

**UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA Y TEORÍA DE LA
LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA**

**TRABAJO FIN DE MÁSTER
MÁSTER OFICIAL: ESTUDIOS FILOLÓGICOS SUPERIORES. INVESTIGACIÓN Y
APLICACIONES PROFESIONALES**

**NARRACIONES PREVISORAS: CUENTOS QUE
INCORPORAN Y FICCIONALIZAN EL MOMENTO
DE SU PROPIA LECTURA**

**Alumna: Evangelina Edith Vera Moreno
Tutora: María Mercedes Rodríguez Pequeño
Junio 2012**

Índice

1. Introducción.....	3
1.1 Definiciones y diferencias entre la metalepsis y la metaficción.....	3
1.2 Corpus.....	7
2. Definición de la metalepsis en sentido general.....	9
2.2 La metalepsis textual.....	11
2.2.1 Verosimilitud en la metalepsis textual.....	12
3. Análisis del corpus.....	16
3.1 “Yo, ustedes y yo”.....	17
3.2 “La leyenda del volador de Flores”.....	24
3.3 “La loca y el relato del crimen”.....	27
3.4 “Subjuntivo”.....	30
4. Conclusiones.....	32
5. Anexo: corpus.....	38
6. Bibliografía.....	63

1. Introducción

El presente trabajo lleva como título “Narraciones previsoras: cuentos que incorporan y ficcionalizan el momento de su propia lectura”. Como una licencia poética se gestó la primera parte del título, de la que podría prescindirse porque en ella se busca transmitir en una sola palabra la conducta de los textos a tratar. La segunda parte del título, donde se concentran los elementos principales a desarrollar, “cuentos que incorporan y ficcionalizan el momento de su propia lectura”, nos arroja ante una serie de presupuestos que es mejor dejar aclarados: estaremos hablando de cuentos que se leen a sí mismos, y al ser ficcionales esta actividad se verá ficcionalizada también. Al decir “su propia lectura” nos situamos claramente ante algo que vuelve sobre sí en un movimiento que regresa al mismo punto del que parte. Aparecerá, explícitamente o al menos esbozada, la figura de un lector que llevará a cabo la lectura de ese texto y también de un autor que lo ha escrito, doblemente ficcionalizados lector – texto – autor y las relaciones entre ellos, pero siempre será el texto el que medie, el que organice las relaciones entre estos componentes en los distintos niveles, por eso será a partir del texto que también nosotros organizaremos el análisis de este breve corpus.

1.1 Definiciones y diferencias entre la metalepsis y la metaficción

Definida por Gérard Genette como “*El paso de un nivel narrativo a otro*” la metalepsis debilita los límites que los separan al tratarse de “*toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadiegético, etc.)*”¹. Gérard Genette entiende que “*Hay metalepsis cuando el pasaje de un mundo a otro se encuentra enmascarado o subvertido de alguna forma: textualmente enmascarado...*”²

¹ Gérard Genette, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, pp. 289, 290

² Gérard Genette *Metalepsis. De La Figura a La Ficción*. Barcelona: Reversol, 2006, p. 137

Al hablar de metalepsis surge inevitablemente la vinculación con la metaficción, o lo que en terminología de Gérard Genette sería el nivel metadiégetico. Sin embargo podemos aprovechar la ocasión para dejar aclarada una cuestión terminológica que influirá en todo el desarrollo del trabajo. Llamaremos metadiégesis al nivel que dentro del nivel intradiégetico (o diégetico simplemente) presente un relato; mientras que la metaficción será aquella metadiégesis en la que ese relato pretenda ser de carácter literario, de allí las expresiones: “cuento dentro del cuento” “novela dentro de la novela”. (Reservaremos entonces para más adelante la discusión entre la relación que existe entre estos dos conceptos.)

En el libro *Metalepsis. De la figura a la acción* (Genette ,2004) que dedica por completo al estudio de la figura, ante la pregunta de si es posible la metalepsis sin metadiégesis, Genette responde: *la metadiégesis no es necesariamente más franqueable que la diégesis.*³ Sin embargo existe una íntima relación entre metadiégesis y metalepsis que ha logrado conseguir los resultados más efectivos, ya que de franquearse la diégesis con el nivel extradiegetico, hace que se abra el interrogatorio sobre el carácter ficcional que toman ciertos elementos de la realidad cuando se incorporan en un texto literario, lo que no implica fusión de niveles necesariamente, sino lo que Susana Reisz de Rivarola llama una *modificación intencional*⁴ de algún elemento real que al ingresar a una obra se ficcionaliza sin perder su estatuto extratextual.

Al tratar este tema y al entenderlo como procedimiento artístico, Genette señala que aquel consejo de Pacheco a su alumno Velázquez a propósito de *Las meninas* (“La imagen debe salir del cuadro”) puede ser una definición de metalepsis: *Definición posible, pero parcial, pues nuestra figura consiste igualmente en ingresar dentro de ese marco: en ambos casos se trata de franquearlo.*⁵

³Gérard Genette *Metalepsis. De La Figura a La Ficción*. Barcelona:,Reversol, 2006. p71

⁴Susana Reisz de Rivarola, *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires,Colección Hachette universidad, 1989

⁵Gerard Genette *Metalepsis. De La Figura a La Ficción*. Barcelona:,Reversol, 2006, p 93

La teoría de la metaficción coincide en que mediante ese procedimiento lo que se está haciendo es ficcionalizar el proceso creador de ficción al incorporar autores, textos y lectores dentro de las narraciones, con las conclusiones que ellos tendrán del quehacer literario y de las lecturas que realicen, así las obras se ven invadidas de

*La apelación a la teoría literaria, la conversión del texto narrativo en obra crítica, con carácter general o mediante la reflexión sobre lo narrado desde el propio relato.*⁶

En cambio la metalepsis está dispuesta en una narración que no tiene por qué tematizar la escritura y sus vicisitudes, no teoriza ni hace crítica explícita si la historia no lo necesita. Veremos que sólo en algunos de los cuentos con los que trabajemos aparecerá el quehacer literario tematizado, siendo la metaficción un procedimiento que puede encontrarse en los más variados géneros y temáticas, porque se vincula directamente con la instancia narradora:

*La metalepsis se revela como un ejercicio subversivo en el que son abolidas las más elementales leyes de la narración: no se respeta la invariabilidad del tipo de relato con respecto a la persona, la distancia entre el tiempo de la narración y el tiempo de la historia se reduce a voluntad, se superponen esferas diegéticas absolutamente incompatibles y, con ello, las instancias extradiegéticas acaban confundándose con las instancias diegéticas de los personajes*⁷

La confusión de esferas es un rasgo característico de la metalepsis, y más aún en casos como los que vamos a analizar que son cuentos breves en donde el recurso atañe a todo el relato o, como ya mencionamos, su inclusión se torna imperceptible. La invariabilidad de la persona será otro elemento

⁶Francisco G Orejas. *La Metaficción En La Novela Española Contemporánea: Entre 1975 y El Fin De Siglo*. Madrid: Arco-Libros, 2003, p 132

⁷ Pedro Pardo Jiménez, *Transgresiones De La Narración*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1994, p. 442

contra el que atente la metalepsis, y las manipulaciones temporales se verán sumamente favorecidas con su presencia. Como vemos, la enumeración de los efectos que la metalepsis produce en un relato coincide en muchos puntos con la tipología de Genette que se presentó páginas atrás. Esto no debe interpretarse como una contradicción con lo que en su momento expusimos acerca de la ausencia de la categoría que nos convoca entre las observaciones del crítico francés, nuevamente reiteramos que en los cuentos que analizaremos aparecerán sin duda elementos que se dejarán leer como manifestaciones de estos tipos de metalepsis ya señalados, sin embargo lo que sostenemos es que están dependiendo de un procedimiento anterior que es la metalepsis textual tal como la definiremos en el capítulo siguiente.

Los conceptos de metaficción y metalepsis han aparecido vinculados, e incluso confundidos. A tal punto que Robert C. Spires formula una definición de metaficción que define en realidad a la metalepsis, tal como lo recoge Francisco Orejas:

Distingue dentro del “modo ficticio” la tríada compuesta por el mundo del autor (ficticio), el mundo de la historia y mundo del lector y añade que ‘a metafictional mode results when the member of one world violates the world of another’⁸

Para salvar estas posibles confusiones y también sentar un entendimiento en común que funcione al desarrollo de este trabajo podemos intentar una diferenciación clara. Si la forma más común y práctica de explicar el concepto de metaficción es “un texto dentro de otro”, lo que se entiende por duplicación interna, la metalepsis es un texto que funciona en dos niveles a la vez. A diferencia de la metaficción, en la que un texto enmarca a otro que se desarrolla en su interior, en estos casos nos encontramos con un meta-relato que no es ni referido ni mostrado, sino que, en un movimiento inverso, en él aparece la historia de su nivel superior, el intradiegético, (del que se puede

⁸ Francisco G Orejas. *La Metaficción En La Novela Española Contemporánea: Entre 1975 y El Fin De Siglo*. Madrid: Arco-Libros, 2003, p 125

relativizar el tratamiento de “narración marco”) y es también parte, acontecimiento, de esa historia que se reconstruye a partir de él.

2.3 Corpus

Conocemos obras en cuyas páginas, y entre otros tantos recursos y elementos que le dan su valor, aparece la metalepsis. Grandes novelas, que en su momento citaremos, han sido analizadas por el uso que hacen de esta estrategia y han enriquecido con sus aportes los estudios críticos y teóricos que, al fin de cuentas, siempre son abstracciones, categorizaciones de fenómenos que las trascienden y que, por más específicas que sean, nunca darán cuenta completa de lo que la obra produce.

Esas obras serán convocadas en nuestro trabajo porque no citarlas constituiría no sólo una grave falta sino un acto de deshonestidad teórica. Sin embargo, no serán el objeto central de nuestro análisis, debido a la variedad de formas que adopta nuestra figura en sus páginas, mientras que nuestra intención es concentrarnos en una de las tantas posibilidades en las que su puede manifestar la metalepsis.

Por ese motivo nuestro circunscrito corpus comprende cuentos en los que creemos ver las condiciones que nos interesan para desarrollar la presente propuesta, ellos son:

- “La loca y el relato del crimen”⁹ de Ricardo Piglia;
- “Yo, ustedes y yo”¹⁰ de Dalmiro Saenz;
- “Subjuntivo”¹¹ de Juan Sasturain;
- “La leyenda del volador de Flores”¹² de Alejandro Dolina.

⁹ Ricardo Piglia, *Nombre falso*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994

¹⁰ Dalmiro Saenz, *Setenta veces siete*. Buenos Aires: Emecé, 1957

¹¹ Juan Sasturain *La mujer ducha*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001

¹² Alejandro Dolina, *Las crónicas del Ángel Gris*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1988

La preferencia por cuentos no es fruto del azar. Como veremos en el desarrollo del trabajo, la forma de metalepsis que se pretende identificar basa parte de su efecto en la intensión (e intensidad) que se da en las narraciones breves. Por eso la encontramos en estos cuentos como un elemento constitutivo fundamental que influye en otros aspectos textuales.

2. Definición de metalepsis en sentido general

La metalepsis puede encontrarse en obras antiquísimas, como es el caso de *El Quijote*: en su segunda parte sabemos que Don Quijote y Sancho conocen la existencia de la primera parte del libro que los tiene como protagonistas. O el caso de *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, donde el autor menciona explícitamente su capacidad de hacer actuar a sus personajes. Sin embargo, tal como señala Isaías Fanlo González¹³,

La aportación del siglo XX en la metalepsis es la invención de un nuevo modo de transgredir las membranas que separan los marcos ontológicos. Hasta aquel entonces esta invasión había sido realizada por el ente narrativo jerárquicamente superior, es decir, el autor implícito representado (sin la presencia del cual no es posible la metalepsis “clásica”),

Ese nuevo modo de transgresión consiste en que será a partir de los niveles “inferiores” desde donde se burlen los límites de los niveles narrativos, señalando el autor del artículo a *Niebla* (1907) de Miguel de Unamuno como acto fundacional, y como caso paradigmático, el cuento “Continuidad de los parques” de Julio Cortázar, donde un lector será asesinado por un personaje de la historia que está leyendo, que termina siendo la suya.

El interés teórico por la figura se verá reflejado en *Figures III* (1972) de Gérard Genette. En esa obra propone aplicar a todas estas posibles transgresiones el término *metalepsis narrativa*¹⁴. En cambio, la metalepsis de autor es la figura principal de otro de sus libros: *Metalepsis. De la figura a la acción* (2004). En él se dedica íntegramente a la traslación del término, desde su acepción clásica como figura afín a la metonimia a la acción narrativa, entendiéndola aquí, junto con Fontanier, como la variedad de la metalepsis que

¹³ Disponible en http://www.upf.edu/materials/fhuma/oller/recerca/refl_text/isa1.htm

¹⁴ Gérard Genette, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, p 290

consiste en transformar a los poetas en héroes de las hazañas que celebran (o en) representarlas como si ellos mismos causaran los efectos que pintan o cuentan; cuando un autor es representado o se representa como alguien que produce por sí mismo aquello que, en el fondo, sólo relata o describe¹⁵. Es decir que habrá metalepsis, y específicamente de autor, cada vez que en el universo (intra)diegético aparezca representada la figura del autor en tanto productor del discurso narrativo, pero también productor de los acontecimientos a narrar:

esa peculiar relación causal que une, en alguna de esas direcciones, al autor con su obra o de modo más general al productor de una representación con la propia representación.

El tema de la metalepsis es recurrente en la obra del teórico francés, a tal punto que en diferentes etapas de su desarrollo va formulando aparatos críticos para abordarla. Pedro Pardo Giménez elabora un resumen sumamente operativo:

Los cuatro textos en los que Genette revisa el concepto de metalepsis no sólo ofrecen definiciones distintas, sino también (implícitamente) diferentes clasificaciones tipológicas: si en 1969 se recoge sólo la metalepsis del narrador, en Figures III aparecen ya las formas que la metalepsis adopta habitualmente: las intrusiones del narrador y del narratario (sean extradiegéticos, diegéticos, etc.) la metalepsis que opera por identificación entre el tiempo de la narración (TE) y el de la historia (Te) y la intrusión del personaje literario¹⁶

Reconstruyendo esta tipología elaborada en distintos momentos y diseminada en varias obras, sumándole el hecho de que luego se dedica a una de las variables, como es la metalepsis de autor, y recordando que en un

¹⁵ Gérard Genette *Metalepsis. De La Figura a La Ficción*. Barcelona: Reversol, 2006, p. 10, 1

¹⁶ Pedro Pardo Jiménez, *Transgresiones De La Narración*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1994, p 328

momento Genette propone aplicar a todas las manifestaciones el término *metalepsis narrativa*¹⁷, ahora nos proponemos, indagar otra de las posibles presencias de la figura en la narración no mencionada por Genette, que vamos a entender como *metalepsis textual*.

2.2 La *metalepsis textual*

Esta denominación que acuñamos para el presente trabajo viene a significar que vamos a estar frente a una transgresión, pero lo que se traslada de un nivel a otro no será ya un personaje o el narrador, sino el texto completo como objeto lingüístico. El texto con el que los lectores empíricos entran en contacto, que en el nivel extradiegético entendemos como literario (cuentos, en nuestro corpus) cumplirá una función, aparecerá y existirá para los niveles intra(y meta diegéticos si aplica) de cada relato.

Entre otras implicaciones vemos cómo el hecho de que el texto trate de un texto (que termina siendo el mismo), obliga a que allí aparezcan también autores y lectores diferentes a los extratextuales entre los cuales nos contamos. El cuento, desde sí mismo, reconoce haber sido escrito y haber sido leído (cuando no *estar siendo* leído), incorpora ese momento y por tanto lo ficcionaliza, y con ello se ficcionalizan también todos los componentes del circuito comunicativo literario.

Se podrá decir entonces, con justa razón, que sí estamos ante un caso de intrusión del narrador o de narrarios, posibilidades previstas por Genette. Pero la diferencia sustancial radica en que hay una operación anterior que tiene al texto como centro y que luego provoca las subsiguientes irrupciones, las disponen dentro del texto, que ya no aparecen como en otros casos motivadas por sí mismas de forma autónoma.

Una de las consecuencias más relevantes y atractivas que la ficcionalización de autores, textos y lector esacarra es la (con) fusión de realidad(es) y ficción(es), aceptándose la posibilidad del plural si entendemos que cada nivel conllevará su “realidad”, y su “ficción”.

¹⁷ Gérard Genette, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, p. 290

Algo no tan sencillo de dilucidar es lo que sucede con la verosimilitud, porque si bien los componentes reales y ficticios pueden ser más fácilmente observables y explicables, la verosimilitud entendida como una relación entre el pacto que propone el cuento y el grado de aceptación por parte del lector, puede verse afectada o reforzada según los giros que sobre sí mismo haga el relato:

Todos esos juegos manifiestan mediante la intensidad de sus efectos la importancia del límite que se las ingenian para rebosar con desprecio de la verosimilitud y que es precisamente la narración (o la representación) misma; frontera movediza, pero sagrada, entre dos mundos: aquel en que se cuenta, aquel del que se cuenta¹⁸

2.2.1 Verosimilitud en la metalepsis textual

El problema de la ficción literaria ha sido, y continúa siendo, un núcleo teórico polémico y ha convocado numerosos estudios y modelos de análisis para dar cuenta de las variaciones y relaciones que se pueden dar entre los componentes ficticios y sus diferentes grados dentro de un texto literario.

La teoría de los mundos posibles elaborada por Tomás Albaladejo Mayordomo (1998) proporciona un marco claro para entender las posibilidades que existen dentro del amplio concepto de ficción. Delimita así la existencia de tres mundos posibles: el primero es el de lo verdadero que se rige por las reglas del mundo real efectivamente existente y, por lo tanto, es no ficcional. El segundo modelo es el de lo ficcional verosímil, que comprende mundos que no pertenecen al real objetivo, pero reproducen reglas que están de acuerdo con sus leyes. El tercer modelo se puede entender como el de lo ficcional no verosímil, sus reglas no serán las del mundo real ni análogas, muy al contrario, las normas del mundo real se verán reiteradamente transgredidas en este modelo de mundo.

¹⁸ Gérard Genette, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, p. 291

A partir de esta conceptualización, Francisco Javier Rodríguez Pequeño propone una modificación a la teoría de los mundos posibles: incorporar entre el segundo modelo de mundo (ficcional verosímil en tanto mimético) y el tercero (ficcional no verosímil por ser no mimético) un mundo ficcional, no mimético pero que sí sea verosímil, porque se presenta y se construye a sí mismo con una lógica que garantiza la verosimilitud de sus historias al menos dentro de sus propios límites: “la coherencia interna determina también el grado de verosimilitud del texto, y (es una propiedad) pragmática, porque implica una relación entre autor y receptor”¹⁹ y que debemos tener en cuenta en nuestro proceso teórico

Podemos observar hasta aquí cómo lo que se analiza a la hora de asignar el funcionamiento de un modelo de mundo posible a un texto son componentes de la historia (objetos, personas, acciones, ideas). En los cuentos que analizamos estos componentes de las historias se pueden entender como muy cercanos a la concepción de realidad que compartimos los lectores contemporáneos, es decir que pertenecerían al modelo de mundo tipo II: el de lo mimético verosímil. Sin embargo, estamos ante un caso en el que la mimesis no garantiza la verosimilitud: la fábula es verosímil hasta que se interpone la metalepsis. La desviación, la distancia de lo “real”, no nace en la historia, sino en la forma del relato y desde allí la modifica.

El caso de metalepsis que estamos analizando (textual) se ve atravesado por una contradicción, una paradoja esencial. Es cierto que cada uno de los cuentos denuncia su naturaleza ficcional al manifestar explícitamente su escritura. Pero también es cierto que en ellos mismos aparece el momento al que nosotros estamos asistiendo: su lectura. ¿Qué más cercano a nosotros, qué más real que eso? Si se nos permite la licencia, podríamos decir que estamos ante una mimesis inversa: porque es la realidad

¹⁹Francisco Javier Rodríguez Pequeño, *Géneros Literarios y Mundos Posibles*. Madrid: Eneida, 2008, p. 132

la que, en ese momento, copia a la ficción. Se unen en un solo instante mediante un mecanismo perfecto dos actos iguales pero de distinta naturaleza.

Como lectores, sabemos que todo es ficticio desde el momento en que nos enfrentamos al texto, pero luego tras la presencia de operadores metalépticos que nos unen a ese universo mediante la figura de un lector leyendo un texto (que a fin de cuentas es lo que somos) necesitamos una confirmación de la pertenencia a realidades diferentes, confirmación que viene dada desde el plano de la historia, pues es claro que no somos nada de lo que los personajes encarnan en ese universo.

Ahora bien, si en un determinado momento, por mínimo que sea, necesitamos “recordar” que no somos eso que estamos leyendo, entonces sucede que la verosimilitud y la mimesis tienen una fuerza fugaz de representación, pero también y al mismo tiempo para representar su contrario. Sabiendo que nada es real, pasamos de creer *en* el cuento a *creernos en el* cuento, y de allí salir por no pertenecer a la historia. Al respecto podemos acordar que:

El lector suspende voluntariamente el criterio de veracidad de la recepción habitual y se dispone a creer en la realidad de acontecimientos que en el fondo reconoce como ficticios. Además de ser válida para los sucesivos niveles metadieéticos (en cada desdoblamiento, el lector redistribuye los conceptos de “ficción” y de “realidad” en los respectivos niveles) esta superposición se ve muy favorecida por el hecho de que la instancia que inaugura la narración es también ficticia, por lo que sus afirmaciones están particularmente amortiguadas con respecto al criterio de veracidad²⁰

En todo caso, podemos concluir que si la narración metaléptica va a ser considerada inverosímil no podrá serlo por las mismas razones que lo es una narración ambientada en un mundo maravilloso, por ejemplo. Tampoco puede

²⁰Pedro Pardo Jiménez, *Transgresiones De La Narración*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1994, pp 443, 444

simplificarse este asunto al hacerlo análogo a la metaficción y su condición de inverosímil esencial, cuando en realidad estamos ante un caso que da una vuelta más a la rosca de este tipo de narraciones. La *inverosimilitud* de la metalepsis está dada desde otra parte: viene del presupuesto obvio de que eso que se lee será ficción, y en tanto totalmente distinto a mí (como lector) y a mí existencia, por más conexiones momentáneas que se puedan establecer.

Pero si vamos al caso, y como ya señalamos ¿no es la necesidad de recordar constantemente eso, la denuncia de un alto grado de funcionamiento de un realismo que podemos llamar “formal”? El “efecto de lo real” no se está dando ahora desde la acumulación morosa de detalles descriptivos en la historia, esos “lujos” de la narración según Roland Barthes, sino desde la presencia de un recurso, una estrategia, una figura. Nunca más justo el significado de la palabra “efecto”: entendido como impresión hecha en el ánimo. Todo lector sabe que no puede ser un personaje de un cuento, por más que haga las mismas acciones que uno de sus personajes, sabe que ese límite es infranqueable. Pero el “realismo” cuyo efecto es al que aquí asistimos, no es el tradicional, en el que el texto imita la realidad, sino que con la metalepsis textual se consigue que lo que sucede necesariamente en la realidad coincida con algo que está sucediendo en el cuento, y eso que se “copia” puede ser solamente una acción: la lectura.

Tal como comprobaremos más adelante existe la posibilidad, aún dentro de lo que consideramos metalepsis textual, de que no haya un lector ficticio, lo cual hace que este componente de la comunicación literaria no se desdoble y se nos pone en contacto directo con el texto, que sí tiene dos dimensiones, existe en dos niveles. El efecto de veracidad que se consigue entonces es más sutil, porque introduce al lector en ese universo sin la necesidad de crear la figura del lector, y es al mismo tiempo más fuerte, porque si con la inclusión de la figura de un lector el artificio quedaba en evidencia y el lector empírico sabía que él no era quien estaba allí, el centrar el recurso sólo en el texto hace que esta duda no tenga lugar y que ni siquiera sea necesaria plantearla porque de hacerlo afectaría a toda la historia ficcional.

3. Análisis del corpus

Podemos entonces ahora comenzar a conocer cómo se da este fenómeno en los cuentos seleccionados mediante una lectura atenta de cada texto, buscando integrar los conceptos y las conclusiones a las que se ha llegado en cada uno de los apartados anteriores. Por momentos podrá parecer un desarrollo reiterativo, pero se vuelve necesario recuperar algunas observaciones ya hechas para garantizar la coherencia en el desarrollo de los nuevos puntos a los que arribamos.

En los textos seleccionados encontraremos también muchas otras cualidades dignas de ser analizadas, ya que todas ellas constituyen la totalidad del efecto que cada cuento produce. Esos elementos, elecciones del autor, serán recuperadas en nuestros análisis y aunque no se analizarán en profundidad, sí se buscará establecer las relaciones que sirvan para seguir indagando sobre el fenómeno de la metalepsis, ya que al coexistir en un mismo sistema es innegable que de algún modo estarán funcionando en conjunto.

3.1 “Yo, ustedes y yo”

Quizás “Yo, ustedes y yo”, de Dalmiro Saenz, sea el caso más problemático de analizar y por eso mismo el más prolífero. Cuando comenzamos a leer el cuento nos encontramos con la voz de un personaje que se dirige al jurado de un concurso literario en el cual va a participar el cuento que está escribiendo, el mismo que ellos estarán leyendo, el mismo que nosotros estamos leyendo.

Ese cuento narra la historia de amor de su autor-narrador- personaje, un amor amenazado por la conveniencia, y por lo tanto, para que perdure, se vuelve necesario el dinero que el concurso ofrece al ganador. Nos encontramos entonces con un cuento que mientras está siendo escrito es consciente de que será leído, y por quiénes será leído, porque incorpora esos datos en su redacción, datos esenciales para comprender la historia que el cuento desarrolla.

Al mismo tiempo el cuento se hace más complejo cuando acontece un crimen necesario para que la historia tenga un buen final que le garantice el primer premio, y sin algún elemento que denote un cambio de voz narradora, tras ese disparo, paradójicamente, no es la mujer quien muere.

Sin atender momentáneamente a la complejidad que conlleva el análisis del narrador en las últimas líneas del cuento, y la manipulación temporal, el tratamiento que ese cuento hace de los niveles narrativos y de los componentes de la comunicación literaria, demanda una sensible atención y puede aportar conclusiones relevantes al análisis de la metalepsis textual.

Dalmiro Saenz, como autor empírico, crea un universo en el que un personaje escribe la historia de su relación. Aquí ya aparece la primera duplicación: en el cuento se contará cómo y por qué se escribe un cuento. Sin poder separar estas instancias por efecto de la metalepsis textual, tampoco podemos separar, al menos inicialmente, a sus narradores. El cuento que leemos los lectores empíricos es el cuento en el que se narra su propia redacción, por lo tanto el narrador de uno es el narrador de la historia de amor

también, que tiene entre sus acontecimientos la escritura del cuento. No podemos separarlas porque no hay nada que separar.

Así se manifiesta la metalepsis textual, objeto de nuestro análisis. El porqué que provocó en el narrador la necesidad de escribir un cuento lo conocemos leyendo el mismo cuento cuya redacción va relatando:

Y ahora, todos nosotros, cooperando en este relato, mi mujer caminando por el cuarto en ese continuo ambular de las mujeres en el interior de la casa, mostrando constantemente la perfección de mi obra, y yo escribiendo, y escribiendo para prolongar mi vida en unos treinta días, que es lo que me durarán los diez mil pesos, y ustedes, miembros del jurado, sentados quién sabe dónde, leyendo estas páginas y exigiéndome cada vez más y todos nosotros enterados de lo que estamos haciendo, siguiendo línea tras línea el desenlace de los hechos, mientras mi máquina repiquetea y a veces se traba, y ella, mi mujer, se acerca y lee sobre mi hombro, y sonrío realmente divertida, y ahora se aleja, y yo sigo escribiendo, y ustedes leyendo...

En un juego laberíntico y concéntrico el “marco” se hace contenido de (y en) la historia interior, que se duplica hacia adentro vinculando los niveles metadieгéticos y el intradieгético que desde ella se reconstruye,

Empezó todo hace muchos años, cuando nosotros, los personajes de este relato, ni sospechábamos siquiera su desenlace...

y hacia afuera, porque vincula los tres niveles: el metadieгético que, en el plano del contenido se fusiona con el intradieгético (de allí se nutren las historias), y el extradieгético, porque en el plano de la expresión se relaciona con el lector (que aparece prefigurado en el texto):

Ustedes son tres, no es cierto, o tal vez cinco, me refiero a los miembros del jurado...

Si bien desde un primer momento se dice que esos “ustedes” a los que se

les habla ya son considerados parte del cuento:

...miembros del jurado y desde este momento están formando parte de este relato, drama, comedia o lo que sea de la cual mi mujer y yo somos los protagonistas y ustedes figuras secundarias...

tenemos que pensar que al haber elegido esa forma de referirse a ellos (y no con la tercera persona tradicional) lo que se busca es establecer un claro guiño hacia lector, que si es capaz de captarlo se desdoblará (en tanto lector implícito, modelo) para cumplir el papel al que ha sido invitado, pero siendo el lector empírico también el que está realizando en el mismo momento la misma actividad.

En este caso nos encontramos con el único texto de nuestro corpus que tematizará de algún modo temas del quehacer literario como la ficción, la crítica, la necesidad de un final efectista.

-Está bastante bien eso, pero le falta un final, los cuentos tienen que tener un final inesperado, o por lo menos fuerte, los del jurado nunca te van a dar el premio por una cosa terminada así nomás. Eso es cierto, ustedes son así, ustedes exigen final, hechos concretos, no una simple exposición de pensamientos...

Podemos ver cómo aquí sí se dan al mismo tiempo la metalepsis y el nivel metadieético - metaficcional. Sin embargo hay que marcar una clara diferencia con el párrafo que Francisco Orejas cita de Amorós al hablar de “la literatura dentro de la literatura”:

En las investigaciones sobre literatura (y, en general, arte) contemporánea conviene atender al testimonio de los propios actores, esto es, de los escritores de creación cada vez más interesados por los problemas críticos y de autoreflexión. En nuestro campo concreto, a partir de Gide, son infinitas las novelas que se ocupan del problema de escribir una novela, de un personaje que quiere escribir una novela... y al final comprendemos

*que su novela es la que hemos estado leyendo.*²¹

Dos son los aspectos en los que nos interesaría distanciarnos de este fragmento que es sumamente válido para la metaficción, pero no para este caso en el que coinciden metaficción con metalepsis. Por un lado el hecho de que las observaciones sobre la tarea de escribir surgen aquí por una necesidad tanto de la historia como del relato, son motivadas desde ella, son las explicaciones que se necesitan para entender por qué esa narración viene a existir, y por qué de ese modo. El otro elemento, quizás menos importante pero que señalamos ya que en el caso de la metaficción se da más frecuentemente el caso opuesto, es que en este cuento sabemos que el texto que leemos es el mismo que del que se narra el proceso de escritura desde un primer momento, y eso no debilita en absoluto su efecto de extrañamiento ni su carácter autoconsciente y recursivo.

Como ya mencionamos, aparecen otros fenómenos que acompañan a la metalepsis y la intensifican, y cuya efectividad depende de ella. Se trata de la categoría de voz narrativa y de tiempo.

Podemos ahora arriesgar que la manipulación de la voz narrativa y la forma en que aparece en el texto sino es producto de la presencia de la metalepsis, mantiene con ella una íntima relación. Desde el título vemos cómo las personas, manifestadas en los pronombres personales, tendrán una relevancia particular en este texto. Cualquier intento de entender la comunicación literaria que se da en este cuento, plantea antes que alguna certeza, más y nuevas preguntas. Sin embargo podemos atrevernos a plantear, al menos, tres hipótesis iniciales como solución a esta cuestión:

- El narrador es el hombre que termina muerto (asesinado, suicidado) por su obra (la mujer, el cuento) – entendiendo “por” tanto como motivo y/o como agente- y es ella la que queda viva

²¹ Orejas 67

para cerrar el relato en un breve párrafo descriptivo que con sólo reflejar la “verdad” de ese momento obtiene el final necesario que el cuento demandaba y que ella había señalado

- Ella, la mujer, es la autora del cuento que narra la escritura del cuento, y en su papel de autora crea una voz narradora: él (curiosa inversión del plano de la historia donde ella es la creación del hombre) que narra no sólo el proceso de escritura sino además la historia (que vendrá a funcionar como fábula) que los tiene como protagonistas. Entonces en todo el cuento estaríamos en un nivel metadieético y sólo en la última línea se manifestaría el nivel anterior, el intradieético, tomando la voz, ahora como una narradora fugaz, quien sería su autora.
- El hombre tiene que matar a ese ser que en realidad es él fuera de sí, para unirse y salir de esa vida “mediocre” realizando en él el ideal que buscaba en otra persona.

Como vemos la existencia de “cuentos” conectados metalípticamente obliga a repensar las dimensiones de la comunicación literaria. Además a esto se le tiene que sumar la nada inocente elección de la temática (el hombre como creador de la mujer amada) que hace que en el desarrollo del cuento aparezcan frases del tipo:

Era mi obra, Como si fuera yo, Ella es yo mismo.

Todos pronombres cuyos significados ocasionales hace que se llenen de diferentes referentes ficcionales según la hipótesis que sostengamos y que también funcionan al modo de “pistas” que acumuladas hacen que alguna interpretación sea más posible que otra.

Porque si vamos al caso, y creyendo lo que dice el cuento, “ella”, esa mujer, también es una ficción, creada tan deliberadamente como un cuento puede serlo, y así se puede entender también la confusión del autor con su

obra, algo que en la historia no desentona con la forma adoptada del relato, que constantemente funde y confunde niveles, voces y tiempos.

El tiempo es otra de las categorías afectadas por la metalepsis y también por las disposiciones que en relación a la voz narrativa se han hecho; ya Genette había señalado como un tipo de metalepsis la que

...opera por identificación entre el tiempo de la narración y el de la historia

El incorporar al narratario explícitamente, y el dirigirse a él constantemente hace que en el texto aparezcan referidos eso esos dos tiempos diferentes que hacen de la literatura un acto diferido, y ese conflicto temporal es tematizado en reiteradas ocasiones en el relato sumando pasillos temporales a este laberinto textual.

Y ahora escribo en la mesa de mi cuarto algo que ustedes, miembros del jurado, todavía no han leído, y sin embargo están leyendo, con ese poder del que escribe y del que lee de fundir el pasado y el futuro en algo que no es ni siquiera el presente, sino la consecuencia del futuro ante la presencia del pasado.

No podemos clausurar este análisis sin contemplar un elemento fundamental que se relaciona con la totalidad del texto: el hecho de la ficción literaria. Como lectores sabemos que estamos ante un texto ficcional, pero necesitamos aplicar esta noción a los subsiguientes niveles que se reproducen en su interior. Tenemos que partir del hecho de que la historia que sirve como material es verdadera para sus personajes (*"hechos absurdos y verídicos"* según el narrador), y también el momento de escritura de la misma; prueba de ello es el texto resultante. Pero cuando comenzamos a proponer como hipótesis que el narrador masculino es una invención de una autora (para nosotros ficticia), también podemos empezar a dudar del estatuto de "real" de,

sino toda, algunas partes de esa historia, que pretende ser casi autobiográfica. Este tipo de narraciones –las autobiográficas- dejan necesariamente un elemento fuera de su alcance: la muerte de quien escribe. Sin embargo en este cuento eso se soluciona con un movimiento imperceptible de la voz narradora que puede ser una transición o un retorno a un nivel anterior.

3.5 “La leyenda del volador de Flores”

“La leyenda del volador de Flores”, de Alejandro Dolina, es un relato breve que forma parte de la antología mitológica moderna del barrio porteño. Allí conocemos a Luciano, un joven que contaba con el don de volar y a quien le habías anunciado:

Volarás, Luciano, pero cuida que quienes lo sepan no escriban nunca tu historia. Cuando alguien la lea, tu poder cesará definitivamente

Por ello unas líneas después, el final del cuento se presenta de modo contundente:

...Luciano habrá seguido volando hasta el día de hoy, lector impío, en que tus ojos curiosos acaban de desbarrancarlo para siempre.

La inclusión de este cuento en el corpus de análisis del presente trabajo puede ser cuestionada. Primero porque la metalepsis no aparece tan claramente como en otros casos, debido al hecho de que aquí no nos encontramos con el nivel metadieético, pero sí con una narración autoconsciente: la historia contempla y menciona la posibilidad de un texto escrito que viene a ser el mismo que estamos leyendo, pero ya no hay en este caso dos textos (uno de ellos elidido, como en los otros casos) sino que es uno solo y el mismo texto el que uniendo los mundos intra y extra textual arroja al primero los efectos del segundo. La comunicación con el lector se da desde el plano del relato, no de la historia, aunque sus consecuencias la afectarían. Lo que sucede en este cuento es que, al tratarse de algo irreal, como ya veremos, se puede ficcionalizar lo extratextual (como es el caso del lector) sin generar dudas sobre la naturaleza ficcional o no de esos componentes.

Larecien mencionada es otra de las razones por las cuales la inclusión de este texto sería al menos cuestionable: su eminente carácter maravilloso. Decimos maravilloso y no fantástico porque la existencia de un joven que vuela

parece no trastocar la tranquilidad de un mundo habitado por “*brujas desnudas*” “*ángeles ociosos*” y “*magos extranjeros*”; la mimesis está rota desde ese momento. Además la nominación del texto como leyenda lo mantiene en el plano de lo no comprobado y así también lo hace la actitud del narrador “*compilador*” que por momentos ubica su narración dentro de lo que entiende como “*cuentos*” o “*tradiciones de Flores*”. El modelo de mundo posible que explicaría este universo es el que propone incorporar Javier Rodríguez Pequeño: el no mimético pero verosímil, ya que todas las normas que rigen los hechos son coherentes y aceptadas en ese universo

Con todo esto podemos preguntarnos si el componente metaléptico del final en el que se introduce al lector que acaba de leer este cuento: anula la verosimilitud al introducir un elemento de otro mundo, claramente no fantástico o la refuerza obligando al lector a asimilarse con un eventual lector de ese mundo ficcional que compartiría ese sistema de creencias

El cuento (en tanto forma moderna que repara a la tradicional leyenda) también es consciente de que se está leyendo y el acto de lectura arroja sus consecuencias sobre el mundo en el que se desarrolla la historia.

Su transmisión oral se ve sostenida por ese rótulo de leyenda que la narración conlleva, pero se intensifica y se resignifica cuando conocemos la íntima relación que mantiene con la historia del protagonista. El hecho de que sea la lectura lo que lo afecte hace que, como lectores, seamos inmediatamente partícipes de ese mundo, y en ese momento que la leyenda tenga asidero o no, poco importa, porque en ese mundo ya hemos causado un injusto estrago, aunque luego venga para nuestra tranquilidad, ese instante en que recordamos que efectivamente no somos parte de ese mundo.

Vemos aquí como existe la posibilidad de generar metalepsis sin metadiégesis, algo que viene a aclarar una de las dudas ya planteada en el desarrollo del trabajo. De hecho, podemos ver que son muy pocos los fragmentos del cuento de los que nos hemos valido para este análisis, porque en su mayor parte lo que hace es presentar la historia que corresponde al nivel

intradiegético y es sólo en dos frases del final donde hace coocurrir un nuevo y diferente nivel narrativo, diferentes temporalidades y al lector.

3.3 “La loca y el relato del crimen”

En “La loca y el relato del crimen”, de Ricardo Piglia, un periodista con formación de lingüista, logra desentrañar un crimen que la policía cree haber resuelto al dar con el sospechoso obvio. Cuando Renzi le muestra a su editor las pruebas que incriminan al verdadero culpable y exoneran al apresado, el jefe opta por no ir en contra de las decisiones policiales (que dejan entrever cierta corrupción) y obliga a Renzi a reproducir lo que se ha acordado que es la verdad del crimen. Entonces el periodista, indignado, y que por un momento estaba dispuesto a escribir su carta de renuncia, comienza a redactar un texto que diga la verdad que ha descubierto. Al inicio del cuento leemos:

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

Y hacia el final, marcando claramente la correspondencia entre las historias, en la hoja en blanco de su máquina de escribir aparecen las mismas palabras con las que comienza el cuento que acabamos de leer:

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 bajo 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

En un claro movimiento circular, estamos leyendo, desde nuestra realidad extratextual, la verdad desestimada de un mundo en donde coexiste con la mentira, ambas igualmente ficcionales.

La metalepsis está al servicio de la historia en este caso más que en ningún otro porque está obligada por la historia que la necesita por los condicionamientos que en ella misma le están impuestos. Renzi no puede contar lo que ha descubierto en el universo intradieético al que pertenece y nosotros no tenemos acceso a él, sino que lo conocemos y reconstruimos a través de la metadiégesis.

Al no poder comunicarlo de modo formal (como noticia, informe o denuncia) Renzi decide contar su verdad de un modo que repara el estilo de la no-ficción, ese género que se basa en hechos reales contados de un modo intermedio entre periodismo y literatura, cuyos precursores son Rodolfo Walsh y Truman Capote. El cuento ficcional que nosotros leemos es la no-ficción escrita por uno de los personajes de ese mismo texto que nunca conocemos ni vemos actuar sino mediante el reflejo en su cuento, que lo tiene como protagonista.

No sólo lo conocemos a él sino que es a través del cuento que escribe Renzi por donde conocemos la historia del crimen y de las circunstancias que dan origen a ese relato que estamos leyendo y mediante el cual conocemos el nivel anterior.

Estos entrecruzamientos hacen que la verosimilitud se refuerce de un modo contundente ya que el ambiente realista, la exposición de Renzi, que él descubra la verdad, que tenga que permanecer en secreto y el modo en que la expone, generan cierta seguridad sobre los hechos. Esta verosimilitud conquistada se debe también a un factor fundamental que hemos venido analizando en los demás textos: no aparece aquí esa figura de un lector que por un momento nos convocaba para luego marcar la clara distancia, rompiendo todo efecto de realismo y verosimilitud. No hay lector porque no puede haberlo, porque se le está prohibido a esa verdad revelarse. Dentro del pacto narrativo y ficcional que el texto ofrece tenemos que situarnos como los privilegiados por conocerla.

Estamos aquí ante una exclusiva metalepsis textual.

Leer el cuento “La loca y el relato del crimen” ya es leer el texto que uno de sus personajes escribe. Así incorpora, ficcionaliza y obliga su propia lectura. En ese nivel textual (y por las razones que conocemos en la historia) no existe ningún lector al cual asimilarnos, siendo el texto el único contacto entre las “realidades”, por lo que la verosimilitud se ve garantizada con este movimiento, porque creemos ser los únicos en estar leyendo la verdad que nunca se sabrá sobre el caso. Al no existir la figura de un lector no necesitamos reconsiderar nuestra postura como lectores, y seremos ese lector que el texto busca fuera de sus posibilidades. La metalepsis aquí, como recurso narrativo, viene a reforzar la historia y comunica su verdad de modo completo, burlando las limitaciones impuestas

Lo que nunca sabremos a ciencia cierta es la extensión que toma ese texto que Renzi comienza a escribir: ¿es todo lo que nosotros leemos, las dos partes bien separadas? ¿o es sólo la primera que queda inconclusa o se sustrae a nosotros y la segunda parte pertenece a la historia marco, dejándonos ante un caso de metaficción? Con la certeza relativa que se puede tener en estos casos, creemos que el texto de Renzi vendría a ser la totalidad del cuento que leemos, porque es la forma en la que toma cuerpo su denuncia, y además porque la designación de las partes (I y II) las pone en el mismo nivel, nos hace pensar que su autor está consciente de las dos por igual.

3.4 “Subjuntivo”

Sabemos que subjuntivo es aquel modo verbal que expresa la acción del verbo con significación de duda, posibilidad o deseo. Todo este cuento estará atravesado por este espíritu de posibilidad, de suposición, sin la certeza de que algo de todo aquello haya sucedido o pueda suceder, aunque hacia el final, por lo que la historia revela y por la continuidad de la historia, la seguridad va siendo cada vez mayor.

En “Subjuntivo”, de Juan Sasturain, nos encontramos con un cuento en el que aparecen componentes del relato policial negro, con ciertas particularidades, como es el hecho de que todos los verbos que aparecen están conjugados en el modo que le da título al cuento (que también será el nombre de un personaje)

El texto, que para nosotros funciona como un cuento, comprobaremos luego que es, en el plano intradieгético, una carta escrita con primacía de la segunda persona por estar claramente escrita para alguien, un narratorio-personaje explícito, que forma parte de ese universo.

Supongamos que te despiertes un día desnudo en la cama de un cuarto vacío e impecable, que tu única certeza sea un vago dolor por todo el cuerpo...

A su vez esta carta que conlleva un nivel metadieгético, porque allí se le relata a ese personaje para quien es escrita las razones de la situación en la que se encuentra.

Supongamos que hayas matado a dos de los míos y que no lo recuerdes. Que ni siquiera sepas quiénes sean los míos o los tuyos y que eso no importe ya. Que en el duro trámite de tu captura hayas perdido accidentalmente la memoria e identidad pero no aptitud y raciocinio.

Entre todos los sucesos de la historia que se mencionan allí, aparece el momento en que es leída:

supongamos que (...) sólo te indique que leas la carta. Supongamos que la leas, que sea este mismo texto...

Es en ese momento donde opera la metalepsis textual ya que el texto que estamos leyendo cumple una función en la historia que estamos conociendo mediante él. El texto funciona en los dos niveles, en el nuestro como cuento, y en el intradieгético como la carta que recibe el personaje antes de su muerte, donde se le explica el por qué de la extrañeza de los últimos días que ha vivido.

Esta confusión de niveles, la presencia de un personaje que lleva adelante el acto de lectura, y el uso continuo de la segunda persona, hace que también en esta ocasión, el lector encuentre muchas similitudes con su realidad y se predisponga a asimilar ese lugar de destinatario ficticio que establece el texto, aunque bien sepa que no tiene nada en común con ese espía cautivo.

En esos sentidos este texto guarda muchas similitudes con “Yo, ustedes y yo”, en donde sabemos que no somos esos críticos que podrán decidir la suerte de este cuento, sin embargo sí somos quienes lo estamos leyendo tal cual como él lo anuncia desde el momento de su redacción al entablar un juego de temporalidades no simultáneas en la historia, pero sí en el relato, que viene a ser una complejidad más de todas las que el cuento manifiesta.

La metalepsis opera en un movimiento que tiene dos momentos casi inmediatos, incluso simultáneos: con la ruptura de niveles y con la presencia del texto y de un lector dentro de la historia surge la inevitable analogía con nuestra situación: en ese momento no somos más que un lector y un texto; pero casi al mismo tiempo sabemos que no somos ese lector, el espía capturado, leyendo ese texto, la carta que explica su inminente muerte; somos sujetos históricos empírico leyendo el texto que otro sujeto como nosotros ha escrit.

4. Conclusiones

Con todo lo expuesto estaríamos en condiciones de dar respuesta a cuestionamientos que han surgido desde el inicio del trabajo.

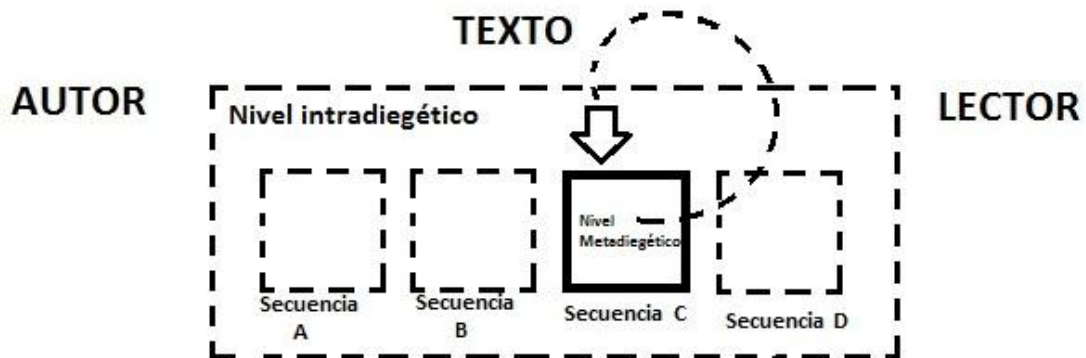
Por un lado hemos planteado la necesidad de dejar señalada la clara diferencia entre metalepsis y metaficción, no siendo la primera un subtipo de la segunda, sino sólo una de sus posibilidades, que tampoco la torna imprescindible. De hecho si tuviéramos que generar una representación gráfica para cada tipo de narración nos encontraríamos con lo siguiente:

Narración con metadiégesis:



Aquí vemos claramente el nivel intradieético enmarcando al metadieético que funciona en su interior y al cual podemos acceder mediante el conocimiento y el contacto con el primero, lo que no implica confusión, sino más bien dependencia y jerarquía.

Narración con metalepsis textual:



Aquí vemos cómo el texto con el que tenemos contacto (el recuadro de línea continuada) es una acción, una secuencia, un acontecimiento más de una historia que reconstruimos a partir de su lectura; la cual nos permite reconstruir tanto en nivel metadiegético si es el caso, y toda la situación que lo enmarca y contiene sin poder diferenciar del todo las instancias narrativas que parten y vuelven al mismo sitio.

Del análisis realizado y con respecto a este tema, podemos decir entonces que la metalepsis se puede dar en los siguientes casos:

- Sin metadiégesis: como en “La leyenda del volador de Flores”
- Con metadiégesis no ficcional (es decir sin metaficción): como en “Subjuntivo”
- Con metadiégesis ficcional (es decir con metaficción): como en el caso de “Yo, ustedes y yo” y “La loca y el relato del crimen”

En todos los textos analizados hemos observado cómo se vuelve problemática también una figura que tampoco es del todo clara: será aquella que conjugue personajes-autores de estas historias en segundo grado, y que serán también sus narradores. Se anula así por momentos el supuesto básico de la comunicación literaria que separa al autor empírico del narrador; sucede

esto quizás porque ya nos encontramos dentro de un marco de ficción donde dichas convenciones no tienen que ser rigurosamente cumplidas, pero sí tenidas en cuenta para complejizar la interpretación de los relatos. Pensemos sino en cómo se multiplicarían las hipótesis de sentido para “Yo, ustedes y yo” si asumimos que el narrador del cuento para el concurso no puede ser el mismo que su autor: ¿a quién le sucedió entonces la historia de amor, desamor, abandono y muerte? Sin embargo esto sí queda claro y se refuerza en “La loca y el relato del crimen” cuando vemos que el autor, Renzi, habla de sí mismo en tercera persona creando claramente otro narrador para contar su historia.

Por otro lado, todos estos textos (refiriéndonos siempre al nivel metadieгético) buscan, aparentemente, inscribirse en un código ficcional; por eso el protagonista del cuento de Dalmiro Saenz participa de un concurso de cuentos ficcionalizando desde ese momento su historia real, o Renzi escribe lo que vendría a ser lo opuesto, o al menos distante de una declaración, una carta o una denuncia.

En una formulación que ronda lo tautológico, podemos decir que nosotros (lectores empíricos) leemos un cuento (ficcional) escrito por los personajes de un cuento (ficcional) a partir de hechos que para ellos fueron verdaderos (la investigación o la historia de amor). Al respecto, el narrador de “Yo, ustedes y yo” sentencia:

Porque la verdad supera a la ficción, porque la ficción tiene que encasillarse en la normalidad de los hechos y la verdad tiene los amplísimos horizontes de la realidad de las cosas

Sin embargo, “Subjuntivo”, el cuento cuya historia puede considerarse como la más alejada de la realidad, es un texto que no pretende inscribirse en el código de la ficción, sino que en él mismo se declara que es una carta y que en ella se expresan ciertas verdades que tienen que tomarse como tales sin ninguna duda, al punto de que se concreta inmediatamente lo que en ella se sentencia (la muerte del protagonista). Algo similar sucede con “La leyenda del volador de Flores”, en donde desde el título ya se genera la posibilidad de creer

o no en ella y que funcionará como verídica para las personas (ficticias) que así lo hagan.

De todas formas lo que constatamos es que la metalepsis reproduce y reduplica en el interior de un texto todos los cuestionamientos que se pueden hacer de un texto tradicional, sin olvidar que partimos siempre de un texto ficcional que es el todo, y que inmediatamente nos pone en conocimiento de otro texto doblemente ficcional, las convenciones y las elecciones de cada uno se cruzan y de allí surgen los efectos de extrañamiento que caracterizan a estos relatos.

Vinculando esto y la última de las posibilidades señaladas en el punto anterior (la de metalepsis con metadiégesis ficcional) y entendiendo a la verosimilitud como la creencia del lector de que lo que pasa en el cuento es verdadero ²², podemos considerar dos grandes posibilidades que pueden darse a partir de los casos analizados:

- La metalepsis textual que no incorpora a un lector produce verosimilitud porque aleja cualquier cuestionamiento sobre la relación de los mundos meta, intra y extratextual.
- La metalepsis textual que sí incorpora al lector en la historia produce en primera instancia una “pseudo” verosimilitud exacerbada, que es la razón de la ruptura total que sobreviene tras su cuestionamiento.

Por otro lado algo que vale la pena analizar es si continúa siendo válida la terminología de la metaficción para estos casos. Hemos estado hablando de narraciones marco, narraciones enmarcadas, o narraciones de primer, o de segundo nivel. ¿Se pueden mantener esas denominaciones cuando el orden se ha alterado y nuestra entrada a la narración se da mediante lo “enmarcado” lo de “segundo grado” para, a partir de ella, llegar y no siempre nítidamente, a lo

²²Como señala Todorov (1975) “La verosimilitud no es una relación entre el discurso y su referente (relación de verdad), sino entre el discurso y aquello que los lectores creen que es verdad”

que es el primer nivel? Por eso en el desarrollo del trabajo estos términos han aparecido entrecorridos, o relativizados, porque no se puede hacer depender toda una teoría de las posiciones que tomen sus componentes, y aquí nos encontramos claramente que la función que desarrollan es más importante que el lugar o el momento en el que aparezcan. Por eso hemos optado por definirlos como relatos intradieгéticos o metadieгéticos, que sin imponer un orden o una ubicación denotan inmediatamente a qué nivel de la comunicación literaria nos estamos refiriendo

Roland Barthes señala: “*Siempre es muy interesante desprender la validez-para de un relato: ¿a cambio de qué se narra?*”²³ Sabemos lo que vale, el para qué de cada uno de estos relatos: la verdad en el caso de “La loca y el relato del crimen”, la venganza en el caso de “Subjuntivo”, un período de amor enfermizo para el protagonista de “Yo, ustedes y yo” y el fin de una fantasía popular en “La leyenda del volador de Flores”. Pero ahora podríamos llevar esta misma pregunta al caso específico de nuestra figura –porque “*La figura es un embrión, o si se prefiere, un esbozo de ficción*”²⁴– ¿qué vale la metalepsis textual en cada uno de los relatos? ¿Para qué aparece, qué le suma a los relatos que sólo ella pueda sumarle? ¿Causaría el mismo efecto el saber desde un inicio que Renzi escribió un cuento sobre un caso que descifró y no pudo dar a conocer por presiones internas? ¿En dónde radicaría el interés de un cuento que narre cómo un hombre escribe un cuento “autobiográfico” para conseguir dinero y mantener a una mujer a su lado?

La metalepsis vale lo que vale el esfuerzo por comprender e interpretar, por al menos organizar, el texto en el que aparece, textos “exigente(s), sugerente(s) y de calado hondo”²⁵. Así como podemos demorar unos cuantos

²³ Roland Barthes, *Análisis textual de un cuento de Edgar Poe*. En *La narratología hoy*. Editorial arte y literatura. Ciudad de La Habana. 1989. Pág. 146

²⁴ Gérard Genette, *De La Figura a La Ficción*. Barcelona: Reversol, 2006.p. 19 . Así lo ha visto Mercedes Rodríguez Pequeño en el título de *La noche que llegué al Café Gijón* de Francisco Umbral, en “Testimonio, expresividad y ficción en *La noche que llegué al café Gijón* de Francisco Umbral” (en prensa)

²⁵ Caracterización que Mercedes Rodríguez Pequeño (2009) hace de ciertas novelas contemporáneas que pueden considerarse “híbridas” y que como ejercicio hermenéutico mantienen puntos en común con el tipo de narraciones analizadas en este trabajo.

minutos en intentar dilucidar la posición de los personajes de la pintura *Las meninas*, intentando ubicar a unos frente a otros, espejos o cruces de miradas, y ese mismo esfuerzo lo hace enigmáticamente valioso, del mismo modo la metalepsis textual cobra vida en el texto en sí, pero también en el esfuerzo y en los intentos de los lectores de dar orden a un entramado que buscó deliberadamente romperla, aunque sea con la simpleza de una frase o con la complejidad de toda una trama. La metalepsis vive de esos recorridos que se hacen una y mil veces sobre el texto para encontrar una salida que permita saber dónde comienza un mundo y sobre todo dónde termina. Porque así como Foucault²⁶ hipotetizó que lo que mira el Velázquez del cuadro es a nosotros mirando su cuadro y así como Jorge Luis Borges señaló,

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de Las Mil y Una Noches? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del Quijote y Hamlet espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios.²⁷

Así también es cierto que nos atrae, nos tienta, al menos rozar, coquetear, con la posibilidad de ser personajes de otro mundo, al menos durante un par de páginas.

²⁶ En *Las palabras y las cosas* (1966)

²⁷ Jorge Luis Borges "Magias parciales del Quijote" en *Otras inquisiciones*, Madrid: Alianza, 1997

Corpus literario

SUBJUNTIVO

Juan Sasturain

Supongamos que te despiertes un día desnudo en la cama de un cuarto vacío e impecable, que tu única certeza sea un vago dolor por todo el cuerpo y que sientas que es sólo el residuo de un gran dolor anterior, ya en retirada; que mires alrededor y no reconozcas el lugar ni tu propio rostro en el espejo te diga nada; que disfrutes de la visión del parque en la ventana, que sepas el nombre de las cosas pero no el tuyo. Que apenas el idioma en que esté escrito el diario abandonado junto a tu cabecera te resulte comprensible, pero no los personajes de los que hable, ni la ciudad ni la fecha al pie de un título inexpresivo.

Que en cierto momento alguien entre al cuarto y sepas quedarte sin preguntar pero además compruebes, con alivio inexplicable, que tampoco te pregunten; que en horas y en días sucesivos personas formales e impenetrables se ocupen de alimentarte, vestirti, mostrarte una ciudad que te resulte vagamente familiar, como conocida en un sueño; que todo transcurra de un modo natural, que nadie te ordené nada pero que sepas, simplemente, qué ha de suceder cada día.

Que una noche te despierte el rumor del roce de las sábanas a tu lado y sientas deslizarse un cuerpo desnudo y cálido; que la mujer o el cuerpo que la represente sea joven y saludable, distante pese a la evidencia de su entrega; que su piel tenga el sabor y los detalles de lo conocido; que no sepa su nombre; que cuando respire junto a su boca sientas el aire usado, la devolución de un aliento vivido.

Que te entregues dócil a esas sensaciones y esperes una revelación inminente, y que no llegue.

Que esa noche puedan ser varias noches o una sola interminable, que la mujer pueda ser otras mujeres o la misma, multiforme pero siempre más cómoda y simple al exponer su pasión sin palabras, un silencio elocuente que agradezcas. Que en la facilidad del contacto, en el modo en que la busques

cada vez, te acoples, y finalmente la penetres, exista una naturalidad implacable, como si el cuerpo obrara con una rutina sensual que reconozcas pero no puedas describir. Que ella se vuelque una y otra vez sobre ti, como oleadas de cálida memoria que te invadieran desde los sentidos; que su lengua te acaricie el interior de la boca como si no estuvieras allí y sólo existiera el tanteo dulce e insistente en tu secreta oscuridad tras algo perdido que tú poseas y ella busque para mostrarte; que sus pechos te revelen, sutiles, lentos y fugaces, el vello erizado de propia espalda, un mapa ignorado que ella dibuje con leves contactos espaciados, apenas pespuntos que evoquen un dolor ambiguo; que sus muslos te rocen suavísimos pero reiterados, un modo de lijar tiernamente tu piel, de buscar algo más por debajo, como si le quitaran capas de pintura a un mueble antiguo y olvidado de su auténtica madera. Que todo esto suceda una y otra vez y muchas veces pero que finalmente salgas de ese cuerpo y su influencia como de una espiral, lentamente hacia afuera, alejándote de ese centro oscuro hacia la luz, y que en el dragón tatuado sobre el tibio muslo desvelado al amanecer reconozcas el mismo monstruo interrogante que te espere cada mañana en el monograma de las toallas, en la loza de tu mesa diaria.

Que esa revelación no te quite el sueño pero que lo pueble desde entonces.

Supongamos que finalmente, una mañana, alguien cortés pero no cordial te lleve por pasillos largos y salones vacíos hacia la salida, que te suba a un coche negro pero no sombrío, y que recorras con él la ciudad sin nombrarla; que ya en las afueras lleguen a una casona de ladrillos gastados, vieja pero no abandonada, donde tras las cortinas siempre sea de noche; que se te conduzca por pasadizos sucesivos, franqueándote herméticas puertas de hierro y madera hasta llegar a la habitación donde alguien te espere, y que el que te haya llevado le diga, antes de dejarte a solas con él:

—Todo tuyo, Subjuntivo.

Que el hombre que te observe sentado sea gordo y viejo, con cara de niño ferozmente envejecido bajo la luz cenital y única que caiga sobre su escritorio

desnudo, sólo ocupado por el ominoso dragón de bronce que reconozcas en un extremo; que sin decir una palabra meta una mano laxa en el interior de la chaqueta y que cuando esperes que extraiga un arma o alguna forma de amenaza sólo te extienda un sobre: que lo abras y descubras en el interior una fotografía en la que dos hombres, ante lo que has de suponer un repentino flash, antepongan las infructuosas palmas de las manos, se aterroricen. Que te resulten desconocidos y lo manifiestes, y que el llamado Subjuntivo no se muestre extrañado sino que te diga, precisa pero casi casualmente:

—Acaso te convenga averiguar quiénes hayan sido estos dos... Dónde, cuándo y por qué hayan estado ahí donde estuvieran en el momento de la foto.

Que al decirlo te señale con un dedo corto y blando el rectángulo en blanco y negro, una ampliación evidente, y que finalmente agregue:

—Hagamos de cuenta que para averiguarlo dispongas de dos semanas de plazo y que puedas utilizar todos los recursos que encuentres en este edificio, puestos a tu disposición.

—¿Una especie de test?—acaso preguntes.

—Supongamos que sí —se te conceda.

—Supongamos que no pueda ni deba negarme... —te atrevas a parodiar.

—...Y supongamos que cuando llegues al final, todo esto haya acabado —acaso concluya él.

Luego se levante, te dé una fría mano tatuada de dragones, y te deje solo.

Pueda ser que una vez más no preguntes nada, que aceptes la tarea con el alivio inexplicable de alguien que se sospechase culpable aunque no supiera de qué. Y pueda ser que durante los siguientes días te empeñes en cumplir tu misión y que no te resulte tan difícil, pues en ese extraño edificio todo y todos no hagan otra cosa que complacerte.

Que tu tiempo se divida desde entonces en largas jornadas diurnas de investigación y noches saturadas de fantasmas sin nombre. Que el día y la penumbra se alimenten ciegamente de una misma sustancia inasible: que durante la vigilia y el trabajo evoques a la reiterada mujer del dragón, luego al dragón aislado sobre la piel, como una rúbrica al final de un documento desconocido, pero que cuando vuelva la oscuridad te lleves al lecho, junto a ella, las obsesiones avivadas por los trabajos del día.

Que en dos semanas, con sorprendente facilidad y utilizando medios que te resulten oscuramente familiares —archivos gráficos completos, dossiers personales que imagines de acceso privado, todos los recursos propios de una organización secreta—, llegues a descubrir la identidad de los extraños; que luego identifiques el lugar, esa sala cinematográfica, ese teatro semiabandonado en el que hayan sido asesinados —pues de eso se trate— y finalmente averigües la fecha exacta, no muy lejana, del crimen. Que llegues a reunir, incluso, todos los datos sobre el asesino —no su identidad, sí sus peripecias: huida, captura y desaparición — y que te atrevas a pedir una reunión con Subjuntivo para mostrarle tus logros.

Que la entrevista te sea concedida y que sean escuchadas con atención tus deducciones sin duda correctas. Que finalmente, cuando hayas terminado tu exposición, Subjuntivo la apruebe con una sonrisa cansada y te diga que nunca hubiera esperado menos de ti. Que en ese momento se lleve por segunda vez la mano al bolsillo interior de la chaqueta y extraiga un nuevo sobre, un poco mayor y más abultado, y te lo entregue para que lo abras. Que saques una carta y una foto; que te detengas primero en ésta, que sea la misma que la anterior pero ampliada — que se pueda ver ahora el signo del dragón tatuado en las palmas de las manos tendidas hacia adelante de los desgraciados — y que, con mayor campo, ahora se te revele la presencia de alguien en primer plano, de espaldas pero reconocible — sobre todo para ti — disparándole a los dos aterrorizados.

Supongamos que el que dispare en la foto seas tú.

Que te asombres, que pidas o des explicaciones pero que Subjuntivo no se inmute ni parezca oírte y sólo te indique

que leas la carta.

Supongamos que la leas, que sea este mismo texto, que acaso en un relámpago de precaria lucidez se te revele ahora el sentido de la tarea encomendada, de esas amables visitas nocturnas, exploradoras sutiles no de tu cuerpo sino de tu memoria; supongamos que cuando levantes la mirada te encuentres con la mía y que yo mismo, Subjuntivo, te diga:

—Supongamos que hayas matado a dos de los míos y que no lo recuerdes. Que ni siquiera sepas quiénes sean los míos o los tuyos y que eso no importe ya. Que en el duro trámite de tu captura hayas perdido accidentalmente la memoria e identidad pero no aptitud y raciocinio. Que no hayamos querido matarte en la ignorancia —esa forma sutil y tramposa de la inocencia— para que no lo creyeras injusto y te autocomplacieras en el dolor, te otorgaras alguna razón mentirosa.

Supongamos que te hayamos incitado por todos los accesos de la piel y de la mente para develarte tu oscuro secreto; que te desordenáramos los sentidos en el amor o su simulacro, que te entregáramos las claves para que tu inteligencia convocara a la memoria. Supongamos que hayamos creído que para que el castigo fuera tal debieras sentir culpa y no sólo miedo en este momento.

Supongamos, finalmente, que yo sólo haya querido que cuando saque este revólver, dispare y te mate, acaso no sepas quién muera pero sí entiendas por qué.

“Yo, ustedes y yo”

Dalmiro Saenz

Ustedes son tres, no es cierto, o tal vez cinco, me refiero a los miembros del jurado y desde este momento están formando parte de este relato, drama, comedia o lo que sea, de la cual mi mujer y yo somos los protagonistas y ustedes figuras secundarias, llevadas por las circunstancias a actuar en un hecho absurdo y verídico, que todavía no se ha producido, pero cuyo desenlace veo acercarse en el veloz repiqueteo de mi máquina de escribir y en los pasos de ella a través de mi cuarto con el suave balanceo de su brazo desnudo y ese acompasado movimiento de caderas en la justeza del vestido.

Empezó todo hace muchos años, cuando nosotros, los personajes de este relato, ni sospechábamos siquiera su desenlace. Ustedes, seguramente, no llevarían en sus caras ese sello de triunfadores con que los hombres adornan sus facciones no bien se han destacado en alguna especialidad, y yo en cambio llevaba ese gesto estúpido, que recogí de mi infancia, como un recuerdo grotesco de aplazos y papelones, bromas, engaños, que jalonaron como piedras miliares los pasillos y aulas del colegio nacional y as mostradores y escritorios de mis primero empleos. Ella en cambio no. Estaba en esa edad en que la adolescencia diluye la frescura de la niñez, en esa sólida, potencial y lejana belleza, que yo vi, y ese desgarbo lacio y cruel de su cabeza inculta. Porque la conocí a esa edad, de los catorce a los quince años, creo que iba todavía al colegio, y vivía con una especie de tía, madrina o algo así en la misma pensión que yo.

La veía dos veces por día, en el comedor, inclinada sobre su plato, ambos sumergidos en nuestro mundo de mediocre insignificancia, mientras que en las sillas contiguas a las nuestras, un conglomerado de seres bulliciosos reponían energías en una sinfónica algarabía de platos y cubiertos y un desordenado murmullo de humanidad satisfecha.

Un día terminamos juntos de comer y subimos la escalera por la alfombra gastada, hasta el primer descanso, en donde el espejo grande nos mostró a los dos, con nuestro escasísimo capital humano, uno al lado del otro, en un grotesco desamparo, que tratamos de borrar de inmediato con un diálogo estúpido como

"¿Qué tal te va en el colegio?" y ella contestando "Muy bien, señor", mientras seguíamos subiendo, escalón tras escalón, hasta el primer piso, donde estaban nuestros cuartos, cuyas puertas abrimos casi al mismo tiempo y miramos adentro el papel floreado y los techos y la mesa de luz con la mustia lamparita y el ropero y la silla y toda aquella pulcra y terrible soledad angustiosa que se extendía delante de nosotros, como un trágico símbolo de nuestra ausencia de futuro y de la realidad del presente.

Cerramos nuestras puertas casi de inmediato y los dos volvimos al pasillo, ahora con cierto íntimo y tácito acuerdo, con ese algo que un hombre y una mujer dan de sí mismos al mirarse en los ojos por primera vez y yo entonces hice aquel gesto que después seguiría haciendo durante toda mi vida, saqué un billete de diez pesos y le dije:

—Anda enfrente y tráete media docena de merengues de dulce de leche y los comemos acá juntos.

Ella fue caminando, no corriendo, y volvió con el paquete blanco y su primera lección de la realidad de la vida. Porque lo noté en su cara en ese mismo momento, en su cara perpleja y su mirada marrón y ese aire de persona que acaba de realizar una transacción, un arreglo, un intercambio de algo, y sentados en el último escalón de la escalera terminamos de comer los merengues de dulce de leche, ahora sin mirarnos, sino masticando al unísono, hasta que ella se levantó y se metió en su cuarto con los cuatro pesos de vuelto en el bolsillo del delantal.

Desde aquel día continuó el intercambio, el paquete de merengues fue el precio que yo pagaba por aquellos escasos minutos de intimidad compartida, en que los dos charlábamos y a veces reíamos mientras los pedacitos de merengue blanco se esparcían sobre mi pañuelo y las voces de los demás inquilinos en el comedor llegaban a nosotros amenguadas por la distancia, como una contusa advertencia de nuestra inadaptabilidad social, que nos unía cada vez más, porque nada une más a dos personas que el dolor o la envidia compartidos.

Quisiera poder completar este relato con la sucesión de los hechos que nos han unido a todos nosotros, ustedes miembros del jurado, y mi mujer y yo, pero el anonimato que rodea las bases de este concurso me impidió hacerlo, porque mientras nosotros comíamos merengues en el último escalón de la

escalera, una serie de circunstancias los llevaría seguramente a ustedes, tres, o cinco, o los que fueran, a tener la participación activa que están teniendo o que van a tener en este hecho en que todos estamos colaborando, con ese clásico y ancestral fatalismo de los seres humanos hacia el inentendible conglomerado de sucesos, que forman parte de esa infinitísima estada en el tiempo y en el espacio que nosotros solemos llamar nuestra vida.

Pasaron los días y pronto los merengues la empalagaron. Una vez me dijo:

—Deja, no compres nada —y nos quedamos charlando igual.

No sé si ustedes comprenderán lo que sentí en ese momento, pero cuando un hombre ha estado comprando minuto a minuto del tiempo de una mujer, cuando ha estado mendigando la prolongación de un momento, dependiendo de la duración del azúcar, del huevo, del dulce de leche, encerrados en ese papel que parecía envolver la unidad de medida de mi felicidad, cuando un hombre ha desdeñado su propia persona hasta el extremo de contentarse con ser una especie de intermediario, y se entera de golpe que lo que él compraba, o creía comprar, se lo hubieran otorgado sencillamente, sin mediar precio alguno, entonces esa mezcla de mutua autoestima que es el amor, surge de golpe, como me sucedió en ese momento, y quedé enamorado, terriblemente enamorado de aquella chica de apenas quince años.

Se lo dije al día siguiente, mientras todavía me duraba el efecto de aquella frase, sentados como siempre en el último escalón de la escalera, mientras ella escuchaba con la cabeza inclinada y su boca entreabierta que no cerró siquiera cuando la besé despacio y después dijo implacable:

-¿Y?

-¿Y qué?

—¿Y qué ganamos con eso? Vos me querés a mí porque soy la primera mujer que te hace caso. Te consideras tan poca cosa que supones que sólo yo te puedo hacer caso. Bueno, sí; te hago caso ¿y qué hay?

Y me besó con rabia en mi boca asombrada y se levantó en seguida para desaparecer en su cuarto.

Nos casamos unos meses más tarde, después *de* esa serie de esperas y formulismos, que se concretaron al fin en el frío, sólido y casi mecánico apretón de

manos con que el hombre alto del Registro Civil de la calle Agüero dio por terminada la ceremonia y una empleada gorda, de delantal blanco, nos indicaba la salida, con esa tácita y abstracta simpatía y ese ancestral y natural respeto que las mujeres ambiguas tienen hacia el amor.

Fuimos después al hotel barato con la escalera de madera oscura y el individuo aquel de camisa a rayas y chaleco manchado, que nos devolvió la libreta de matrimonio blanca, junto con la llave de este mismo cuarto en donde ahora escribo.

Recuerdo que cerré la puerta y apoyé mi espalda en ella un poco cansado con el peso de la valija y la miré. Tenía unos zapatos colorados de taco torcido y traje violeta, era gorda, bastante gorda, de pómulos anchos y mandíbula fuerte, la tomé por la cintura y la besé en la cara.

Hay algo de creador en la acción de hombre, además de su anormal tendencia a la procreación, que vemos claramente cuando el simple despertar de sensaciones físicas transforman a una mujer en forma tan notable. Lo sentí desde ese día, al soltar el primer botón de su blusa horrible y contemplar esa garganta lisa y la piel oscura y esa juventud pictórica de sus hombros llenos.

La adoré ese día, con toda mi alma, pero mucho menos que lo que la quise al día siguiente, y al otro, y al otro, porque día a día la fui transformando, le cambié su gusto, le compré otra ropa y hasta físicamente la transformación fue enorme, adelgazó diez kilos y le enseñé a sacar provecho de sus dientes y de sus ojos lindos, le enseñé a caminar y le enseñé a pararse, la llevé de la mano por los maravillosos senderos de la propia estima. Le di todo aquello que yo no poseía, le di la fuerza de la seguridad en sí misma, le traje libros y se los hice leer, la eduqué en toda forma y semana a semana contemplaba a esa mujer que yo estaba transformando, que yo estaba haciendo y que yo exigía en esas ansias inmensas de perfección insatisfecha.

Sólo los mediocres pueden entender lo que sentí durante ese tiempo, sólo los mediocres como yo comprenderán lo que es sentir esa partícula de Dios que es el poder creador, que los hombres normales desahogan en la paternidad, o en la construcción de su futuro o en la intuitiva simpleza de la acumulación de una vida. Sólo ellos pueden entender lo que es el placer de la creación volcado

en una persona adorada y cuya consecuencia es una mujer, hecha con el molde de los sueños más audaces de toda una vida insatisfecha. Sólo ellos comprenderán lo que puede sentir un hombre cuando al amor orgulloso de un padre se suma la torrencial desesperación de un amante, y la firme, imperecedera y sólida satisfacción que es el amor a sí mismo, cuna, base, cúspide y tumba de ese soplo de divinidad que son los amores humanos.

Yo en esa época tenía ahorrados sesenta mil pesos, fruto no de mi espíritu ahorrativo, sino consecuencia de no tener en qué gastarlos. Se los dediqué a ella, exclusivamente a ella, con metódica tenacidad y escrupulosa dedicación, y a veces veía asustado cómo el tiempo, la educación, la ropa y todo ese montón de pequeños detalles acumulados la iban convirtiendo en una mujer excepcional. Se había espigado, y lo que en un tiempo fue gordura, eran ahora armoniosísimas líneas y esa expresión de rabiosa estupidez de su adolescencia, se convirtió en una interesantísima forma de mirar y en una atractivísima sonrisa. La gracia de su cuerpo, junto con su inteligencia, le daban cierto cínico descaro voluptuoso, que me estremecía al contemplar, porque día-a día veía que mi obra me superaba, que mi ambición de perfeccionamiento la alejaba cada vez más, que al desaparecer la mediocridad que nos unía, desaparecía nuestro punto de unión. Hice dos o tres intentos de ponerme a su altura que terminaron en grotescas parodias de importancia o en la vislumbre cruel de una despectiva sonrisa. Una mañana comprendí que se precipitaba mi crisis; me estaba afeitando frente al espejo del baño, la vi pasar ya vestida y me di cuenta de que esto no podía durar, vi el abismo inmenso que había entre los dos.

Me quedé helado de terror al verla sacar una valija de debajo de la cama. Temblando de nervios le dije apurado:

—¿Sabes una cosa?

No me contestó.

—¿Sabes adónde voy a ir hoy?

Tampoco me contestó.

—Te voy a comprar el tapado de leopardo que vimos el otro día.

La miré por el espejo mientras ella empujaba la valija con el pie debajo de la cama y me miraba sonriente con infinito desprecio y me dijo:

—Bueno.

Fui al peletero y vi cómo lo ponía en la caja de cartón con papeles de seda, vi cómo doblaba esa piel con estudiada pulcritud, esa piel de animal salvaje, que un hombre desconocido, en alguna selva lejana, había seguramente acosado con sus perros para luego ultimarlos, vibrante de excitación, con la serena hombría de su brazo seguro. Llené el cheque con letra trémula y se lo entregué al otro hombre, de nariz grande y pelada brillante y ojos firmes de hombre de negocios, que había comprado esa piel cuando todavía tenía las huellas burdas del cuchillo afilado y que él había transformado en algo de muchísimo más valor gracias a la experiencia de su oficio y a su audacia de comerciante.

Así son todos, pensé, así son todos, son los hombres fuertes, los dueños del mundo, los que tienen, los que poseen, los que se han ganado o se han formado algo que es de ellos, exclusivamente de ellos. Y me fui llorando, con la caja grande bajo mi brazo débil.

Después fueron otras cosas: el vestido negro del escote en punta, y el anillo simple de la perla cara, y la pulsera, y el reloj, y las mil cosas con que detenía de tanto en tanto su ida definitiva. Porque la escena de la valija se repetía constantemente, cada quince o veinte días yo compraba mi próximo período de tiempo con algún regalo, como había hecho antes con los merengues en el último escalón de la escalera.

Una vez me dijo:

—Hablemos claramente, yo estoy harta de vos. ¿Por qué querés que me quede?

—No —le dije—, no puedes irte.

—No seas zonzo —me contestó—, los dos sabemos muy bien que yo me quedo por tus regalos; el día que se te acabe la plata yo me voy.

Entonces llorando traté de hablar, pero se me agolparon las palabras en un infructuoso intento de explicarle que podía ser, que ella era como yo mismo, que era parte de mí mismo, que era mi obra.

Me interrumpió de golpe y me dijo: —¿Cuánta plata te queda? No pude mentirle y le dije. —Dos mil pesos.

—Bueno, cuando se te acaben me voy. —No, no. Estoy por recibir diez mil

pesos muy pronto.

No me creyó, y tuve que explicarle que esos diez mil pesos eran el premio que pensaba sacar ganando este concurso de cuentos que organiza la Sociedad de Escritores.

Se lo tuve que explicar mientras se reía, sin comprender que mi triunfo era seguro, porque la verdad supera siempre a la ficción, porque la ficción tiene que encastillarse en la normalidad de los hechos y la verdad tiene los amplísimos horizontes de la realidad de las cosas.

Y ahora escribo en la mesa de mi cuarto algo que ustedes, miembros del jurado, todavía no han leído, y sin embargo están leyendo, con ese poder del que escribe y del que lee de fundir el pasado y el futuro en algo que no es ni siquiera el presente, sino la consecuencia del futuro ante la presencia del pasado.

Y ahora, todos nosotros, cooperando en este relato, mi mujer caminando por el cuarto en ese continuo ambular de las mujeres en el interior de la casa, mostrando constantemente la perfección de mi obra, y yo escribiendo y escribiendo para prolongar mi vida en unos treinta días, que es lo que calculo que me durarán los diez mil pesos, y ustedes, miembros del jurado, sentados quién sabe dónde, leyendo estas páginas y exigiéndome cada vez más, y todos nosotros enterados de lo que estamos haciendo, siguiendo línea tras línea el desenlace de los hechos, mientras mi máquina repiquetea y a veces se traba, y ella, mi mujer, se acerca y lee sobre mi hombro, y sonrío realmente divertida, y ahora se aleja, y yo sigo escribiendo, y ustedes leyendo, e imaginándonos de acuerdo al cuadro que cada uno de ustedes se ha hecho de nosotros.

Ahora mi mujer vuelve y toma todas las páginas que hay sobre la mesa, las está leyendo, lee despacio, siempre sonriendo, voy a parar de escribir para mirarla, quiero saber su opinión, al fin y al cabo es prácticamente como si fuera yo mismo. Sí; es mi obra, absolutamente mi obra. Una vez leí que la Revolución Francesa superó a sus autores; algo así me ha pasado a mí, en los escasos dos años de mi matrimonio, he volcado toda una vida de sueños y aspiraciones, mi verdadera vida, la verdadera vida de todos los mediocres. Yo la he hecho, yo he sido, ella es mucho más mía que de ella misma. . . casi diría que ella es yo mismo.

Ha terminado de leer, me dice algo así como:

Vos estás loco". Después se ha ido al baño, ha cerrado la puerta, pero la abre en seguida, se asoma y me dice: „

—Está bastante bien eso, pero le falta final, los cuentos tienen que tener un final inesperado, o por lo menos fuerte, los del jurado nunca te van a dar el premio por una cosa terminada así nomás.

Eso es cierto, ustedes son así, ustedes exigen final, hechos concretos, no una simple exposición de pensamientos, no tengo más .que pensar en la cara de cada uno de ustedes leyendo y leyendo. Cada palabra que mi máquina escribe en el papel es leída y después la otra, y la otra, y ustedes exigen, lo exigen, me parece estar viéndolos, tal vez no les guste participar en este hecho, pero son las circunstancias que nos han unido en este relato, son las circunstancias las que hacen que ustedes, miembros del jurado, me obliguen a mí, simple brazo ejecutor, a buscar un final... un final. .. un final a este relato.

Sigo escribiendo con mi mano izquierda y con la derecha abro el cajón y saco el revólver... Ella misma lo ha sugerido. . . Ella quiere un final. . . ustedes quieren un final. Ella ha vuelto a entrar al baño, voy a esperar que salga, cuando salga apuntaré despacio y apretaré el galillo. Ahora abre la puerta.

Ya terminó todo, ya este relato tiene final, ya puede ser enviado al concurso. Ya se ha ido el fotógrafo de la policía y dos hombres de blanco en una camilla se han llevado el cadáver, se han ido todos, todos, el comisario, el médico, el empleado de investigaciones y el oficial buen mozo de correaje tirante, que antes de cerrar la puerta me ha dicho:

—Buenas noches, señora.

La loca y el relato del crimen

Ricardo Piglia

I

Gordo, difuso, melancólico, el traje de filafil verde nilo notándole 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 aun 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 arrodillas y me besas 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—. Compráte 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 andáte por favor te lo pido salváte vos Juan vino a buscarme esta tarde es una rata olvidáme te lo pido olvidáme 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.

—Trata de ver si podés inventar algo que sirva —le dijo el viejo Luna—. Andáte 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 Anahígitana 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 toqués 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 crees.

—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 36 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.

—Tranquilízate pibe. ¿O te 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. Hace 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 lo mató la Virgen María, vos escribís que lo 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—. Mira, tomate el día franco, anda al cine, hacé lo que quieras, pero no armes 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 bajo 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.

La leyenda del volador de Flores

Alejandro Dolina

Casi todos los hombres sensibles de Flores conocían a Luciano, el volador. Sabía atender un puesto de diarios en la esquina de Boyacá y la avenida. Sus apologistas pretenden que levantaba quiniela, hecho que no le consta para nada al compilador de estas historias. Por lo demás, a través de todos los mitos de Flores, parece constante el afán de enaltecer el recuerdo de los héroes, atribuyéndoles actividades relacionadas con el juego. Si es verdad lo que se cuenta, Luciano volaba. Sus escasas fotografías nos lo muestran liviano y magro, aunque carente de alas. Una de ellas, que suele utilizarse como prueba de su don, lo registra en el costado derecho de un grupo numeroso y sus pies aparecen en el aire, a una cuarta escasa del suelo. Los escépticos atribuyen ese efecto a un truco fotográfico o bien a un pequeño salto oportuno.

Sin embargo, la tradición oral de Flores insiste en recordar los vuelos de Luciano. Los mas viejos aseguran que, cuando niño, descolgaba los barriletes que se enredaban en los árboles y recobraba las pelotas que caían en los techos del vecindario. Ya mayor, prefirió siempre los vuelos nocturnos. Parece que el cielo sostiene mejor de noche y no se corre el riesgo de llamar la atención de los papanatas. Excepción de los días de lluvia o granizo, Luciano prescindía de los colectivos y taxímetros. Un viajecito al centro le insumía apenas diez minutos. Solía aterrizar en las terrazas solitarias y bajar por los ascensores, para evitar el escándalo. Siendo volador, Luciano era discreto. Conocí -eso cuentan- el secreto de todos los campanarios de Flores, se cruzó mil veces con las brujas desnudas que sobrevuelan Belgrano y se saludó con los ángeles ociosos que se dejan llevar por los vientos. Sus enemigos lo acusaban de robar higos y triciclos, para no hablar de las lamparitas del alumbrado público. Los aviones le producían terror, desde un día en que paseando por El Palomar, un pardo Avro Lincoln casi le arranca la cabeza.

Manuel Mandeb ha sido el principal proveedor de anécdotas de Luciano. El pensador árabe cuenta -por ejemplo- las desagradables consecuencias que padeció a causa de su ignorancia del uso de la brújula y la posición de los

astros. Así nos refiere que una noche que volaba hacia el estadio de Vélez Sarsfield con la ladina intención de colarse, equivocó el camino y descubrió las fuentes mismas del río Matanza. Encontró allí -sostiene Mandeb- grandes poblaciones lacustres, semejantes a las que cundieron en Suiza hace milenios. Tomándolo por un dios, los inocentes pobladores lo agasajaron, le dieron de comer hidromiel, le cedieron a una joven mas o menos doncella y le obsequiaron una yunta de gallinas y un florero, único de estos objetos que aún conserva.

Estos cuentos son muy sospechosos. Sospechosa es también la historia que ubica a Luciano siguiendo una bandada de golondrinas hasta los trópicos o aquella que hace referencia a la lucha del volador con un cóndor bataraz. Cuando comenzaron las calamidades en el barrio de Flores, Luciano decidió partir. Las palomas azules con sus plumas de acero coparon el cielo de la barriada y el volador sintió miedo. Manuel Mandeb insiste en que antes de irse para siempre, Luciano le contó el secreto de su increíble destreza. Dice Mandeb que un mago extranjero le concedió el don del vuelo, pero le hizo la siguiente prevención: "Volarás, Luciano, pero cuida que quienes lo sepan no escriba nunca tu historia. Cuando alguien la lea, tu poder cesará definitivamente". Esto explica que las hazañas de Luciano sólo se hayan transmitido en forma oral. Ninguno de los literatos de Flores lo menciona jamás. Gracias a ello Luciano seguirá volando hasta el día de hoy, lector impío, en que tus ojos curiosos acaban de desbarrancarlo para siempre.

Bibliografía literaria primaria

DOLINA, Alejandro. *Las crónicas del Ángel Gris*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1988

SAENZ, Dalmiro *Setenta veces siete*. Buenos Aires: Emecé, 1957

SASTURAIN, Juan *La mujer ducha*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001

PIGLIA, Ricardo *Nombre falso*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994

Bibliografía teórica

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás. *Teoría De Los Mundos Posibles y Macroestructura Narrativa :Análisis De Las Novelas Cortas De Clarín*. Alicante: Universidad de Alicante, 1998.

BARTHES, Roland. "Análisis textual de un cuento de Edgar Poe". En *La narratología hoy*. La Habana: Editorial arte y literatura, 1989. Pág. 146

BORGES, Jorge Luis. *Otras Inquisiciones*. Madrid: Alianza, 1997.

GENETTE, Gérard, : *Metalepsis. De La Figura a La Ficción*. Barcelona: Reversol, 2006.

GENETTE, Gérard. *Figuras 3*. Barcelona: Lumen, 1989.

GIL GONZÁLEZ, Antonio Jesús. *Teoría y Crítica De La Metaficción En La Novela Española Contemporánea*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

JIMÉNEZ, Alfonso Martín. *Tiempo e Imaginación En El Texto Narrativo*.

Valladolid: Universidad de Valladolid, 1993.

OREJAS, Francisco G. *La Metaficción En La Novela Española Contemporánea:*

Entre 1975 y El Fin De Siglo. Madrid: Arco-Libros, 2003.

PARDO JIMÉNEZ, Pedro. *Transgresiones De La Narración*. Cádiz: Universidad

de Cádiz, 1994.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Mercedes (2009) “Conciencia artística, ejercicio

hermenéutico y recreación literaria en la configuración genérica de la novela española actual” *Ínsula* 654, p. 18

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Mercedes (2012) “Testimonio, expresividad y ficción

en *La noche que llegué al Café Gijón* de Francisco Umbral” En prensa.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Francisco Javier. *Géneros Literarios y Mundos*

Posibles. Madrid: Eneida, 2008.

SANCHEZ PARDO, Esther. *Postmodernismo y Metaficción*. Madrid:

Universidad Complutense de Madrid, 1991.

TODOROV, Tzvetan. *¿Qué es el estructuralismo? Poética*. Buenos Aires:

Losada, 1975