ninguna limitación.

OMNISCENCIA SELECTIVA. Forma de MODALIZACIÓN por la que la voz del NARRADOR cuenta tan sólo aquellos aspectos de la HISTORIA perceptibles desde la perspectiva de un personaje escogido, que le presta así su punto de vista. A este tipo de personaje Henry James le llamaba REFLECTOR.

OPONENTE. Véase ACTANTE.

ORDEN. Categoría de la TEMPORALIZACIÓN novelística por la que se contrasta el TIEMPO DEL DISCURSO con el TIEMPO DE LA HISTORIA para advertir que la linealidad de éste se preserve en aquél o, en caso contrario, la existencia de ANACRONÍAS.

PACTO NARRATIVO. Contrato implícito que se establece entre el EMISOR de un mensaje narrativo y cada uno de sus RECEPTORES, mediante el cual éstos aceptan determinadas normas para una cabal comprensión del mismo, por ejemplo la de la FICCIONALIDAD de lo que se les va a contar, es decir, la renuncia a las pruebas de verificación de lo narrado y al principio de sinceridad por parte del que narra. Véase VEROSIMILITUD.

PANORAMA. Véase RESUMEN.

PARANARRADOR. Narrador secundario en el DISCURSO novelístico.

PARANARRATARIO. Destinatario al que se dirige el relato de un PARANARRADOR y que justifica la existencia del mismo.

PARATEXTO. El conjunto de elementos verbales -títulos de la obra, de sus capítulos, notas, *marginalia*, etc.- o incluso gráficos-retratos, dibujos, croquis, ilustraciones en general-que acompañan al texto novelístico propiamente dicho y que por lo tanto forman parte del DISCURSO.

PAUSA DESCRIPTIVA. Técnica mediante la que el discurso se pone al servicio del elemento especial de la novela, consumiendo por lo tanto texto pero no avanzando en el TIEMPO DE LA HISTORIA, cuyo fluir queda momentáneamente en suspenso. Véase DESCRIPCIÓN y RITMO.

PAUSA DIGRESIVA. Técnica mediante la que el discurso se pone al servicio de las indicaciones hermenéuticas, metanarrativas o ideológicas, asumidas generalmente por la voz del AUTOR IMPLÍCITO, consumiendo por lo tanto texto sin avanzar en el TIEMPO DE LA HISTORIA, cuyo fluir queda momentáneamente en suspenso. Es un fenómeno vinculado al RITMO narrativo.

PERIPECIA. Según la *Poética* de Aristóteles, todo episodio que marca un cambio brusco, para bien o para mal, en la suerte de los personajes de una narración o una pieza dramática.

PERSPECTIVA. Véase FOCALIZACIÓN.

PLANO, PERSONAJE. En terminología de Henry James («flat character»), lo mismo que para Unamuno es el PERSONAJE RECTILÍNEO. Véase.

POLIFONÍA NARRATIVA. Ver DIALOGISMO.

PRAGMÁTICA NARRATIVA. Todo lo tocante a la ESTRATEGIA que relaciona al narrador con el universo narrativo y sus destinatarios implícitos. Desde una perspectiva externa, el estudio de las relaciones entre el autor empírico de un discurso narrativo con su contexto real, histórico, filosófico, político, artístico, etc. y el de sus destinatarios efectivos a través del tiempo y del espacio.

PROLEPSIS. ANACRONÍA consistente en un salto hacia el futuro en el TIEMPO DE LA HISTORIA, siempre en relación a la línea temporal básica del DISCURSO novelístico marcada

por el RELATO PRIMARIO.

PROTAGONISTA. Personaje principal de la HISTORIA que se narra en una novela.

PSICONARRACIÓN. Narración indirecta de la intimidad psíquica de los personajes a cargo del NARRADOR omnisciente.

PUNTO DE VISTA. Véase FOCALIZACIÓN y VISIÓN.

RALENTI. Técnica relacionada con el RITMO narrativo por la que el TIEMPO DEL DISCURSO puede expandirse más, por amplificación estilística, que la dimensión cronológica, por lo general muy breve, del TIEMPO DE LA HISTORIA. Es, por lo tanto, lo contrario del RESUMEN.

REALISMO. Además de una escuela novelística característica del Siglo XIX, es una constante de la literatura de todos los tiempos, directamente relacionable con el principio aristotélico de la MÍMESIS. (Véase.) En términos de la COMUNICACIÓN literaria y su estructura, consiste en la fidelidad del MENSAJE a un REFERENTE ficticio pero homologable al de la realidad empírica. El DISCURSO más que reproducir un referente real, produce un efecto de realidad.

REALISMO DURATI VO. Cualidad de aquellas novelas o fragmentos de novela en que se experimenta una verosímil equivalencia entre la amplitud cronológica del TIEMPO DE LA HISTORIA, la dimensión textual del TIEMPO DEL DISCURSO y el tiempo empleado en la lectura. Véase ESCENA y RITMO.

RECEPTOR. En el proceso comunicativo, el destinatario de un mensaje, que lo asume y descodifica.

RECEPTOR INMANENTE. Los destinatarios internos de los diversos planos del mensaje narrativo emanados de instancias también internas de emisión, como el autor implícito, el narrador o los personajes.

RECTILÍNEO, PERSONAJE. Según Unamuno, personaje que mantiene unas mismas características a lo largo de toda la novela, sin que en su comportamiento o manera de pensar se produzca ningún cambio sustancial. Equivale al personaje PLANO («FLAT»); de Henry James.

REDONDO, PERSONAJE. Nombre que Henry James da («round character») al que Unamuno calificaba como AGÓNICO. Véase.

REFLECTOR. Para Henry James, todo personaje que presta su punto de vista para que desde él el NARRADOR aborde la HISTORIA que contará, no obstante, con su propia VOZ.

RELATO PRIMARIO. Aquel en relación al cual se establece la existencia de una ANACRONÍA. Por ejemplo, en *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes el relato primario es el que inicia la esquela de la muerte del protagonista Mario Díez Collazo y corresponde a las jornadas de su velatorio y entierro, plano temporal desde el que se traza una cadena de ANALEPSIS con la reconstrucción por parte de su esposa Carmen de su vida anterior junto a él.

REPETITIVA, NARRACIÓN. Véase FRECUENCIA.

RESUMEN. Técnica relacionada con el RITMO narrativo mediante la cual un período amplio del TIEMPO DE LA HISTORIA ocupa, por síntesis, una dimensión reducida en el TIEMPO DEL DISCURSO. También recibe el nombre, entre algunos autores, de PANORAMA.

RETÓRICA. En un principio, ciencia aplicada a la producción de discursos convincentes, íntimamente ligada a la dialéctica y la oratoria. Sus cinco partes, en la tradición greco-latina, eran la INVENIO, DISPOSITIO, ELOCUTIO, ACTIO o preparación de los gestos y entonaciones óptimas para pronunciar el discurso, y MEMORIA, o memorización del mismo. Posteriormente, la parte que se desarrolló más fue la ELOCUTIO, concebida como un repertorio muy completo de figuras de dicción o de pensamiento tomadas de textos literarios, y esta RETÓRICA restringida pasó a ser uno de los pilares de la formación humanística y del aprendizaje de los futuros escritores.

RITMO. Categoría de la TEMPORALIZACIÓN novelística por la que se contrasta la amplitud cronológica del TIEMPO DE LA HISTORIA mensurable en unidades convencionales como horas, días o años, y la dimensión textual del TIEMPO DEL DISCURSO, objetivable en líneas, párrafos o páginas, para advertir las variaciones de velocidad narrativa que se produce en el DISCURSO.

SECUENCIA. Unidad intermedia identificable en un DISCURSO narrativo, dotada de coherencia interna pero no autónoma, sino integrada en un conjunto superior. Se suele relacionar con la articulación lógica del relato, y así algunos autores como Paul Larivallée distinguen cinco secuencias fundamentales: **Situación inicial, Perturbación, Transformación, Resolución, y Situación final**. Frecuentemente, sin embargo, se emplea en el análisis narratológico en su acepción cinematográfica.

SHOWING. «Mostrar». En la terminología de E. M. Forster, narración objetiva, en la que

predomina el estilo directo, el DIÁLOGO y la ESCENA. Véase también OBJETIVIDAD e IMITACIÓN.

SIMULTANEISMO. Véase DURACIÓN MÚLTIPLE.

SINGULATIVA, NARRACIÓN. Véase FRECUENCIA.

SOLILOQUIO. Véase MONÓLOGO CITADO.

STREAM OF CONSCIOUSNESS. Véase MONÓLOGO INTERIOR.

SJUZET. En la terminología de los formalistas rusos, DISCURSO, como opuesto a FÁBULA (HISTORIA).

TELLING. «Contar». En la terminología de E. M. Forster, narración menos objetiva, en la que predomina el estilo indirecto. Véase OBJETIVIDAD y ESTILO INDIRECTO.

TEMA. Síntesis del significado esencial de una novela, que se extrae fundamentalmente de la HISTORIA.

TEMPORALIZACIÓN. Proceso por el cual el TIEMPO DE LA HISTORIA se transforma en el único textualmente pertinente, el TIEMPO DEL DISCURSO, mediante una estructura regida por los principios del ORDEN y el RITMO. Véanse estos conceptos.

TEMPORALIZACION ANACRÓNICA. Aquella por la que el ORDEN del TIEMPO DE LA HISTORIA se altera en el TIEMPO DEL DISCURSO, mediante ANACRONÍAS o saltos desde el RELATO PRIMARIO (véase) hacia atrás o hacia adelante. Véanse, respectivamente, ANALEPSIS y PROLEPSIS.

TEMPORALIZACIÓN ÍNTIMA. Sometimiento total del TIEMPO de la novela en todas sus dimensiones a la perspectiva de un personaje, tal y como se da en las obras de mayor impronta psicológica, subjetivista y lírica.

TEMPORALIZACIÓN LINEAL. El modo más elemental y común del relato, o grado cero en el tratamiento narrativo del mismo, por el cual se produce una coincidencia plena entre el orden cronológico propio del TIEMPO DE LA HISTORIA y el orden textual del TIEMPO DEL DISCURSO.

TEMPORALIZACIÓN MÚLTIPLE. Desdoblamiento espacial en el TIEMPO DE LA HISTORIA

que se proyecta en sucesión en la escritura, o TIEMPO DEL DISCURSO, lo que permite la plasmación narrativa de la SIMULTANEIDAD. Véase también FORMA ESPACIAL.

TEMPORALIZA CIÓN PROSPECTI VA. La TEMPORALIZACIÓN ANACRÓNICA mediante saltos de orden hacia adelante. Véase PROLEPSIS.

TEMPORALIZACIÓN RETROSPECTI VA. La TEMPORALIZACIÓN ANACRÓNICA mediante saltos de orden hacia atrás. Véase ANALEPSIS.

TESIS. La doctrina o sustrato ideológico del TEMA.

TEXTO. En general, todo enunciado o conjunto de enunciados dotados de coherencia que pueden ser analizados. Más concretamente, fijación verbal de un DISCURSO.

TIEMPO. Factor estructurante decisivo de la novela en cuanto relato, con inmediatas implicaciones con la correspondiente categoría gramatical. Véanse TIEMPO DE LA HISTORIA y TIEMPO DEL DISCURSO.

TIEMPO DEL DISCURSO. El tiempo intrínseco de la novela, resultado de la representación narrativa del TIEMPO DE LA HISTORIA. Véase TEMPORALIZACIÓN.

TIEMPO DE LA HISTORIA. Dimensión cronológica de la DIÉGESIS o sustancia narrativa externa. Es el tiempo de los acontecimientos narrados, mensurable en unidades cronológicas como el minuto, la hora, el día o el año.

TIMELESSNESS. Atemporalidad o ucronía lograda mediante la suspensión del sentido durativo del tiempo que se da por diversos procedimientos en ciertas novelas innovadoras.

TÍTULO. Elemento fundamental del PARATEXTO de una novela, en cuanto es su primera frase y suele aportar signos capitales para la comprensión de su estructura y significado.

VERBA DICENDI. Formas de verbos, como «dijo», «respondió», «contestó», que designan acciones de comunicación lingüística, o bien verbos de creencia, reflexión o emoción -«pensó», «lamentó», «protestó»- que sirven para introducir, después del discurso indirecto del narrador, párrafos de ESTILO DIRECTO. Véase.

VEROSIMILITUD. O «verdad poética»: cualidad que los textos narrativos bien formados tienen de proponer al lector un PACTO NARRATIVO por el que es fácil aceptar que lo que se cuenta podría haber ocurrido aunque sea pura ficción.

VISIÓN. Aspecto de la MODALIZACIÓN por el que se determina desde qué punto o puntos de vista se enfocará la HISTORIA para elaborar el DISCURSO, a partir de la información recabada desde ellos, y con la concurrencia de las VOCES narrativas.

VOZ. Aspecto de la MODALIZACIÓN correspondiente a las instancias de enunciación presentes en un DISCURSO narrativo. Véase DIALOGISMO, MODALIZACIÓN y VISIÓN.

YO PROTAGONISTA. Forma de modalización narrativa consistente en que el personaje central de la HISTORIA es a la vez el sujeto de la ENUNCIACIÓN de su DISCURSO.

YO TESTIGO. Forma de modalización narrativa por la que un personaje incidental o periférico de la HISTORIA se convierte en el sujeto de la ENUNCIACIÓN de su DISCURSO.