

# el arte de contar

Acerca de la Escritura Creativa  
Texto autoinstructivo

Eduardo Huárag Álvarez

Diana Elisa González Calderón

## **EDP University of Puerto Rico**

Ing. Gladys Nieves

**Presidenta**

Dra. Marilyn Pastrana Muriel

**Provost y Vicepresidenta Ejecutiva**

Mr. Luis Rivera CPA, CIA

**Vicepresidente de Finanzas**

Dra. Enid Cartagena Villanueva

**Rectora del recinto de Hato Rey**

Dra. Doris Vilma Rodríguez Quiles

**Rectora del Recinto de San Sebastián**

Dr. Edgardo Machuca

**Director Editorial**

### **EL ARTE DE CONTAR**

Acerca de la Escritura Creativa

Texto autoinstructivo

**ISBN: 978-1-967080-14-4**

#### **Autores del libro:**

© Eduardo Huarag Alvarez

© Diana Elisa González Calderón

EDP University of Puerto Rico.

Cátedra UNESCO “Universidad e Integración Regional”, sede Facultad de Estudios Superiores Aragón de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Este libro fue dictaminado por académicos mediante el mecanismo de doble ciego (Double-blind). La publicación también ha pasado por un proceso de identificación de similitud para validar su autenticidad a través de la plataforma tecnológica Copyleaks.

Diseño editorial y portada: Elisa Espinoza Castillo

Edición digital: septiembre, 2025

Agradecimiento especial al **Seminario Interdisciplinario de Arte y Diseño** de la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, Universidad Nacional Autónoma de México.

Gracias al **nodo de la Cátedra UNESCO “Universidad e Integración Regional”** con sede en la FES Aragón, UNAM. Línea de investigación: “Arte, Identidad, Cultura y Educación”.

# ÍNDICE

<b>Prólogo</b>	<b>5</b>
<b>Capítulo 1.</b> La inspiración, el punto de partida	<b>10</b>
<b>Capítulo 2.</b> El escritor como demiurgo	<b>20</b>
<b>Capítulo 3.</b> El escritor revela una “realidad” distinta a la realidad real	<b>27</b>
<b>Capítulo 4.</b> La novela y el escenario social	<b>36</b>
<b>Capítulo 5.</b> Acerca de la estrategia para contar	<b>41</b>
<b>Capítulo 6.</b> La perspectiva del narrador	<b>46</b>
<b>Capítulo 7.</b> El narrador no es el autor	<b>51</b>
<b>Capítulo 8.</b> Importancia del monólogo interior	<b>56</b>
<b>Capítulo 9.</b> La estructura de la novela	<b>60</b>
<b>Capítulo 10.</b> La frase inicial, el primer párrafo	<b>65</b>
<b>Capítulo 11.</b> El tiempo en el relato	<b>72</b>
<b>Capítulo 12.</b> La ruptura de lo convencional: el relato fragmentado	<b>76</b>
<b>Capítulo 13.</b> La novela a través de la alternancia de secuencias	<b>81</b>
<b>Capítulo 14.</b> Importancia del suspenso	<b>88</b>
<b>Capítulo 15.</b> El desenlace en los relatos breves	<b>93</b>
<b>Capítulo 16.</b> El desenlace en algunas novelas	<b>100</b>
<b>Capítulo 17.</b> El suspenso y el dato escondido	<b>105</b>

<b>Capítulo 18.</b> La agobiante tarea de corregir la primera versión	<b>109</b>
<b>Capítulo 19.</b> Reacción de los lectores ante la obra publicada	<b>112</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>118</b>
<b>Epílogo</b>	<b>121</b>
<b>Compendio de cuentos</b>	<b>125</b>

# Prólogo

---

La creación literaria es siempre una aventura. Se trata, ciertamente, de una aventura intelectual. La creación, se suele decir, tiene mucho que ver con la inspiración. Si no se cuenta con ella, no podemos empezar un producto que pretende ser artístico. Hay un fondo de verdad en la asociación inspiración-creación. Supone, pues, un estado emocional en el que una persona desea comunicar algo y emprende el camino de la traslación de lo emocional a la palabra. Conciliar esas dos vías: el relato (lo que se va a contar) y el discurso (cómo se va a contar) es un reto en el que se otorga especial importancia al tratamiento estético. Es lo que tiene que ser. Está lo que tiene que estar.

Un creador, aún el más novato, ha hecho lecturas anteriores. Es decir, en su recorrido de vida ha podido leer, por voluntad u obligación, los denominados libros clásicos. Por tanto, no parte de cero, tiene en su archivo mental los formatos (poesía, cuento, novela o un filme) que se suelen utilizar en la literatura o el mensaje audiovisual. Algunos dicen que la obra surge de un acto de disconformidad del autor con su realidad. El escritor, a través de su trama, reordena lo que conocemos, construye su ficción. Y lo hace con tal verosimilitud que casi parezca real o que podría haber sucedido.

El punto de partida, para todo escritor, es la motivación (o una obsesión cuyo tema parece perturbarle). Se trata, pues, de un punto de partida que irá tomando forma para convertirse en expresión verbal. Si es un hecho anecdótico, un episodio, una peripecia, se optará por el cuento, pero si estamos ante una trama compleja que supone un lugar y una historia que involucra a varios personajes, entonces el camino será la novela.

Es importante el modo de contar, la manera en que se abordará el tema. Porque, en ese instante, nos llamará la atención el enfoque, la perspectiva del narrador. ¿Cuál es el punto de vista que ha elegido? ¿Era el más adecuado para el tema que está tratando?

Si recién nos iniciamos en el acto de la escritura creativa, es indudable que las primeras propuestas tendrán la influencia de nuestras lecturas o algunos autores que dejaron huella en nuestra mente. Además, hay que tener en cuenta que, a lo largo de la historia de la civilización, los ejes narrativos casi se repiten. Los famosos triángulos amorosos son una constante. Es cierto que en cada caso hay variantes y distintos personajes, pero se mueven en el mismo eje, como es también un eje importante la venganza. ¿Cuántas historias no se han escrito sobre la venganza de alguien que fue víctima de una injusticia?

El libro que presentamos pretende ser una guía para que el interesado o aspirante a escritor encuentre el modo o la manera de trasladar su experiencia, el ficcional que tiene en la mente. A diferencia de un libro de ensayos o propuestas filosóficas, la escritura creativa es una experiencia que termina en una praxis. No se desarrolla una hipótesis ni se pretende marcar un derrotero único. Por eso, el lector no encontrará una exposición teórica que termine en conclusiones.

No existen recetas para la creación literaria. Lo que se nos trasmite son experiencias personales referidas al proceso de creación. Por lo general, en retrospectiva. Es decir, el escritor dirá cómo concibió la obra, su punto de partida, su motivación y el proceso que siguió. En algunos casos, incluso podemos observar los manuscritos de algunos escritores y el proceso de corrección que ha seguido para llegar a la versión publicada.

Lo que proponemos, en esta publicación, es un conjunto de módulos que irán explorando diferentes aspectos que tienen que ver con la disposición para iniciar la creación literaria. Cada uno de ellos, de modo didáctico, ordena la información para enfatizar cuál es la idea primordial. Después de ciertos comentarios, se termina con algunos ejercicios y aplicaciones que no tienen otro propósito que consolidar lo aprendido. Esos espacios en blanco que suponen un recuadro permiten que el usuario pueda bosquejar el inicio de un relato o el ordenamiento de la información de manera muy libre. No tiene que encajar exactamente en el espacio que dejamos. Algunos tienen un estilo más condensado; otros son más expansivos en la idea que desarrollan, en el ficcional que proponen.

La creación de una novela o un relato breve es, en cierto modo, semejante a otros procesos de creación. El escritor cuenta a partir de su experiencia y de la perspectiva que él elige.

El escritor creativo, aquel que traduce el mundo y la experiencia de su imaginación a través de sus relatos, poemas u otras producciones literarias es un artista cuya herramienta es la lengua, las palabras, pero que, como el resto de los artistas, debe cultivar también su mirada única y personalísima (Barella y Alonso, 2017: 76).

Uno de los aspectos más importantes en la aventura de la creación es la primera página, o el primer párrafo. Algunas novelas son célebres por el primer párrafo. Pero no hay que desmayar si acaso no tenemos seguridad que es así como empezará nuestra novela. Una tercera, cuarta o quinta revisión irá definiendo nuestro estilo. Es el equivalente a encontrar la melodía que marca el ritmo de una composición musical.

Nos ha parecido interesante tratar el tema de los recursos narrativos. La novela tiene algunos siglos de antigüedad, y se cultivó de manera muy intensa en el siglo

XIX. En esa época se consolidó un tipo de estructura. Y sostenemos que en el siglo XX el rasgo fundamental eran las posibilidades de ruptura de las convenciones establecidas sobre la novela. Aquí la palabra ruptura se refiere a las innovaciones en el modo de contar. El cine ha influido en el manejo de recursos narrativos. Pero, por encima de estos, la obra no puede ser una demostración de técnicas. Los recursos y las técnicas conocidas son útiles porque se les utiliza cuando se las debe utilizar. La buena obra es importante por la originalidad de la perspectiva elegida por el narrador.

Uno de los módulos importantes se detiene en el desenlace de la obra, sea que se trate de un relato breve o una novela. Lo que le interesa al lector es que el final de un relato no sea anodino. Finalizada la lectura, quedará en él una especie de huella acerca de algún aspecto de la naturaleza humana. Igual sucede en la novela. El final de esta puede ser la develación de un dato escondido y que explica todos los puntos que quedaron como cabos sueltos.

Dejamos casi al final de la experiencia creativa aquello que se conoce como suspenso. Un relato breve o una novela no pueden ignorar ese rasgo que hace que el lector se sienta atado a seguir con la lectura. El buen narrador ha dispuesto los hechos de la trama narrativa, de modo que mantenga al lector pendiente de lo que sucederá. Entonces, el narrador dosifica las acciones o sucesos y el lector seguirá el relato para responder a una serie de interrogantes que se ha ido formulando.

No podemos dejar de enfatizar en la palabra originalidad. Cualquier persona puede contar una historia, nada se lo impide. Pero hay algunos relatos que nos invitan a la reflexión y dejan huella en nosotros. Y entonces surge la palabra originalidad. El escritor nos lo ha contado como nadie lo había hecho. Hasta podemos “visualizar” cómo era ese personaje y qué tribulaciones le atormentaban. El lector no leerá ese texto como uno más, lo verá como único, como algo al que le reserva un lugar especial en sus preferencias.

Hemos dedicado un especial espacio al monólogo interior. El escritor es un testigo de su época. Y no se puede ignorar que —en el mundo moderno y liberal, en ese espacio masivo— los ciudadanos no pueden dejar de reflexionar y transmitir esa realidad interior que acoge su angustia, sus ilusiones o frustraciones. Y es que, lo que sucede con el mundo interior de nuestro personaje, es posible que sea lo mismo que le angustia al lector. Así pues, la novela nos mostrará lo que acontece en el contexto general, en la realidad social en la que se ubican los personajes; pero a la vez, como quien hace primeros planos, dedicará un espacio al mundo interior de los protagonistas. Ese ir y venir será la característica de muchas de las obras que se escriben en estos tiempos.

Un especial agradecimiento a la Dra. Diana Elisa González Calderón por su enfoque didáctico. Sin su apoyo no hubiera sido posible la estructura y proyección de este texto a los usuarios. Largas sesiones y reflexiones terminaron por configurar este texto que, de otra manera, habría terminado en un simple ensayo.

Asimismo, agradezco a Katherine Tragodara Paz y Lourdes Rodríguez Soto, egresadas de la Facultad de Educación de la Pontificia Universidad Católica del Perú, por su importante apoyo para segmentar los módulos.

## Acerca de la organización del texto

### Objetivo del autoinstructivo

Esta publicación pretende ser una aproximación a las reflexiones acerca del arte de contar, con particular énfasis en la novela, ese objeto que nos parece extraordinario, pero a la vez complejo en su concepción y escritura. Muchos de los ensayos o reflexiones sobre el tema se han interesado en advertir las técnicas y recursos narrativos. No negamos su importancia, pero queremos darle un espacio importante al acto de la creación en sí, al momento de la inspiración, ese instante decisivo en el que concebimos la trama narrativa y nos sentimos impulsados a plasmarlo en palabras, en secuencias que configuran el relato en su continuidad.

### ¿Cómo está organizado el autoinstructivo?

Este autoinstructivo está organizado en diecinueve capítulos, cada uno con tres secciones que le permitirán profundizar en el arte de la escritura creativa que lo conduce a formatos como el relato breve o la novela. Estas secciones son:

1. **Reflexión previa:** usted reflexionará a partir de sus experiencias y conocimientos previos relacionados con el capítulo.
2. **Contenido:** usted revisará el desarrollo del tema de cada capítulo propuesto por el autor, a fin de adquirir nuevos conocimientos y consolidar los suyos. Asimismo, encontrará distintos recursos que contribuirán a su aprendizaje.
3. **Reflexión final:** usted aplicará lo aprendido en el capítulo mediante ejercicios de creación y reflexión.

# La inspiración, el punto de partida

---

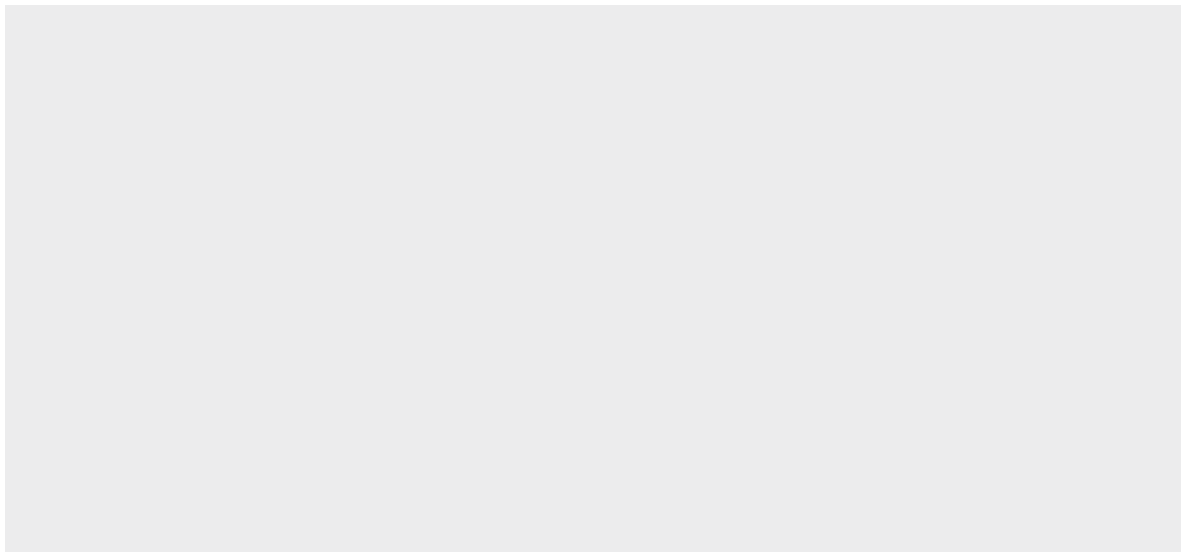
CAPÍTULO 1

## Estimado participante, en este primer capítulo usted reflexionará sobre la inspiración como punto de partida en el arte de contar.

---

### Reflexión previa

Iniciaremos la reflexión a través de las siguientes preguntas. Tómese un tiempo para conectar con sus pensamientos y vivencias, y responda: **¿En qué se inspira al escribir? ¿Qué experiencias personales le inspiraron a escribir? De todas las experiencias o vivencias que ha tenido, ¿cuál de ellas le parece que podría ser una historia significativa? ¿Qué escritor/a le gusta por su estilo de escritura?**



### La inspiración, el punto de partida

Una rápida revisión de las obsesiones que motivan a algunas personas a escribir relatos y novelas nos puede llevar al reconocimiento de ciertas obsesiones internas, cierta disconformidad con la realidad-real, ciertos hechos que resultan significativos desde su perspectiva de la realidad. Son historias que tienen como referente la realidad, pero usted lo ha imaginado de otra manera y quisiera contarlos desde su perspectiva. Son incidentes o episodios anecdóticos ficcionalizados por su imaginación.

El reto de ese primer abordaje es que la historia tenga, en esa concatenación de hechos o episodios, una lógica coherente y que resulte creíble.

Puede decirse que el punto de partida es una historia que le parece significativa. No es la historia que aparece en los libros. Es un argumento que se le ha ocurrido a usted y que quisiera desarrollar un poco más. Digamos que es el inicio de algo que, conforme sigue usted organizando los hechos, le parece interesante.

Se suele decir que un escritor es un rebelde ante las instituciones y parámetros establecidos. Esto, en parte, es verdad. No se somete a las pautas que establece la sociedad ni tiene las expectativas de futuro que posee la gran mayoría. Quizá lo más apropiado sería decir que desde el origen —en la motivación obsesiva, un poco imprecisa aún— se produce una fractura entre el escritor y la sociedad. Pero podríamos agregar, incluso, que en la apariencia externa, el escritor pudo tener —en sus relaciones familiares y sociales— casi el mismo ámbito que los demás, que estudió en los mismos colegios y que tuvo una familia más o menos armónica, pero lo que le hace distinto es su sensibilidad y su potencial imaginativo.

En la literatura universal abundan las historias de amores imposibles, pero a un escritor le pudo haber llamado la atención cierto romance incestuoso del que la gente preferiría no hablar. Y el escrito puede tratar de eso, de lo que la gente no habla. Incluso, puede contar desde la perspectiva de uno de los personajes de la historia, es decir, un narrador-personaje. Y le interesará escribir, a lo mejor, todas las implicancias, el sufrimiento que ambos conllevan silenciosamente por esos encuentros a escondidas, porque saben que es un romance no permitido por la sociedad. Y como nos enteramos desde la perspectiva de uno de los actores del conflicto, es probable que él se sienta culpable de haber involucrado a su amada en ese romance que, ahora, resulta inevitable y al que les es imposible renunciar.

Reflexionemos con otro ejemplo. Me pongo a recordar el caso de Arguedas que, como se sabe, vivió con la madrastra y tuvo un mal trato de ella. Ese era el escenario. Ahora bien, en una de las cartas que dejó el escritor poco antes de suicidarse, reconoce que su hermano Arístides pudo sortear la adversidad, pero que él no llegó a hacerlo. Es decir, su sensibilidad se dolió mucho por la orfandad y el mal trato. Las personas no reaccionamos de la misma forma ante las dificultades. El escritor tiene una sensibilidad distinta. En cierto modo, el mundo imaginario que construye es un modo de buscar un “mundo” alterno al que soporta o padece. Y en la construcción de ese ficcional, en la manera en que enhebra la historia y configura ese mundo verosímil encuentra un gozo, una satisfacción que procede del acto de estar creando una obra.

Hay algo de mágico o misterioso en el acto mismo de la creación. Miguel Ángel, uno de los artistas más importantes del Renacimiento italiano, pensaba que la obra estaba en esa masa de mármol todavía en estado macizo, elemental, que lo que tenía

que hacer el artista era golpear, ir dándole forma a la imagen que en ella se escondía. En realidad, lo más probable es que *la imagen* estaba en la inspiración del artista, en su mente, en ese mágico acto que él sentía y que todavía no podía plasmar, de modo que, luego, con la obsesión de la imagen, todo lo que tenía que hacer es darle forma, encontrar esa imagen que su intuición y emoción habían “visualizado”.

Es curioso que varios siglos después, un escritor de renombre como García Márquez contará que estando de viaje con su familia, en México, de una localidad a otra, su mente descubrió, maravillado, la frase con la que empezaría su novela *Cien años de soledad*: “*Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava...*”. Se sintió tan emocionado que le dijo a su mujer y a su hijo que ellos siguieran el paseo, que él iba a encerrarse por seis meses, porque ya tenía el punto de partida de su novela decisiva. Y es que, por diez años, había tenido el tema, la localidad y los incidentes que contaría. No olvidemos que uno de sus cuentos se titulaba “Isabel viendo llover en Macondo”. El tema estaba gestándose, y cuando encontró la frase, como él mismo dice, localizó el tono, el estilo —las frases, el ritmo del relato— de cómo lo contaría. Semejante al músico cuando encuentra la melodía sobre la que se estructurará toda su composición. O como Miguel Ángel que tenía en su mente la imagen de lo que quería esculpir en esa roca grande que acababa de encontrar. El veía lo que otros no lograban ver.

Es un acto de compenetración —o de posesión— que el escritor sabe que, en cuanto tenga la historia, el tono y estilo, todo va a discurrir fácilmente. Y no es extraño que muchos digan que escribió la novela *como si alguien le dictara el relato*, las frases. Esto mismo habría sucedido con la escritura del Nuevo Testamento, documento importante en la Biblia. Se suele decir que los apóstoles que escribieron acerca de la vida y prédica de Jesús recibieron la inspiración del Espíritu Santo. La inspiración personal la tuvieron, pero decir que ella provino del Espíritu Santo es una afirmación que se acepta por un acto de fe. Como estudioso de mitos debo señalar que tal referencia tiene como propósito darle al documento (Nuevo Testamento) un rango de sacralidad. No es lo mismo decir que ese texto es el resultado de un momento de inspiración humana, que decir que se inscribió por inspiración sagrada (el Espíritu Santo, como intermediador).

Dejando de lado la religiosidad, lo cierto es que se produce un acto de inspiración en el que un escritor o artista tiene en su imaginario las imágenes, el conflicto, las acciones de lo que será la trama de su novela. El punto de partida puede ser una determinada circunstancia emocional. Y decimos punto de partida porque el escritor, con seguridad, convierte esa sensación en trama narrativa. No para contar el punto de arranque, sino lo que deriva de ello: la historia que, sin duda, deberá cumplir con las exigencias de lo verosímil.

Por cierto, el referente para un escritor de novelas puede ser un incidente, un acontecimiento, a partir del cual se configura lo ficcional. Las novelas realistas se ajustan más a los referentes de la realidad; mientras que para los que optan por la tendencia fantástica, el referente puede ser un simple pretexto, una especie de sueño que se pierde en la nebulosa.

Hace poco leí una declaración testimonial de Vargas Llosa en la que daba cuenta de cómo, y en qué circunstancias, escribió ese conjunto de relatos que luego fueron publicados con el título *Los jefes*, pero lo que más llamó nuestra atención es cómo nació la novela *Los cachorros*.

También el “barrio” es el tema de “Los cachorros”. Pero este relato no es pecado de juventud, sino algo que escribí de adulto, en 1965, en París. Digo escribí y mejor sería decir reescribí, porque hice por lo menos una docena de versiones de la historia, que nunca salía. Me rondaba la cabeza desde que leí, en un diario, que un perro había emasculado a un recién nacido, en un pueblecito de los Andes. Desde entonces, soñaba con un relato sobre esa curiosa herida que, a diferencia de las otras, el tiempo iría abriendo en vez de cerrar. A la vez, le daba vueltas a una novela corta sobre un “barrio”: su personalidad, sus mitos, su liturgia. Cuando decidí fundir los dos proyectos, comenzaron los problemas. ¿Quién iba a narrar la historia del niño mutilado? El “barrio”. ¿Cómo conseguir que el narrador colectivo no borrara a las diversas bocas que hablaban por la suya? A fuerza de romper papeles, poco a poco fue perfilándose esa voz plural que se deshace en voces individuales y rehace de nuevo en una que expresa a todo el grupo. Quería que “Los cachorros” fuese una historia más cantada que contada y, por eso, cada sílaba está elegida tanto por razones musicales como narrativas; no sé por qué, sentía que, en este caso, la verosimilitud dependía de que el lector tuviera la impresión de estar oyendo, no leyendo: la historia debía entrar por los oídos. Estos problemas, digamos técnicos, fueron los que me absorbieron (Vargas Llosa, 2021).

#### **Para más información:**

Revisa el artículo completo *¿Cómo nacieron mis cuentos?* Mario Vargas Llosa en:  
<http://circulodelectores.pe/mario-vargas-llosa-cuentos-literatura-aprender-escribir-2021/>

En *La barca*, novela de mi autoría, el punto de partida fueron los meses de desolación que me dejó una separación después de tres años de amor apasionado. Razones que no vamos a explicar determinaron ese alejamiento, pero el efecto emocional tuvo un resultado nefasto. Sentí como que se me bloqueaba todo futuro, que difícilmente podría encontrar una experiencia semejante. Luego, con más tranquilidad,

decidí que a partir de ese punto de partida (el romance) podía contar, en una novela, el contexto social y todas las tribulaciones que pasó Alejandra, la protagonista de la historia. El personaje elegido, Santiago, es de Lima, interviene en una reyerta y huye de la policía. Luego de un largo trayecto, termina en Ayacucho. En esa ciudad conoce a Alejandra. El romance es espontáneo y en un escenario de agitación social.

Era difícil que se eludiera el tema político. Para satisfacción de Santiago, ambos coinciden en que los gobiernos sucesivos de la República vivieron de espaldas a la realidad social, especialmente de la población provinciana. Coinciden en la necesidad de cambiar ese Estado que hace décadas se mostraba indiferente e injusto ante las grandes mayorías. Ella, sin embargo, es más radical y por eso es perseguida por los agentes de Seguridad del Estado. Puede más el afecto, la relación sentimental, y él no la abandona y colabora en su afán de huir del país por la frontera. Y están en esos afanes de burlar la vigilancia policial de la frontera cuando Alejandra se encuentra con una amiga que le ofrece un lugar en el barco que cruzará la frontera. Lo que ella no sabía es que en ese barco iban otros prisioneros y que la tripulación la integraban los agentes de Seguridad del Estado.

El barco se convierte en una metáfora de la violencia de esos años ochenta. Naturalmente, los pasajeros no llegarán al otro lado de la frontera. Lo importante, además de la metáfora del barco, es la manera en que está contada la novela. Es decir, la perspectiva de la narración, los constantes saltos de tiempo que se realizan y la forma en que se ha organizado la articulación de secuencias. Son diferentes los planos desde los cuales se aborda la novela. Voces que recuerdan, como narradores que van desbrozando la historia y manteniendo el suspenso. Y este es un aspecto que se ha cuidado: mantener la intensidad del relato como para que el lector no se desprenda de la novela.

**Para una percepción más completa de la novela,  
adjuntamos la referencia:**

Huarag, E. (2007). *La barca*. Lima: Editorial San Marcos.

Muchas veces nos hemos visto con un tema a la mano, pero no sabemos si se ajusta a las exigencias del formato cuento o si la trama es más que una peripecia. Si vemos que el núcleo del conflicto tiene historias colaterales que enriquecen la trama fundamental, mejor sería contarlos en una novela. Como lectores, más de una vez hemos tenido la sensación de que en la novela que acabamos de leer hay muchos capítulos de más. Quizá la trama pudo haberse desarrollado con más intensidad si acaso la hubieran trabajado como novela corta. Y al revés, cuando leemos algunos cuentos

que pasan las veinte carillas y se sigue prolongando hasta unas veinte páginas más, nos queda la sensación de que pudo ser una novela. Veamos lo que Edith Wharton dice sobre este dilema:

Hay al menos dos razones por las que un tema debería encontrar expresión en forma de novela más que de cuento, pero ninguna se basa en el número de lo que por comodidad podemos llamar incidentes, o acontecimientos externos, que contiene la narración. Hay novelas de acción que se podrían condensar en relatos breves sin perder sus cualidades distintivas. Los elementos del tema que requieren un desarrollo más largo son, en primer lugar, el despliegue gradual de la vida interior de sus personajes, y, en segundo lugar, la necesidad de producir en la mente del lector el sentido del paso del tiempo. Hechos exteriores de la naturaleza más variada y excitante pueden, sin pérdida de verosimilitud, agruparse en unas pocas horas, pero los dramas morales suelen tener sus raíces en las profundidades del alma y su origen se remonta a mucho tiempo atrás; y el choque aparentemente súbito en que culminan debería llegarse paso a paso si se quiere que se explique y se justifique por sí mismo (Wharton, 2012: 43).

Wharton ofrece una clave que puede ser útil en el momento de tener que decidir si el tema es más apropiado para un cuento o una novela.

Si el incidente que se trata queda suficientemente iluminado con un único destello retrospectivo, se puede utilizar como materia de un cuento; pero si el tema es tan complejo, y sus fases sucesivas tan interesantes, que justifican una elaboración, hay que sugerir necesariamente el paso del tiempo, y entonces la forma novelística es la indicada (Wharton, 2012: 43).

Pero claro, el escritor no es una persona aislada del contexto ni de la tradición literaria. Sabe que la novela tiene ciertas normas básicas en su estructuración, de modo que la trama tiene que desglosarse en un conjunto de secuencias, y que estas deben tener un mínimo de articulación, de manera que una de ellas no resulte desconectada de las otras. Y por la extensión y los hechos innumerables, el escritor sabe que debe mantener la inspiración todo el tiempo que dure la plasmación escrita.

### **Idea clave**

*Porque no se trata solo de concebir un tema o una trama que tenga cierta originalidad. Lo concreto —aquello que les llega a los lectores— es la palabra escrita. Y eso quiere decir que el relato, lo escrito, debe suscitar la misma emoción que quiso transmitir el autor de la obra.*

En muchos casos sucede que lo vivido o experimentado —o lo imaginado como verosímil—, no siempre provoca el mismo efecto que pretendía el autor. ¿Qué pasó? Algo sucedió en el tránsito de la emoción imaginada a lo verbal, al relato de la historia que se está contando. Se trata, pues, de una adecuada sincronización entre la expresión verbal y el relato imaginado.

Podría suceder lo contrario. Se han visto muchos casos en los que el narrador ha poetizado un lugar, la orilla de un río, por ejemplo. Y leído así, al lector le parece fascinante aquello que nace en lo verbal y va al imaginario, a sus sensaciones. Pero sucede que, cuando se le ocurre ir al lugar y conocer en vivo la orilla del río, esta no refleja las sensaciones que había tenido al leerlo; así, la realidad resulta decepcionante.

Algo semejante refiere el escritor Alonso Cuento cuando comenta una historia referida por el escritor turco Orhan Pamuk.

Según cuenta Pamuk, en la antigua Turquía, un paje se encontraba atribulado por la soledad de su amo y se propuso remediar esa situación. El paje había conocido a una doncella que, creía, sería la pareja perfecta para su señor. Fue así que le dijo que su amo era el hombre perfecto para ella. El paje retrató a su amo ante ella, celebró sus virtudes, lo describió como un hombre maravilloso. La doncella quedó tan conmovida por lo que el paje le había dicho que accedió a conocer al hombre del que tanto le hablaban. El paje la llevó donde él, y cuando la princesa lo vio y habló con el amo, regresó corriendo hasta el paje y le dijo: “¿Por qué me llevas donde este pobre tonto? Yo estaba enamorada del hombre que tú describías, del hombre que habías puesto en palabras. Sígueme hablando de él, no me hagas perder el tiempo con este pobre hombre que me has hecho conocer”. Eran las palabras del paje las que habían despertado el amor en la doncella, no la realidad de la que venían. Pero él se había inspirado en esa realidad (Cueto, 2014: 41).

### **Idea clave**

*El punto de partida, la inspiración, puede proceder de un acontecimiento muy personal, una experiencia vivida —que, por cierto, no se trasmite tal cual—, pero, otras veces, la novela es un tema que, aunque no es una experiencia vivencial, es parte de la inquietud del escritor. Y en ese caso, seguramente el escritor reunirá toda la información necesaria para abordar el tema, la época y el contexto social.*

Por tanto, si el relato surge de un interés personal, si ese tema se desarrolla en otro tiempo y otra realidad, necesariamente tiene que informarse, conocer detalles que sirven de escena al conflicto que va a presentar. En no pocos casos las novelas tienen su origen en una curiosidad intelectual, algo que el escritor ha leído y le ha dejado una particular inquietud. Esto sucedió con Borges. En una oportunidad dio una conferencia acerca de sus cuentos, y lo que dice acerca del cuento “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” puede ayudarnos a entender su punto de partida.

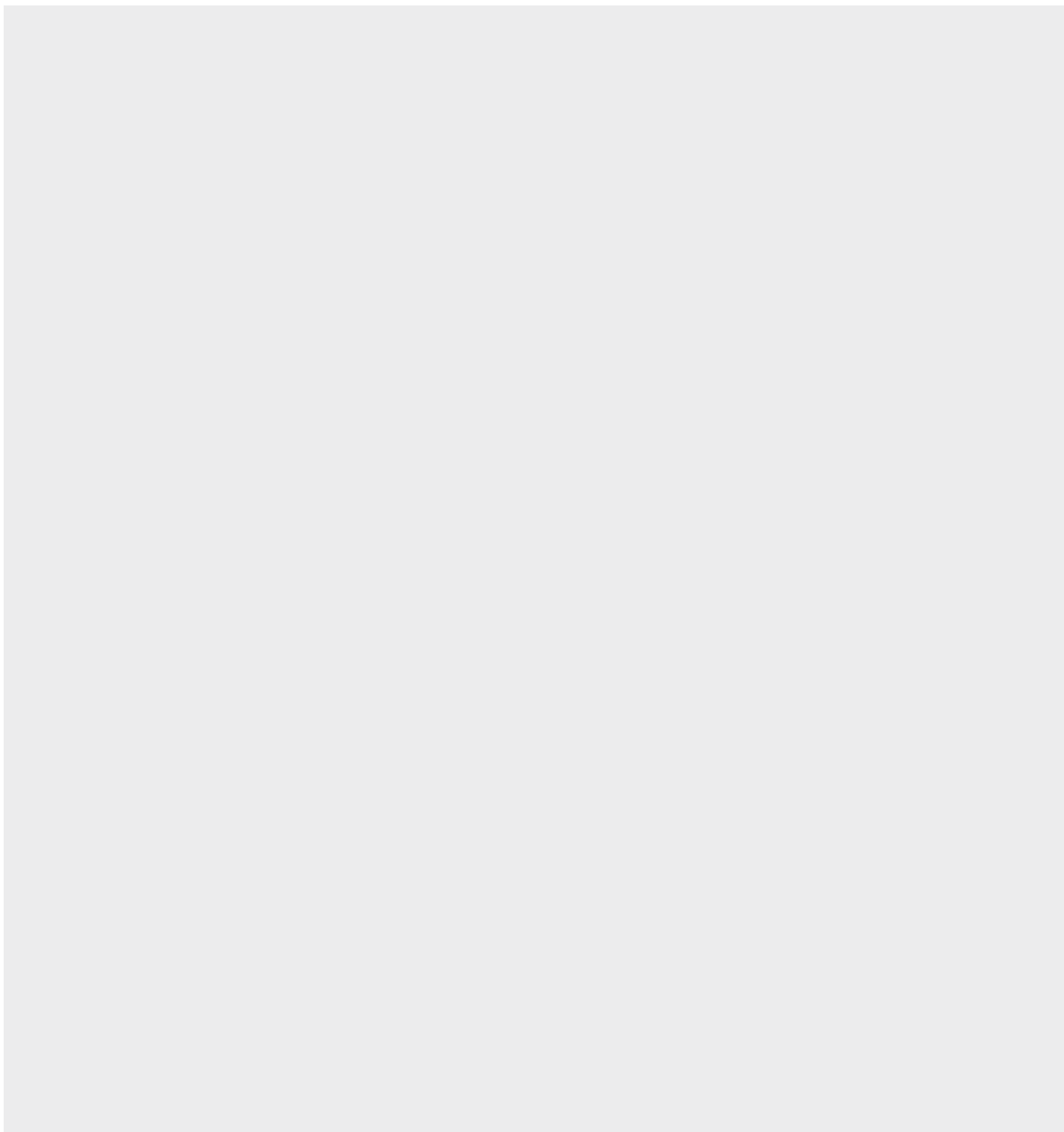
Yo he sido siempre lector de enciclopedias, creo que es uno de los géneros literarios que prefiero porque de algún modo ofrece todo de manera sorprendente. Recuerdo que solía concurrir a la Biblioteca Nacional con mi padre; yo era demasiado tímido para pedir un libro, entonces sacaba un libro de los anaqueles, lo abría y leía. Encontré una vieja edición de la Enciclopedia Británica, una edición muy superior a las actuales ya que estaba concebida como libro de lectura y no de consulta, era una serie de largas monografías. Recuerdo una noche especialmente afortunada en la que busqué el volumen que corresponde a la D-L, y leí un artículo sobre los druidas, antiguos sacerdotes de los celtas, que creían —según César— en la transmigración (puede haber un error de parte de César). Leí otro artículo sobre los Drusos del Asia Menor, que también creen en la transmigración. Luego pensé en un rasgo no indigno de Kafka: Dios sabe que esos Drusos son muy pocos, que los asedian sus vecinos, pero al mismo tiempo creen que hay una vasta población de Drusos en la China y creen, como los Druidas, en la transmigración. Eso lo encontré en aquella edición, creo que el año 1910, y luego en la de 1911 no encontré ese párrafo, que posiblemente soñé; aunque creo recordar aún la frase Chinese druses —Drusos Chinos— y un artículo sobre Dryden, que habla de toda la triste variedad del infierno, sobre el cual ha escrito un excelente libro el poeta Eliot; eso me fue dado en una noche.

Y como siempre he sido lector de enciclopedias, reflexioné —esa reflexión es trivial también, pero no importa, para mí fue inspiradora— que las enciclopedias que yo había leído se refieren a nuestro planeta, a los otros, a los diversos idiomas, a sus diversas literaturas, a las diversas filosofías, a los diversos hechos que configuran lo que se llama el mundo físico. ¿Por qué no suponer una enciclopedia de un mundo? (Borges, 2021b).

Hasta cierto punto, el acto de escribir no es una respuesta racional. El escritor escribe porque necesita escribir. Hay una especie de impulso que procede de su subconsciente que lo lleva al relato. Y escribir se convierte en una necesidad de comunicar algo. Pero claro, también el escritor sabe que hay un modo de contar que no puede dejar de lado. Entonces, escribir una obra significativa es, hasta cierto punto, el encuentro o la confluencia del impulso emocional y el manejo de ciertos recursos que se conocen como el arte de contar.

## Reflexión final

Haremos un ejercicio de creación. Lo invitamos a leer el cuento “**Los gallinazos sin plumas**”, de Julio Ramón Ribeyro, que se encuentra adjunto en el compendio de cuentos. El relato tiene un conjunto de secuencias, una de las cuales, el final, nos presenta el desenlace. Le planteamos que usted, conocedor del cuento, realice un cambio en el desenlace del cuento.



# El escritor como demiurgo

---

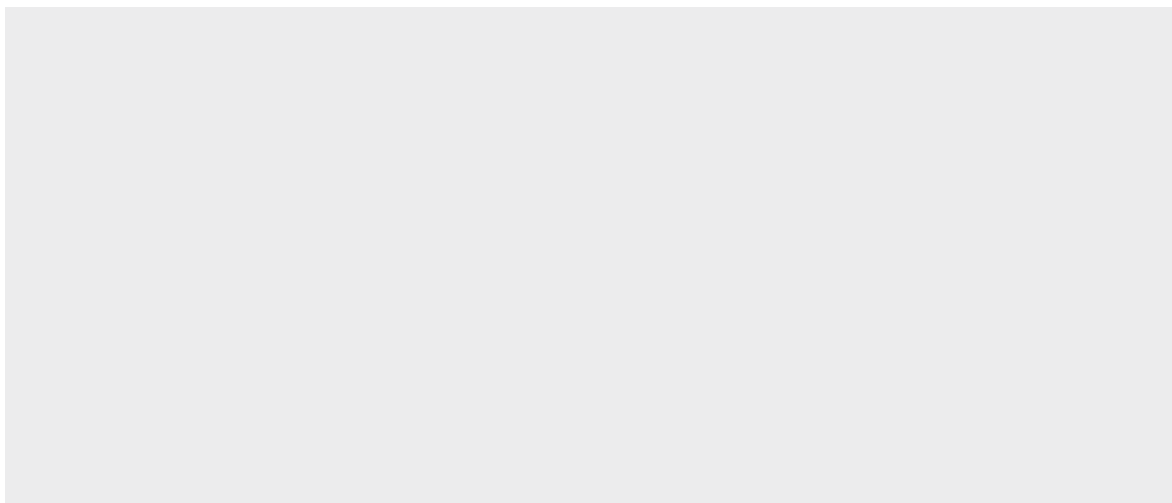
CAPÍTULO 2

Estimado participante, en este segundo capítulo se presentará las funciones del artista, en tanto demiurgo; es decir, un ser que por ese acto mágico de la creación literaria se convierte en creador de un mundo con personajes y acciones a imagen y semejanza de la realidad. Lo que hacen los personajes dependen de él, de lo que él propone y decide. Casi como decir que el escritor, al igual que el realizador de cine, reconstruye un mundo nacido de su imaginario.

---

### Reflexión previa

Tome un tiempo para conectarse con sus pensamientos y cuéntenos algún acontecimiento que haya imaginado y que parecía real. Luego responda: **¿La historia contada se asemejaba con la realidad? ¿En qué episodios o detalles se enfatizó para que parezca que es una historia real?**



### El escritor como demiurgo

Cuando el escritor concibe una historia ficcional, como hemos sostenido, tiene un referente. Frente al referente real, la trama de su propuesta puede tener lazos de mayor o menor mimesis. El concepto de mimesis proviene de la cultura griega an-

tigua. Se refiere a la tendencia por presentar o configurar una obra artística (pictórica o dramática) a imagen y semejanza de lo que acontece en la realidad. Es decir, las novelas realistas son más miméticas que las novelas fantásticas. Lo vemos, por ejemplo, en el caso de las novelas indigenistas, cuando se esfuerzan por reproducir el habla dialectal de sus personajes; o cuando en el neorrealismo el escritor quiere reproducir el habla de los adolescentes. El escritor lo hace de ese modo porque entiende que con ello se alcanza una mayor verosimilitud.

Cuando estamos ante una novela histórica, o se tiene como referente un personaje histórico, es indudable que la recreación ahondará en aspectos que no aborda la historia institucional. El autor de una novela histórica se sumergirá en la dimensión humana, en los conflictos internos de los personajes, pero, en líneas generales, no variará mucho acerca de la biografía del protagonista o la forma en que acabó su vida.

### **Idea clave**

*En cualquier caso, en la novela más realista, la historia que nos propone no es real. Es una historia; es decir, probablemente, el hecho que se recrea tiene muchos referentes que corresponden a la realidad, pero no es real.*

El escritor comunica un hecho con mucho realismo, con un fuerte tono de veracidad. Casi estamos convencidos de que, aunque no fue real, pudo haberlo sido. Lo que sucede es que el escritor camina por ese sendero un poco nebuloso en el que realidad e imaginario parecen mezclarse. Incluso, en la presentación de hechos extraños o extraordinarios, estos suelen estar acompañados de un escenario en que todo parece real. Y esto, precisamente, acentúa el enigma de lo extraño o extraordinario.

Me pongo a pensar en *El mundo es ancho y ajeno*, de Ciro Alegría. Si recurrimos a la información acerca de la vida rural y el ordenamiento social en esa época, sabremos que solían presentarse conflictos que enfrentaban a campesinos o comuneros con los terratenientes. Es cierto que existían instituciones judiciales, una organización policial, pero estaban al servicio de los notables y poderosos. La novela, basada en esa configuración del referente, organiza su trama narrativa. Describe un pueblo al que denomina Rumi (piedra), un líder comunero llamado Rosendo Maqui (el alcalde de la comunidad) y un terrateniente, Álvaro Amenábar. El incidente primordial: Amenábar busca pretextos para apropiarse de las tierras de los comuneros. Para ello recurre a argucias legales. El enfrentamiento es inevitable con resultados desfavorables para los comuneros que deben dejar sus tierras. La recreación es casi una épica popular en la que los comuneros se alistan a resistir, aunque, al final,

terminan siendo vencidos. Prevalece, entonces, la injusticia social. Un ambiente en el que hasta las autoridades están al servicio del terrateniente. ¿Cuál es el efecto final? El lector termina solidarizándose con los comuneros y rechazando la injusticia. Y es que, en los años en que se escribe esa novela, 1940-1941, había un ambiente de injusticia social, y el escritor —a través de la ficcionalización— posiblemente esperaba contribuir a la toma de conciencia de la población.

En esa época, el escritor consideraba que tenía un “compromiso”, una obligación moral y política. No es que la novela se subordine al objetivo moral o político, pero ello es lo que se deriva luego de la lectura de la novela. Lo primordial, sin embargo, es crear un “mundo” en el que sucedan los hechos a imagen y semejanza del mundo real. Es lo que Aristóteles denominaba “verosímil” (semejante a lo verdadero). Y la construcción de ese mundo, sus vicisitudes, expectativas y frustraciones debieron ser narradas como para que el lector compartiera el destino de los protagonistas. El arte del novelista se encuentra en el manejo de sus recursos para hacer “veraz” lo que es el resultado de su imaginación.

Estamos de acuerdo, entonces, en que la trama de la obra, el argumento articulado, no es una crónica. Los personajes pueden estar bien configurados, nos referimos a su modo de actuar y su temperamento, pero eso no quiere decir que sean reales. En muchos casos, la descripción de un personaje es tan acertada que veces nos parece “verlo” como un ser existente. Un momento dramático y conmovedor sucede en la novela *Madame Bovary* cuando la protagonista sufre los efectos del veneno que ha tomado.

### **Idea clave**

*Es él, el demiurgo, el que le ha dado vida. Y si la configuración es acertada, el lector puede imaginarlo. Kafka, Hemingway y Faulkner contribuyeron a una configuración “visualizable”. Especialmente Hemingway, cuyas novelas terminaron en versión fílmica, precisamente porque el tratamiento temático facilitaba, casi de inmediato, la “visualización”. Lo mismo podemos decir de esa escena de Raskolnikov, en *Crimen y castigo*, previa al homicidio de la usurera. Podemos “ver” la vacilación de Raskolnikov que espera que la usurera siga afanada en abrir la prenda que le ha traído para descargar el golpe de hacha sobre la cabeza de la víctima.*

Veamos lo que dice Eco:

Hay probablemente muchos lectores muy cultivados que no derraman lágrimas por el destino de Scarlett O'Hara, pero les conmueve el de Ana Karenina. Sin embargo, he visto a sofisticados intelectuales llorando a mares al final de Cyrano de Bergerac, un hecho que no debería sorprender a nadie, porque cuando una estrategia dramática pretende inducir al público a derramar lágrimas, la gente llora independientemente de su nivel cultural. Esto no constituye un problema estético: las grandes obras de arte pueden no provocar una respuesta emocional, mientras que muchas películas malas y noveluchas lo consiguen. Y recordemos que madame Bovary, un personaje por el que muchos lectores han llorado, solía llorar con las historias de amor que leía (Eco, 2011: 45).

La novela transmite un estado emocional que nos puede llevar hasta las lágrimas, pero ello no es garantía de que sea una obra de arte. Y, de hecho, como bien dice Eco, muchas novelas y películas de poca calidad artística consiguen conmovernos hasta las lágrimas. El arte, la función estética, está más allá del efecto emocional que pueda provocar.

Pero debemos decir algo más de la función demiúrgica del escritor. Este configura un lugar, un conjunto de personajes, un acontecimiento primordial y una serie de incidentes que, de una u otra forma, suman para la construcción de ese "mundo" (que siendo ficcional parece real) del que habla Heidegger. Nuestro imaginario termina de configurar lo que ha descrito el escritor.

Una buena obra, seguramente, ofrece algunos rasgos de la fisonomía del personaje y también nos permite observar los atributos psicológicos que lo distinguen. Asimismo —especialmente en la novela contemporánea—, más que detenerse en los rasgos psicológicos, veremos su modo de actuar, sus reacciones, y es ello lo que nos permite entender su temperamento, pero según el novelista son los únicos datos con los que contamos. Algunos consideran que eso es una limitación porque se piensa que la obra no ofrece la dimensión completa de los personajes reales. Eco dice que eso no es tan cierto. Veamos por qué:

Se ha dicho que los personajes de ficción son indeterminados —es decir, conocemos solo unos pocos atributos suyos—, mientras que los individuos reales son completamente determinados, y que deberíamos ser capaces de afirmar cada uno de sus atributos conocidos. Pero aun siendo esto cierto desde el punto de vista ontológico, desde un punto de vista epistemológico es exactamente lo contrario: nadie puede afirmar todas las propiedades de un individuo dado o de una especie dada, que son potencialmente infinitos, mientras que las propiedades de los personajes de ficción están severamente limitadas por el texto narrativo, y solo los atributos que menciona el texto cuentan para la identificación del personaje.

De hecho, conozco mejor a Leopold Bloom que a mi propio padre. ¿Quién podría decir cuántos episodios de la vida de mi padre me son desconocidos, cuántos pensamientos de mi padre no fueron nunca revelados, cuántas veces ocultó sus dolores, sus dilemas, sus debilidades? Ahora que se ha ido, probablemente no descubriré nunca esos aspectos secretos y quizá fundamentales de su ser (Eco, 2011: 50).

La relación de un escritor con lo que escribe pasa, indudablemente, por varias etapas. En algunos casos es el salto del cuento a la novela; es decir, el hallazgo del formato más adecuado. Pero otras veces es la conciencia de una relación trascendental de la obra con el referente en el que vive, la época en la que vive, la conciencia de su función demiúrgica.

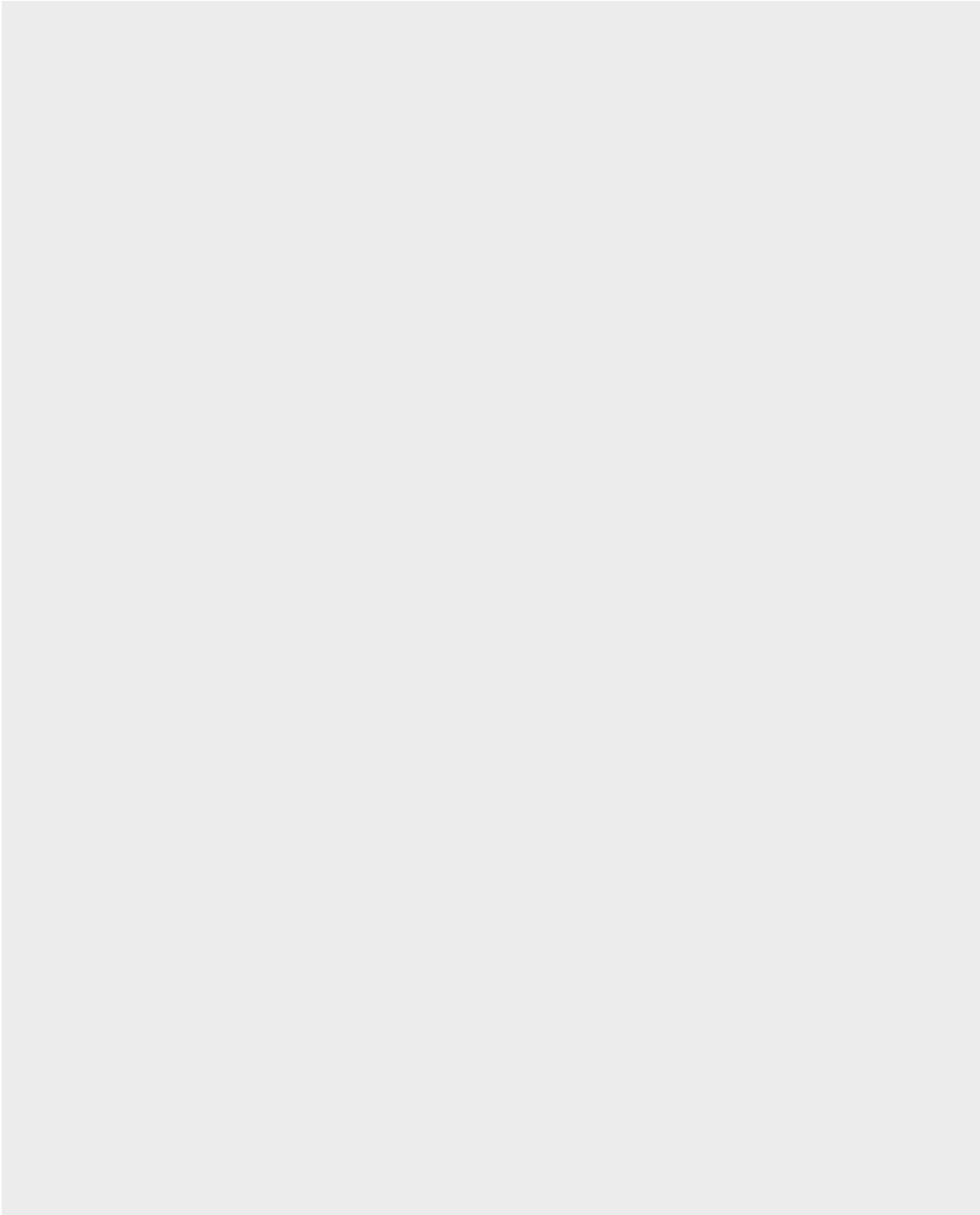
Uno de esos casos memorables es, sin duda, el de William Faulkner, un narrador excepcional que ha influido en casi todos los narradores latinoamericanos de los años sesenta y setenta. En una entrevista a Faulkner, le preguntaron el motivo por el que decidió que Yoknapatawpha sería la mítica ciudad en la que sucederían varias de sus novelas. Y él respondió:

Con *La paga de los soldados* descubrí que escribir era divertido. Pero más tarde descubrí que no sólo cada libro tiene que tener un designio, sino que todo el conjunto o la suma de la obra de un artista tiene que tener un designio. *La paga de los soldados* y *Mosquitos* los escribí por el gusto de escribir, porque era divertido. Comenzando con *Sartoris* [conocida después como *Banderas en el polvo*] descubrí que mi propia parcela de suelo natal era digna de que se escribiera acerca de ella y que yo nunca viviría lo suficiente para agotarla, y que mediante la sublimación de lo real en lo apócrifo yo tendría completa libertad para usar todo el talento que pudiera poseer, hasta el grado máximo. Ello abrió una mina de oro de otras personas, de suerte que creé un cosmos de mi propiedad. Puedo mover a esas personas, de aquí para allá como Dios, no solo en el espacio sino en el tiempo también. El hecho de que haya logrado mover a mis personajes en el tiempo, cuando menos según mi propia opinión, me comprueba mi propia teoría de que el tiempo es una condición fluida que tiene existencia excepto en los avatares momentáneos de las personas individuales. No existe tal cosa como fue; sólo es. Si existiera, no habría pena ni aflicción. A mí me gusta pensar que el mundo que creé es una especie de piedra angular del universo; que si esa piedra angular, pequeña y todo como es, fuera retirada, el universo se vendría abajo. Mi último libro será el libro del Día del Juicio Universal, el Libro de Oro del Condado de Yoknapatawpha. Entonces quebraré el lápiz y tendré que detenerme (Faulkner, 2021: 10-11).

## Reflexión final

En el cuento “**El hombre que contaba historias**”, ubicado en el compendio de cuentos, nos encontramos ante un personaje fabulador. El problema es que lo que conta-

ba era el resultado de su habilidad para fantasear. Hasta que un día se encontró con los personajes que habían salido de su imaginación. En ese momento, se bloqueó. Proponga usted un relato en el que se aprecie, para el escritor, el dilema entre lo imaginado y la realidad.



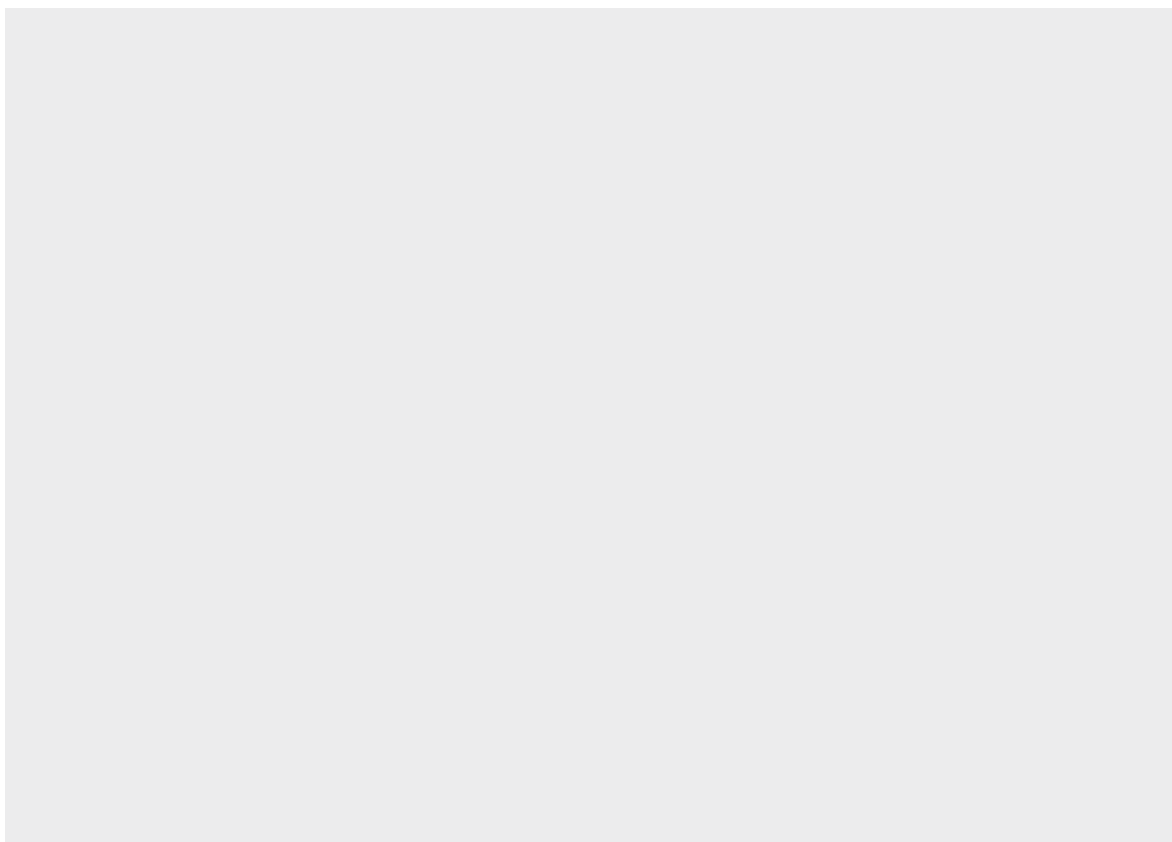
El escritor  
revela una  
“realidad”  
distinta a la  
realidad real

Estimado participante, en este tercer capítulo reflexionará sobre cómo el escritor presenta en sus novelas el mundo interior de los personajes. Asimismo, cómo la técnica de lo impredecible captura el interés por los personajes y por la resolución de un dilema o conflicto.

---

### Reflexión previa

Iniciaremos el capítulo leyendo el minicuento “**Dichos de Luder**”, de Julio Ramón Ribeyro, adjunto en el compendio de cuentos. Este cuento destaca cómo el protagonista actúa de manera ingeniosa. A continuación, comparta alguna ocurrencia de su vida personal que le parezca amena y —esto es importante— a la vez reflexiva.



## El escritor revela una “realidad” distinta a la realidad-real

El escritor recrea, ficcionaliza y se propone ofrecer una mirada distinta de la que habitualmente tenemos acerca de los hechos sociales, o más aún, acerca de algunos aspectos de la realidad humana. El narrador se concentra en la configuración de sus personajes, en el hecho desencadenante del conflicto. Lo que realizan los personajes es lo que harían las personas en su vida cotidiana, salvo que hay un incidente que sale de la realidad. No obstante, ese hecho extraordinario está en la lógica de lo posible de suceder.

Una película como *Tarde de perros* nos muestra a dos personajes que asaltan un banco y mantienen de rehenes a las personas que, accidentalmente, estaban siendo atendidas en ese momento. Las cosas no salen como habían pensado. Llega la policía y los exhorta a liberar a los rehenes. Se someten a las condiciones de los asaltantes. Hasta allí todo responde a la lógica que habitualmente sabemos que se pueden producir en los asaltos a entidades financieras. Lo que mantiene la tensión es el personaje llamado Sal, interpretado por John Cazale. Por sus gestos y accionar, parece que sufre de alteraciones psicológicas y como tiene una ametralladora, en cualquier momento podría disparar a los rehenes. La resolución de la tensión sorprende a todos. Uno de los objetivos fundamentales del delincuente que dirige el asalto, llamado Sonny (interpretado por Al Pacino), es que necesita el dinero para que su pareja, un transexual, se pueda operar.

La novela *La ciudad y los perros* revela lo que sucede en un internado de estudiantes de un colegio militarizado llamado “Leoncio Prado”. El colegio sigue funcionando con las características que describe el novelista. Es real también que se haya configurado a los estudiantes como irreverentes. Y aunque los hechos registrados en la historia del colegio no consignen el robo de una prueba (el hecho desencadenante), ello está dentro de lo posible de suceder. Así es que, aunque el colegio reclame que allí nunca se produjo la muerte de una estudiante en prácticas de tiro, lo acontecido está dentro de lo que puede suceder. Es decir, que la muerte del Esclavo sea el producto de un acto de venganza contra un delator.

Cuando el escritor recrea y configura un lugar, un tiempo y personajes, lo que está haciendo es crear un “mundo”. Es un creador. Ejerce la función de un demiurgo. El reordenamiento de la realidad, la propuesta de la trama tiene verosimilitud en la medida en que responde a una lógica creíble. Pero la obra no es real, aunque así lo parezca. Vargas Llosa dice:

Lo cierto es que la ficción es, por definición, una impostura —una realidad que no es y sin embargo finge serlo— y que toda novela es una mentira que se hace pasar por verdadera, una creación cuyo poder de persuasión, depende exclusi-

vamente del empleo eficaz, por parte del novelista, de unas técnicas de ilusionismo y prestidigitación semejantes a los magos de los circos o teatros (Vargas Llosa, 1997: 35).

Con la comparación del novelista como alguien que efectúa actos de magia, Vargas Llosa se refiere a todos los recursos verbales y narrativos de los que se vale para hacer creíble lo que solo existe porque la imaginación del escritor así lo concibió. Pero estamos ante una técnica que no se circunscribe al relato de una realidad o construcción de un mundo semejante al mundo real. El escritor tiene el reto de hacer interesante la historia que está contando. Por eso serán bien apreciados los hechos inesperados. Aquello que escapa a la lógica habitual y que se muestra como un reto a la imaginación del lector. Cuando todo hace suponer que C sigue a B, el novelista sale con un hecho impredecible que rompe esa lógica. Y lo impredecible despierta mayor interés, mantiene atado al lector para seguir con la lectura, con el curso de la trama narrativa.

En la novela peruana, luego de los años cincuenta, época en la que se difunde el neorrealismo urbano (piénsese en Ribeyro, Congrains, Zavaleta, Reinoso, Salazar Bondy, entre otros), se produce una especie de corte, de punto de quiebre entre la novela realista, denominada “comprometida”, y los que se esmeran en darle importancia al cómo contar. Adaptan y exploran técnicas narrativas que la novela indigenista no le prestó mucha atención. Lo que sostenemos es que, aparte de la exploración —de manera estética, por cierto—, de técnicas para contar, se interesan también por explorar el mundo subjetivo de los personajes. Los neorrealistas cultivaron más el cuento que la novela, por lo que, quizá, ese aspecto no quedó del todo desarrollado. En esa época, el que optó por la novela fue el joven Vargas Llosa. Años después, en la narrativa peruana, encontraremos otros escritores que se interesaron también por la penetración en el mundo interior de sus personajes, en los enigmas que encierra la compleja realidad humana.

### **Idea clave**

*En el relato [cuento o novela] lo impredecible es una instancia clave para mantener el interés del lector. De algún modo, es un reto a la inteligencia del lector. Sucede lo que no había previsto el imaginario del lector. Esa es una razón decisiva para que el lector siga con la trama, porque muchas de las interrogantes sobre los hechos que plantea la trama siguen vigentes.*

El escritor, entonces, revela las emociones y sensaciones de los hombres, de su circunstancia, de sus inquietudes y fines últimos. Lo que expone una novela puede ser un episodio o un hecho en particular, pero de ellos se puede deducir también lo que es común a los humanos de cualquier otro lugar. Según Milan Kundera,

Todas las novelas de todos los tiempos se orientan hacia el enigma del yo. En cuanto se crea un ser imaginario, un personaje, se enfrenta uno automáticamente a la pregunta siguiente: ¿Qué es el yo? ¿Mediante que puede aprehenderse el yo? Esta es una de las cuestiones fundamentales en las que se basa la novela en sí. Según las diferentes respuestas a esta pregunta, si usted quisiera, podría distinguir las diferentes tendencias y, probablemente, los diferentes períodos en la historia de la novela (Kundera, 1994: 33).

En la novela no todo queda claro. Suele acontecer que, en no pocos casos, nos quedan interrogantes. El novelista puede dejar enigmas, algo que no siempre encuentra una fácil explicación lógica. Quizás, enigmas de la vida humana, o de ese misterio que va entre la vida y el trasmundo, si acaso existe. Sobre esto, Kundera hace una reflexión que nos parece importante.

Cuatro siglos después de Bocaccio, Diderot se muestra más escéptico: su Jacques el Fatalista seduce a la novia de su amigo, se emborracha de felicidad, su padre le da una paliza, un regimiento pasa por allí, se alista por despecho, en la primera batalla le alcanza una bala en la rodilla y se queda cojo para el resto de su vida. Creía empezar una aventura amorosa cuando, en realidad, avanzaba a su invalidez. Nunca podrá reconocerse en su acto. Entre el acto y él se abrirá una fisura. El hombre quiere revelar mediante la acción su propia imagen, pero ésta no se le parece. El carácter paradójico del acto es uno de los grandes descubrimientos de la novela. Pero si el yo no es aprehensible en la acción, ¿dónde y cómo se le puede aprehender? Llego entonces el momento en que la novela, en su búsqueda del yo, tuvo que desviarse del mundo visible de la acción y orientarse hacia el invisible de la vida interior (Kundera, 1994: 34).

La novela es lo posible de suceder. No se narra un hecho verdadero, a pesar de tener referentes que podemos reconocer que son de la realidad. La novela se propone construir un mundo ficcional que es quizá “más real” que la misma realidad. Es un mundo que nace de la palabra y se instala en el imaginario de los lectores, los seduce, los fascina. El narrador le hace compartir al lector sus emociones. Ese “mundo” creado por el imaginario del escritor revivirá en el imaginario del lector, y lo sentirá como si aquella historia hubiera sucedido, como si ese personaje, si no real, pudo ser real.

Creo necesario insertar lo que dice Kundera sobre la realidad-real que construye la novela:

Hay que comprender lo que es la novela. Un historiador relata acontecimientos que han tenido lugar. Por el contrario, el crimen de Raskolnikov jamás ha visto la luz del día. La novela no examina la realidad, sino la existencia. Y la existencia no es lo que ya ha ocurrido, la existencia es el campo de las posibilidades humanas, todo lo que el hombre puede llegar a ser, todo aquello de que es capaz. Los novelistas perfilan el mapa de la existencia descubriendo tal o cual posibilidad humana. Pero una vez más: existir quiere decir: "ser-en-el-mundo". Hay que comprender como posibilidades tanto al personaje como su mundo. En Kafka, todo esto está claro: el mundo kafkiano no se parece a ninguna realidad conocida, es una posibilidad extrema y no realizada del mundo humano (Kundera, 1994: 54).

Es tan fuerte la tradición de la novela realista, y la tendencia a buscar el referente que enuncia la novela, que no pocos lectores tienden a establecer una correspondencia entre lo dicho en la obra y la realidad-real. Recuerdo que, en un evento sobre narrativa peruana, en Huamanga, el escritor Manuel Scorza hizo una disertación sobre sus novelas que tienen como personajes a los comuneros de la sierra central. Explicó que su metodología consistió en tener un registro grabado de innumerables entrevistas a dirigentes políticos, jefes de la comunidad campesina y mineros que estuvieron al servicio de la Cerro de Pasco Corporation. Al término de su charla, un asistente, que era profesor de la Universidad, dijo que él era el personaje identificado como El personero. Y agregó que todos los personajes, efectivamente, eran parte de la realidad, que la novela era un testimonio real.

Así pues, mencionó que, aunque la novela hubiese cambiado el nombre de algunos personajes, la comunidad había identificado quiénes eran en el referente real. Incluso, agregó, sabemos quién era la ciega Añada, solo que ella se fue de la localidad y nadie sabe a dónde. Y en ese punto el escritor se levantó de su asiento y dijo que eso no podía ser porque yo inventé al personaje. Pensé que era necesario incorporar una ciega que, en sus tejidos contara la historia de la comunidad, los hechos pasados y los hechos por suceder. Aquello explicaba el vínculo de la obra con el realismo mágico, que lo dicho por el lector encontraba equivalencias con la realidad, pero el autor siempre modifica la realidad observada. Eso lo distingue del historiador.

Existe, pues, una tendencia en los lectores a establecer esos nexos que el novelista ha construido como parte de su mundo ficcional, con la lógica que exige lo verosímil y la creación literaria, pero que no siempre coincide con la realidad. Algo semejante a la anécdota que he comentado le sucedió a Umberto Eco.

Tras la publicación de *El nombre de la rosa*, muchos lectores me escribieron diciendo que habían descubierto y visitado la abadía donde yo situaba mi relato. Muchos otros me pidieron más información sobre el manuscrito que menciono en la introducción del libro. En esa misma introducción, digo que encontré un libro desconocido de Athanasius Kircher en una librería de viejo de Buenos

Aires. Hace poco —es decir, casi treinta años después de la publicación de mi novela—, un colega alemán me escribió diciendo que acababa de encontrar una librería de viejo en Buenos Aires en la que había un volumen de Kircher, y se preguntó si por casualidad se trataba de la misma librería y del mismo libro que menciono en mi novela.

No hace falta decir que me inventé tanto el plano como la localización de la abadía (aunque muchos de sus detalles estaban inspirados en sitios reales); que empezar una obra de ficción diciendo que uno ha encontrado un viejo manuscrito es un venerable topos literarios, hasta el punto de que titulé mi introducción “Naturalmente, un manuscrito”; y que el misterioso libro de Kircher y la aún más misteriosa librería de viejo eran inventados. [...] Así que, por lo que parece, muchos lectores, independientemente de su estatus cultural, se vuelven incapaces de distinguir entre ficción y realidad. Se toman en serio a personajes de ficción, como si los personajes fueran seres humanos reales (Eco, 2011: 43-44).

Es la narrativa fantástica la que termina por establecer, de manera más clara y contundente, que lo que se cuenta no es real, que la historia que ha elaborado el narrador es eso, un producto que procede del ejercicio imaginario que hace su mente y que, en muchos casos, termina trasladándose a nuestra mente, nuestro imaginario. Luego reconocemos que nos atrae porque la historia termina siendo admirable, por el vuelo creativo e insólito al que recurre el creador. Cortázar, a propósito del relato fantástico, explica cómo es que debemos entender lo fantástico a través del relato “La noche boca arriba”:

[...] Elijo para demostrar lo fantástico uno de mis cuentos La noche boca arriba, y cuya historia, resumida muy sintéticamente, es la de un hombre que sale de su casa en la ciudad de París, una mañana, en una motocicleta y va a su trabajo, observando, mientras conduce su moto, los altos edificios de concreto, las casas, los semáforos y en un momento dado equivoca una luz de semáforo y tiene un accidente y se destroza un brazo, pierde el sentido y al salir del desmayo, lo han llevado al hospital, lo han vendado y está en una cama, ese hombre tiene fiebre y tiene tiempo, tendrá mucho tiempo, muchas semanas para pensar, está en un estado de sopor, como consecuencia del accidente y de los medicamentos que le han dado; entonces se adormece y tiene un sueño; sueña curiosamente que es un indio mexicano de la época de los aztecas, que está perdido entre las ciénagas y se siente perseguido por una tribu enemiga, justamente los aztecas que practicaban aquello que se llamaba la guerra florida y que consistía en capturar enemigos para sacrificarlos en el altar de los dioses.

Todos hemos tenido y tenemos pesadillas así. Siente que los enemigos se acercan en la noche y en el momento de la máxima angustia se despierta y se encuentra en su cama de hospital y respira entonces aliviado, porque comprende que ha estado soñando, pero en el momento en que se duerme, la pesadilla continúa, como pasa a veces, y entonces, aunque él huye y lucha es finalmente capturado por sus enemigos, que lo atan y lo arrastran hacia la gran pirámide,

en lo alto de la cual están ardiendo las hogueras del sacrificio y lo está esperando el sacerdote con el puñal de piedra para abrirle el pecho y quitarle el corazón. Mientras lo suben por la escalera, en esa última desesperación, el hombre hace un esfuerzo para evitar la pesadilla, por despertarse y lo consigue; vuelve a despertarse en su cama de hospital, pero la impresión de la pesadilla ha sido tan intensa, tan fuerte y el sopor que lo envuelve es tan grande, que poco a poco, a pesar de que él quisiera quedarse del lado de la vigilia, del lado de la seguridad, se hunde nuevamente en la pesadilla y siente que nada ha cambiado. En el minuto final tiene la revelación. Eso no era una pesadilla, eso era la realidad; el verdadero sueño era el otro. Él era un pobre indio que soñó con una extraña e impensable ciudad de edificios de concreto, de luces que eran antorchas y de un extraño vehículo, misterioso, en el cual se desplazaba por una calle (Cortázar, 2005, párrafo 13).

### **Idea clave**

*[...] la historia que ha elaborado el narrador es eso, un producto que procede del ejercicio imaginario que hace su mente y que termina siendo de nuestro interés. Ahora bien, para que nos interese tiene que proponernos algo original, algo que lo diferencia de los tantos ficcionales conocidos. Como sucede con el desenlace del cuento “La noche boca arriba”.*

Lo destacable del cuento de Cortázar es el acto de la ruptura con la lógica que se maneja acerca de los hechos cotidianos. No es que alguien salió de su casa en tiempos contemporáneos, y mientras iba con su moto tiene un accidente. Reiteramos, esa sería una historia habitual. Aquí, el narrador nos lleva a la recreación del hombre que va en motocicleta, que mientras está en el hospital sueña que es un indio mexicano. Y lo extraordinario es que ese sueño era la realidad, y todo lo anterior era más bien el sueño del indio que imaginó ese artefacto llamado moto y que tuvo un accidente. Se invirtió el orden habitual del relato. Una ruptura en la lógica habitual de los lectores. Y eso es precisamente lo destacable.

### **Reflexión final**

Tome un tiempo para conectarse con lo aprendido y anote dos ideas relacionadas con este capítulo.



# La novela y el escenario social

---

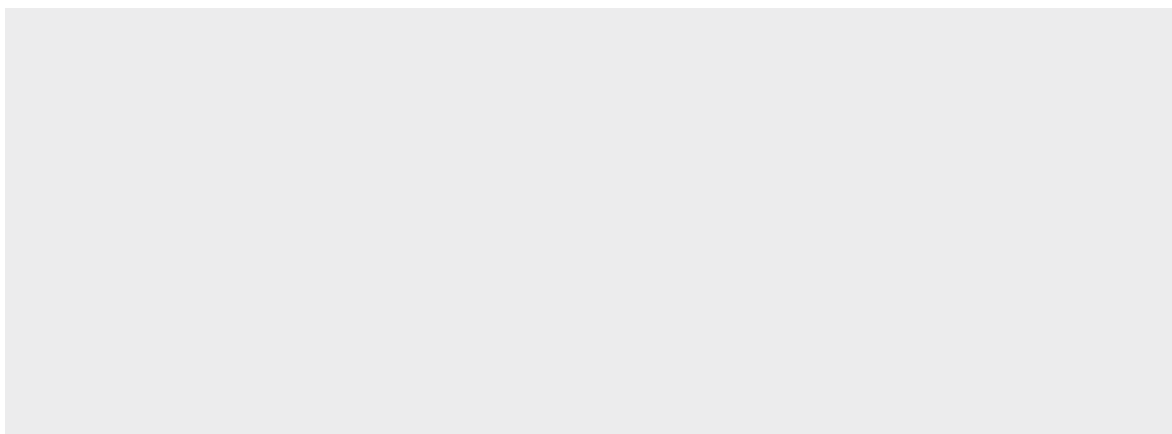
CAPÍTULO 4

Estimado participante, en este cuarto capítulo reflexionará sobre cómo el escritor, al narrar una historia, no deja de lado el entorno social que rodea al personaje; de esta manera, el escritor otorga autenticidad a su novela.

---

### Reflexión previa

Iniciaremos reflexionando a partir de la siguiente pregunta: **¿Cuáles son los hechos significativos en la década de los noventa? Recuerde o revise cuál es el contexto social del Perú de los noventa que una novela —un ficcional— no debería dejar de mencionar.** Tómese un tiempo para conectarse con sus pensamientos e intente proponer un argumento de relato breve o novela corta. Señale también cuál sería el contexto social en el que se instalaría la historia que propone.



### La novela y el escenario social

El que se enfatice en que la novela es revelación del mundo interior a través de una propuesta argumental, no quiere decir que ignoremos que la obra, por más que tenga como protagonista a un personaje y su mundo interior, no deja de revelar el entorno social que le rodea. Pienso nuevamente en *Crimen y castigo*. La novela tiene como eje fundamental a Raskolnikov, es el personaje protagónico, por eso mismo se centra en los dilemas y angustia que padece luego de haber cometido el homicidio de la usurera. Pero no se puede desconocer que de manera paralela a la historia primordial se comentan muchos sucesos de la Rusia de fines del siglo XIX.

Recuerdo una escena en un restaurante. En la puerta hay varios menesterosos que aguardan. Luego que los comensales se retiran, ellos van de inmediato a comer los sobrantes de comida que quedaron en el plato. Situación de miseria y pobreza que anticipa un contexto prerrevolucionario, un escenario que explica por qué ese pueblo ruso, poco tiempo después, promovería una insurrección (nos referimos a la insurrección de 1905, que no tuvo éxito), y luego, la revolución bolchevique de 1917, aquella que derribó a los zares, una dinastía que se mantuvo en el poder por trescientos años.

Kundera fue consultado acerca de la presencia del escenario social en sus novelas. Y se la hacen porque se suele decir que es el promotor de la novela psicológica. Le preguntaron:

Su concepción de la novela podría entonces ser definida como una meditación poética sobre la existencia. Sin embargo, sus novelas no siempre han sido comprendidas así. Encontramos en ella muchos acontecimientos políticos que han estimulado una interpretación sociológica, histórica e ideológica. ¿Cómo concilia usted su interés por la historia de la sociedad y su convicción de que la novela examina ante todo el enigma de la existencia?

Heidegger caracteriza la existencia mediante una fórmula archiconocida: in-der-Welt-sein, ser-en-el-mundo. El hombre no se relaciona con el mundo como el sujeto con el objeto, como el ojo con el cuadro; ni siquiera como el actor con el decorado de una escena. El hombre y el mundo están ligados como el caracol y su concha: el mundo forma parte del hombre, es su dimensión y, a medida que cambia el mundo, la existencia (in-der-Welt-sein) también cambia. Desde Balzac, el Welt de nuestro ser tiene carácter histórico y las vidas de los personajes se desarrollan en un espacio del tiempo jalonado de fechas. La novela ya no podrá jamás desembarazarse de esta herencia de Balzac (Kundera, 1994: 46-47).

La construcción de un personaje o los personajes protagónicos en una novela es un punto primordial. Pero a la vez, es importante que se considere el medio social en el que se desenvuelven los personajes, y hasta su modo de hablar. Eso le da autenticidad a lo que estamos narrando. Se les siente más auténtico y ello es importante para la verosimilitud. No olvidemos que, en tiempos en que predominaba la novela de la tierra, también llamada novela indigenista, los narradores se preocupaban porque los personajes se expresaran con los rasgos propios de su oralidad. Lo hizo Arguedas en sus relatos y novelas, también Ciro Alegría. Pero un lugar especial merece Rulfo, quien organizó la sintaxis de su personaje (Juan Preciado) en función del habla del ciudadano mexicano rural. De manera que cuando uno lee la novela (*Pedro Páramo*) es como si visualizáramos al personaje y entendiéramos la manera en que se expresa en su oralidad. Veamos lo que dice Rulfo acerca de su proceso de creación:

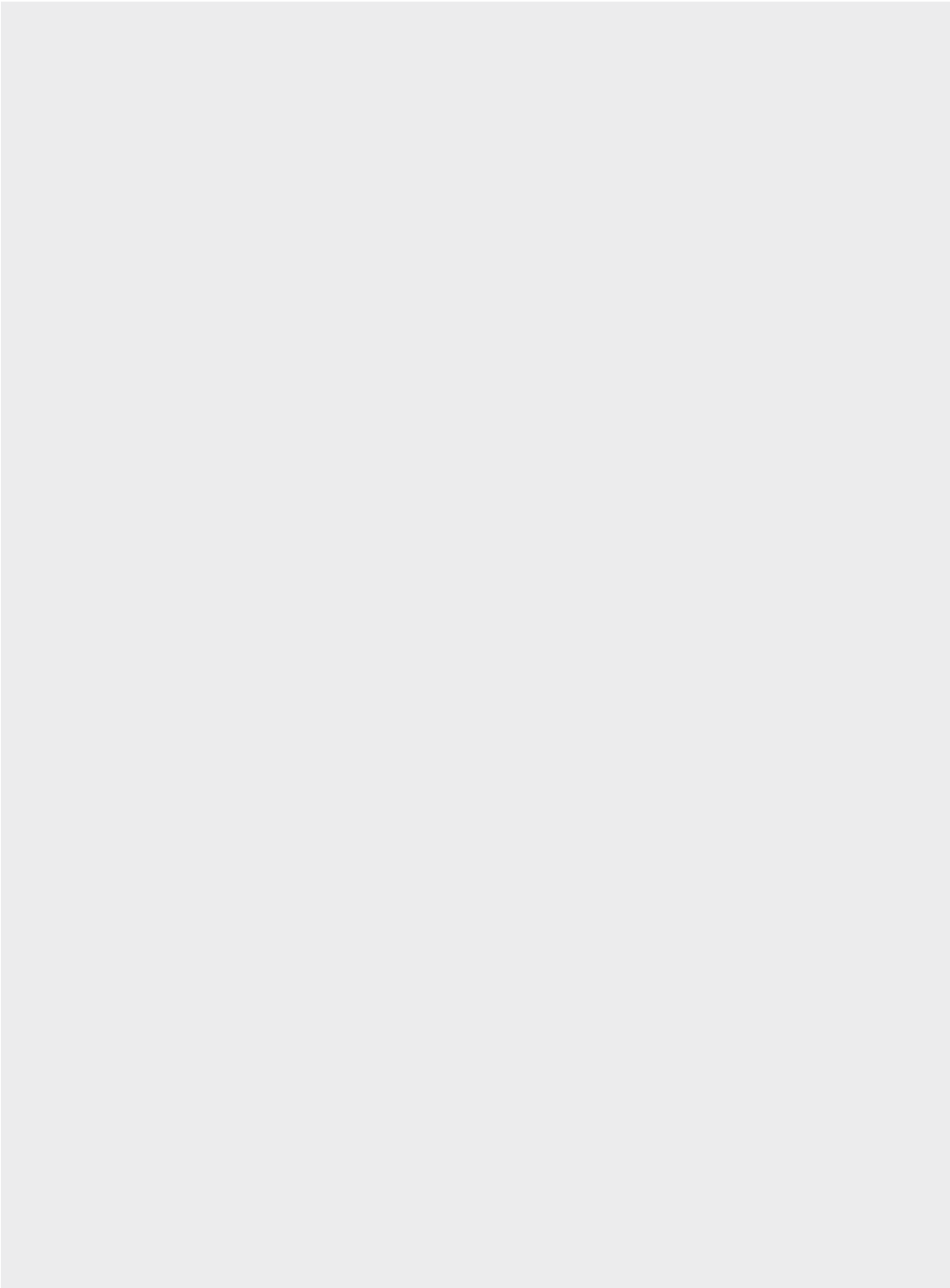
Considero que hay tres pasos: el primero de ellos es crear el personaje, el segundo crear el ambiente donde ese personaje se va a mover y el tercero es cómo va a hablar ese personaje, cómo se va a expresar. Esos tres puntos de apoyo son todo lo que se requiere para contar una historia: ahora, yo le tengo temor a la hoja en blanco, y sobre todo al lápiz, porque yo escribo a mano; pero quiero decir, más o menos, cuáles son mis procedimientos en una forma muy personal. Cuando yo empiezo a escribir no creo en la inspiración, jamás he creído en la inspiración, el asunto de escribir es un asunto de trabajo; ponerse a escribir a ver qué sale y llenar páginas y páginas, para que de pronto aparezca una palabra y que nos dé la clave de lo que hay que hacer, de lo que va a ser aquello. A veces resulta que escribo cinco, seis o diez páginas y no aparece el personaje como yo quería que apareciera, aquel personaje vivo que tiene que moverse por sí mismo. De pronto, aparece y surge, uno lo va siguiendo, uno va tras él. En la medida que el personaje adquiere vida, uno puede, por caminos que uno desconoce pero que, estando vivo, lo conducen a uno a una realidad, o a una irrealidad, si se quiere. Al mismo tiempo, se logra crear lo que se puede decir, lo que, al final, parece que sucedió. Entonces, creo yo que en esta cuestión de la creación es fundamental pensar qué sabe uno, qué mentiras va a decir; pensar que si uno entra en la verdad, en la realidad, de las cosas conocidas, en lo que uno ha visto o ha oído, está haciendo historia, reportaje (Zavala, 2005).

### Idea clave

*[...] la obra, por más que tenga como protagonista el mundo interior de un personaje, sus evocaciones y sentimientos (la compleja subjetividad humana), no deja de revelar el entorno social que le rodea.*

### Reflexión final

Le invitamos a leer el cuento titulado “**Abel y Caín**”, de Borges, adjunto en el compendio de cuentos, cuyos personajes son referidos en la historia sacra (La Biblia) y representan una rivalidad entre hermanos que tiene un final trágico. Imagine a estos mismos personajes —con la rivalidad que tienen— en otra escena en la que puede mostrar un final trágico o, como en el cuento de Borges, un momento en el que se han reconciliado. En el siguiente espacio, proponga su argumento.



# Acerca de la estrategia para contar

---

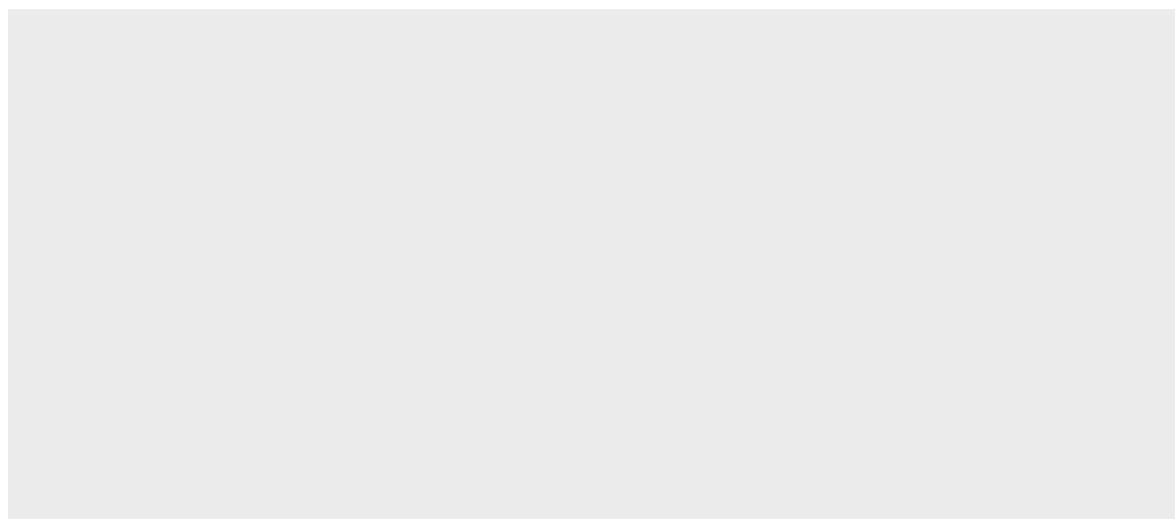
CAPÍTULO 5

Estimado participante, en este quinto capítulo reflexionará sobre la importancia de conocer la técnica de contar, ya que lo narrado o contado atrapará al lector cuando aquella historia sorprenda a su imaginación.

---

### Reflexión previa

Iniciaremos el capítulo leyendo el cuento “**Carta para Suecia**”, de Slawomir Mrozek, adjunto en el compendio de cuentos. En este se presenta el caso de un personaje que decide escribir una carta, con la idea de reclamar el Premio Nobel porque él ha escrito muchos libros de contabilidad. El cuento es jocoso. Ahora, imagine y redacte un cuento corto que tenga el estilo ameno y sarcástico del autor mencionado.



### Acerca de la estrategia para contar

Lo explicado anteriormente nos lleva a la necesidad de conocer la técnica de contar o narrar. El goce del lector se encuentra en aquello que sorprende a su imaginación, en lo impredecible. Si el lector adivina lo que viene en la siguiente secuencia, es probable que deje de leer. La mente del lector está en constante actividad. En la

memoria del lector están presentes las lecturas anteriores realizadas por él. Y ese conocimiento actúa y compara el nuevo texto con lecturas pasadas. De ello resulta la valoración.

Luego de la consolidación de la novela en Europa, siglo XIX (época de Víctor Hugo, Balzac, Zolá, Flaubert y Dostoievski), nos encontramos con un inusitado interés por renovar el modo de contar. De tal manera que destacan en ese intento Marcel Proust (*En busca del tiempo perdido*) y Joyce (*Ulises*), y posteriormente William Faulkner, por mencionar a los más conocidos.

### **Idea clave**

*Una innovación es acertada y pertinente cuando lo que se cuenta ha encontrado en su estilo y plasmación verbal un modo de contar. De lo contrario, la novela sería pura exhibición técnica, pero que, aparte de la novedad, deja una sensación de vacío o superficialidad.*

Cuando uno lee lo que narra Proust en cada una de sus novelas (integradas en el título que mencionamos hace un momento), de inmediato vemos que hay un reconocimiento en la manera en que ingresa a la subjetividad, el impacto que afecta la subjetividad del lector. Existe un estilo y la plasmación de la subjetividad que se nos ocurre pensar que la historia novelada no podía ser contada de otra manera. Es decir, esa técnica de constante introspección, ese tono confesional es el justo y preciso para contar lo que el narrador quiere contar.

El escritor inicia su novela no a partir de una técnica, sino de la elección de un tema. Así pues, el tema es una especie de torbellino que atrapa el interés del escritor, lo envuelve, y él se siente impulsado a concretar ese argumento en secuencias que poco a poco se irán definiendo. La elección de un tema no es un acto que resulte de una elección calculada.

Es el mismo proceso que sigue un fotógrafo cuando tiene que registrar algunas imágenes, y aunque aún no ha tomado la foto, él sabe que esa es la composición que está buscando. Esto es válido también para el arte pictórico. El pintor, en cuanto tiene la imagen, va hacia el boceto. Ahora bien, sobre la propuesta inicial plasmada en el boceto, el creador puede reconsiderar o modificar. En el acto mismo de realizar el boceto es posible hacer algunas variaciones a la imagen. En una de las muestras del *Guernica*, de Picasso, en el Museo Nacional de Arte Reina Sofía, uno podía apreciar las decenas de bocetos utilizados por Picasso para su versión final.

Lo mismo le sucede al novelista. El escritor elige un tema y seguramente lo concreta en una pequeña historia o argumento. En un segundo momento irá especificando los capítulos que le permitirán desarrollar su argumento. Pero cuando ya empieza a escribir es muy probable que esa referencia de capítulos sea solo eso, una referencia. Mientras escribe su novela es probable que sienta la necesidad de insertar otros capítulos o de anular los que, al inicio, le parecieron necesarios. Al final, se llega al punto en el que la obra que está escribiendo es la que rige lo que el escritor debe seguir desarrollando. Es como si el tema buscara al escritor.

Juan Carlos Onetti hace algunas reflexiones que nos parecen pertinentes:

Yo escribo por ataques: a veces me paso meses y meses, y no se me ocurre nada. Pero siempre sé que va a volver, que siempre volverá. Y vuelve, en el momento más inesperado el tema llega y lo domina a uno. Cuando uno se pone a buscar el tema, como hacen algunos que no quisiera nombrar, pensando que está bien escribir esto y mal esto otro, entonces uno no es un artista. Podrá ser un correcto escritor, pero no un artista.

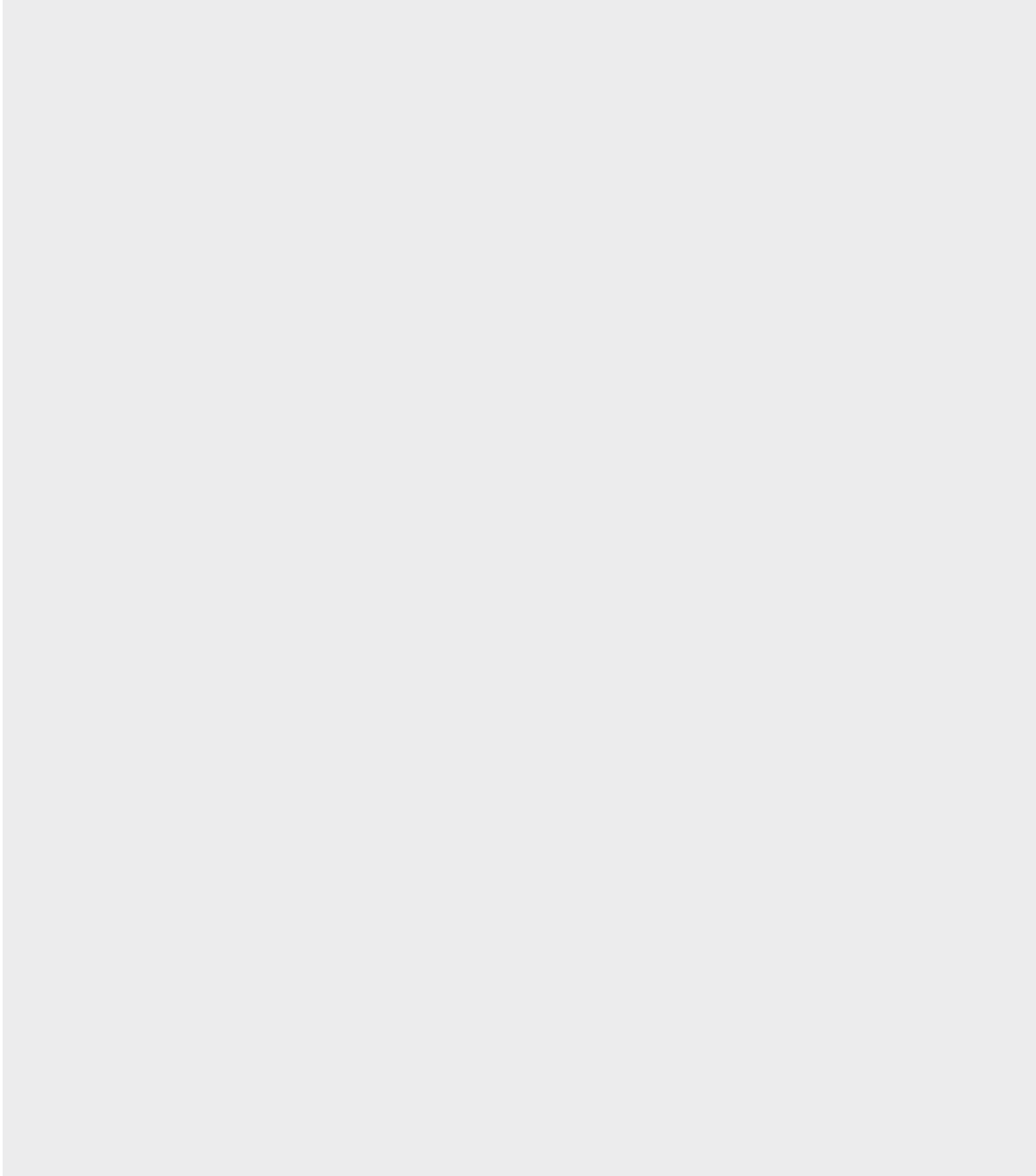
No desciende una musa del cielo, pero podría decir que (al escribir) sucede lo mismo que cuando uno se enamora. De pronto uno necesita escribir. Uno se enamora y no sabe por qué (Klahn y Corral, 1991: 536-544).

Un autor que también niega la mágica inspiración es Vargas Llosa. Indudablemente, hay un motivo, un punto de partida —que el escritor mismo no sabe por qué— que mueve al escritor para concebir una trama, un conflicto y la complejidad del tema. Pero no se crea que todo depende de la inspiración. Es eso lo que quiere advertir Vargas Llosa, al transmitir su experiencia personal. Oviedo lo consigna:

En mi caso, guiarme por la espontaneidad, por la intuición del momento, por lo que se llamó en un tiempo inspiración —en la cual yo no creo— sería fatal. He comprobado que lo que escribo sin revisión, sin paciencia, sin mucha obstinación, resulta siempre caótico, incoherente, que las primeras versiones —tanto de los cuentos como de las dos novelas que he escrito— son materiales muy deficientes desde el punto de vista literario, son incluso poco legibles. Es evidente que necesito de un método especial para escribir: necesito a través de varias redacciones de los episodios descubrir cuál es el tratamiento que conviene más para cada situación, cuál es la técnica más apropiada para aprovechar mejor las vivencias que pueda encerrar en sí cada episodio. Por otra parte, pienso que la novela en sí misma exige una constancia, un rigor más estricto que otros géneros (Oviedo, 1982: 74).

## Reflexión final

Lea el cuento corto que creó en la reflexión previa y ahora, después de revisado el tema del capítulo, déselo a leer a un amigo (a); recoja comentarios y luego póngase a revisar lo escrito. Quizá algo de lo que escribió no está muy claro. Una segunda o tercera revisión siempre serán necesarias. Ahora, si cree que el relato breve necesita modificaciones, hágalo.



# La perspectiva del narrador

---

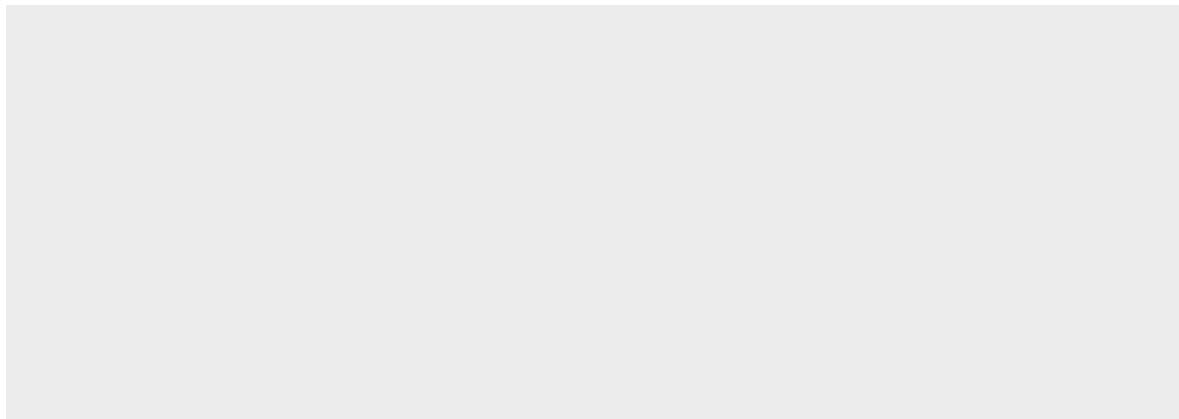
CAPÍTULO 6

Estimado participante, en este sexto capítulo descubrirá la importancia del narrador. Por cierto, el autor no es el narrador. El autor elige un narrador, aquel que nos contará la historia. Porque, incluso, podría ser el caso donde el narrador sea un personaje involucrado en la historia; por lo que estaríamos ante un narrador-personaje.

---

### Reflexión previa

Tome un tiempo para conectarse con sus pensamientos y responda: supongamos que ha visto un incidente impactante, un hecho inesperado; entonces, usted decide que sería bueno escribir acerca de ese suceso: **¿Desde qué perspectiva haría su relato? ¿Lo contaría como algo ajeno a usted, en tercera persona? ¿Le sugestionaría más la idea de escribirlo en primera persona como si usted fuera un personaje protagónico?**



### La perspectiva del narrador

Hemos tratado de la importancia de la inspiración y el descubrimiento del estilo, del vehículo verbal que transportará el relato, la historia. Y quizá surge de inmediato una pregunta: ¿Quién contará la historia? ¿Desde qué perspectiva? Es decir, es necesario elegir al narrador. A este respecto, primero vamos a recoger las reflexiones que hace Wharton:

¿Quién vio esto que voy a contar? ¿Quién quiero que informe de ello? Parece que esta pregunta debería preceder a cualquier estudio del tema escogido, ya que el tema está condicionado por la respuesta (Wharton, 2012: 44).

Y luego, ella comenta acerca de un aspecto que no se debe olvidar: la verosimilitud. Es decir, aquello que hemos reiterado: la historia debe ser transmitida y sentida como si efectivamente lo narrado hubiera sucedido, o se encuentre dentro de la lógica de lo posible de suceder. Por eso Wharton enfatiza:

La primera preocupación del narrador debería ser escoger esta mente reflectora deliberadamente, como uno escogería un lugar para construir una casa o decidiría la orientación de ésta, y, una vez que lo hubiera hecho, vivir dentro de la mente elegida, tratando de sentir, ver y reaccionar exactamente como lo haría aquél, ni más, ni menos, ni, sobre todo, de otra manera. Sólo de este modo puede el escritor evitar atribuir incongruencias de pensamiento y metáfora a su intérprete elegido (Wharton, 2012: 45).

En este punto, debemos reflexionar en dos aspectos importantes y concretos. Por un lado, lo obvio es que esa trama tiene que desglosarse en capítulos o secuencias narrativas. La estructura clásica establece que luego del planteamiento del conflicto en los primeros capítulos, de la descripción del escenario y la época, se debe presentar el conflicto a través de los personajes protagónicos. Y hacia el final de la novela, el escritor debe mostrarnos cómo se resuelve el conflicto. Si fuera una novela basada en la vida de un personaje, obviamente se espera que en algún momento terminará su existencia.

El segundo aspecto es que se refiere al ritmo del relato. Porque no se trata solo de una repartición de acontecimiento en algunos capítulos. Hay algo que unifica y que mantiene el interés del lector. Otros prefieren hablar del manejo del suspenso. Es decir, el buen escritor siempre tiene presente estos aspectos: el suspenso y los hechos impredecibles. Es cierto que no todo el tiempo nos encontraremos con acciones conflictivas. Hay secuencias en que pareciera que no suceden acciones relevantes, pero la habilidad del escritor hará posible que surja un hecho inesperado que sorprende al lector. Y con ello, otra vez nos mantendremos pendientes de lo que sucederá después y si se irán develando los enigmas planteados.

### **Idea clave**

*Ciertamente, un momento importante en las decisiones que debe tomar un novelista es la perspectiva desde la cual contará la historia, el relato. Y ese es, quizá, el punto de encuentro en el que, más allá de la historia en sí, se pone en evidencia la técnica para contar.*

Como ya hemos dicho antes, no se trata de imponer una técnica. Muchas veces, pareciera que el mismo relato escogiera su modo de ser contado. A Faulkner le preguntaron cómo es que empezó *El sonido y la furia*. Y esto es lo que respondió:

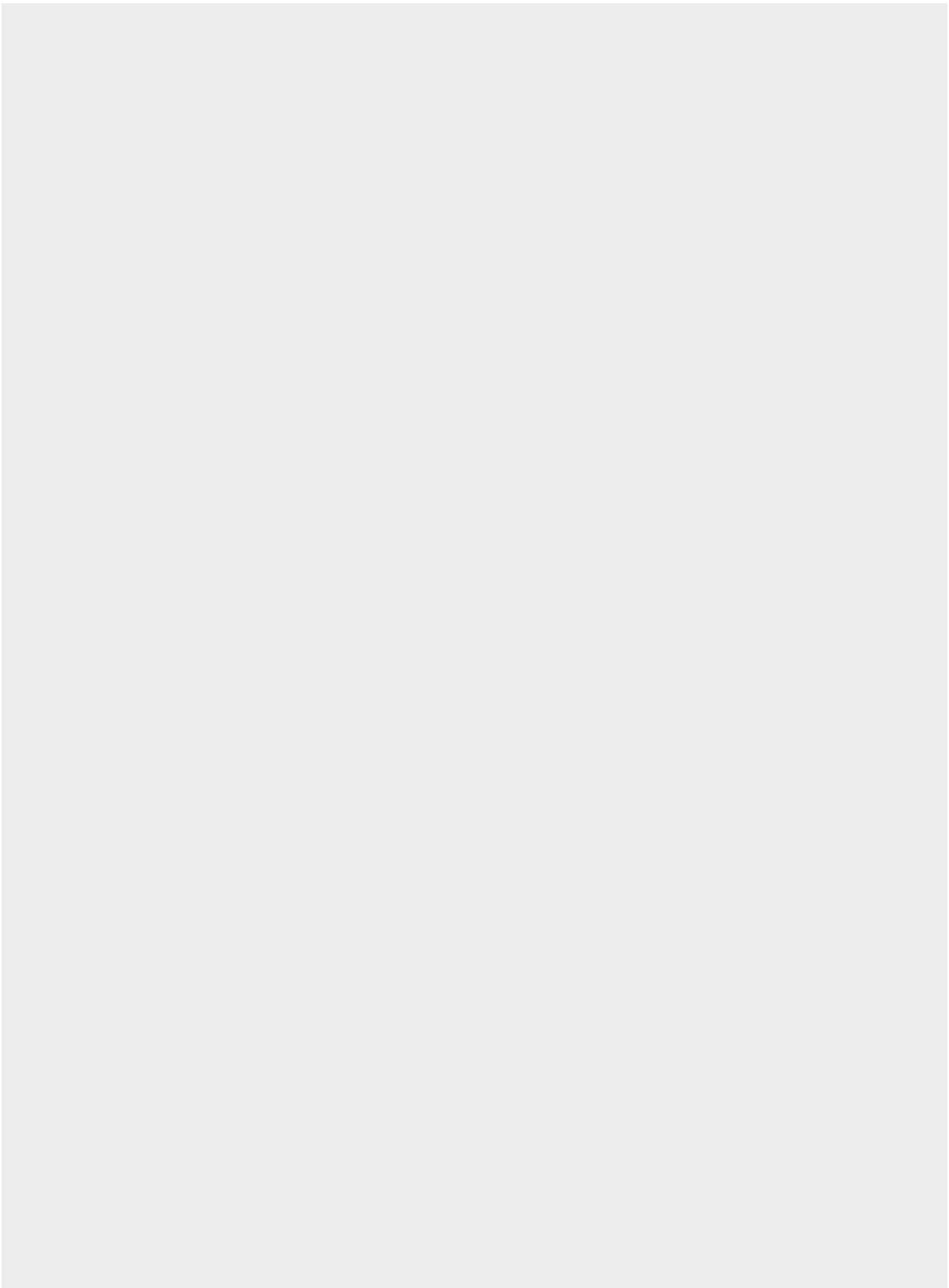
Empezó con una imagen mental. Yo no comprendí en aquel momento que era simbólica. La imagen era la de los fondillos enlodados de los calzoncitos de una niña subida a un peral, desde donde ella podía ver a través de una ventana el lugar donde se estaba efectuando el funeral de su abuela y se lo contaba a sus hermanos al pie del árbol. Cuando llegué a explicar quiénes eran ellos y qué estaban haciendo y cómo se habían enlodado los calzoncitos de la niña, comprendí que sería imposible meterlo todo en un cuento y que el relato tendría que ser un libro. Y entonces comprendí el simbolismo de los calzoncitos enlodados, y esa imagen fue reemplazada por la de la niña huérfana de padre y madre que se descuelga por el tubo de desagüe del techo para escaparse del único hogar que tiene, donde nunca ha recibido amor ni afecto ni comprensión. Yo había empezado a contar la historia a través de los ojos del niño idiota, porque pensaba que sería más eficaz si la contaba a alguien que sólo fuera capaz de saber lo que sucedía, pero no por qué. Me di cuenta de que no había contado la historia esa vez. Traté de volver a contarla, ahora a través de los ojos de otro hermano. Tampoco resultó. La conté por tercera vez a través de los ojos del tercer hermano. Tampoco resultó. Traté de reunir los fragmentos y de llenar las lagunas haciendo yo mismo las veces de narrador. Todavía no quedó completa, hasta quince años después de la publicación del libro, cuando escribí, como apéndice de otro libro, el esfuerzo final para acabar de contar la historia y sacármela de la cabeza de modo que yo mismo pudiera sentirme en paz. Ese es el libro por el que siento más ternura. Nunca pude dejarlo de lado y nunca pude contar bien la historia, aun cuando lo intenté con ahínco y me gustaría volver a intentarlo, aunque probablemente fracasaría otra vez (Faulkner, 2021: 4).

Revisa la entrevista completa a William Faulkner en:

<http://ciudadseva.com/texto/entrevista-faulkner>

## Reflexión final

Lea el relato “**Borges y yo**” de J. L. Borges, adjunto en el compendio de cuentos. Se trata del supuesto desdoblamiento entre el escritor (artista) y el hombre. La historia está contada desde la perspectiva de Borges hombre. A partir de ello, narre desde la perspectiva del artista, quien debe otorgar muchas concesiones a Borges hombre, pues tiene sus gustos y aficiones; además, escribe por temporadas, de acuerdo con sus inquietudes y obsesiones intelectuales.



# El narrador no es el autor

---

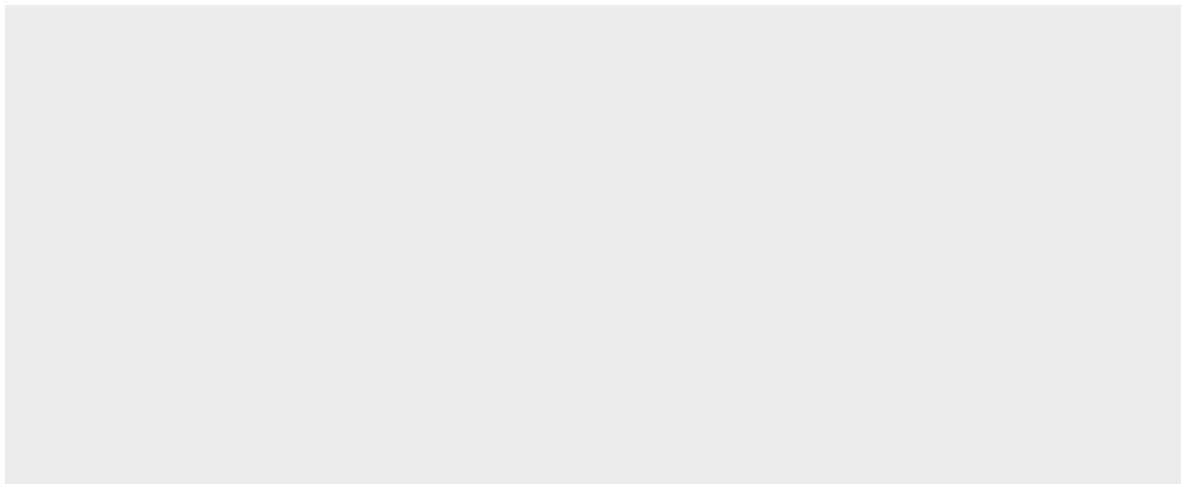
CAPÍTULO 7

## Estimado participante, en este séptimo capítulo reflexionará sobre cómo la novela puede ser contada por diferentes narradores, como narrador-personaje, narrador omnisciente o narrador ambiguo.

---

### Reflexión previa

Comencemos el capítulo pensando en un hecho imaginario. Supongamos que usted va al lugar donde dejó su vehículo hace dos horas, pero no lo encuentra. Se desespera, se hunde en la tristeza. Era su herramienta de trabajo que estacionó en ese sitio para asistir a una reunión de amigos. Decide ponerse a buscar el auto sin contárselo a nadie. Dejemos la historia ahí para que usted lo convierta en relato. Es decir, **elija la perspectiva y cuente lo que le aconteció al personaje.**



### El narrador no es el autor

Aunque en muchos casos el autor se funde con el narrador cuando éste asume la voz de alguien que quiere transmitir una historia muy autobiográfica, lo cierto es que el autor no es el que la trasmite. Quien asume la voz es un narrador. En el siglo XIX, la mayor parte de las novelas se escribieron con un narrador omnisciente. Se trata de un narrador que conoce la historia y dosifica lo que va a contar. Es el caso de Ri-

cardo Palma. Las tradiciones peruanas nos llegan a través de la voz de un narrador omnisciente, aunque en muchos pasajes se utilicen recursos que lo acercan a un narrador personaje, testigo de los hechos que ha contado.

En Latinoamérica, se puede observar que, por lo general, las primeras novelas de los escritores se refieren a una experiencia vivencial, cercana a su autobiografía. Son las llamadas novelas de aprendizaje de vida, y los personajes suelen ser adolescentes que van descubriendo la vida social y las experiencias que hasta entonces estaban reservadas para los adultos. A partir de la década de los setenta, los escritores empezaron a escribir no sobre lo que han vivido. Podría decirse que dejan a un lado la literatura con raíces testimoniales y se asume que la novela es el resultado de la ficcionalización. Entonces, el escritor se vuelve un profesional que trabaja una trama, la cual puede suceder en cualquier parte del mundo, y aún en otra época. Naturalmente, ello le obliga a investigar para que el espacio y el tiempo se vean reflejados en ese mundo ficcional.

De esta manera, será importante la elección de la perspectiva desde la cual se va a escribir. Vargas Llosa dice:

El primer problema que debe resolver el autor de una novela es el siguiente: “¿Quién va a contar la historia?” Las posibilidades parecen innumerables, pero, en términos generales, se reducen en verdad a tres opciones: un narrador-personaje, un narrador omnisciente exterior y ajeno a la historia que cuenta, o un narrador ambiguo del que no está claro si narra desde dentro o desde fuera del mundo narrador. Los dos primeros tipos de narrador son los de más antigua tradición; el último, en cambio, de solera recientísima, un producto de la novela moderna (Vargas Llosa, 1977: 33).

### **Idea clave**

*“¿Quién va a contar la historia? [...] se reducen en verdad a tres opciones: un narrador-personaje, un narrador omnisciente exterior y ajeno a la historia que cuenta, o un narrador ambiguo del que no está claro si narra desde dentro o desde fuera del mundo del narrador” (Vargas Llosa, 1977: 33).*

Se suele asociar las perspectivas del narrador a las personas del pronominal, con lo que estamos ante el yo, el tú o una tercera persona distante (él) que es el que utilizan los narradores clásicos y que luego se le denominó narrador omnisciente, pero donde Vargas Llosa tiene dificultades es en la precisión de la segunda persona:

¿Y en qué parte del espacio se encuentra el narrador que narra desde la segunda persona gramatical, el tú, como ocurre, por ejemplo, en *L'emploi du temps* de Michel Butor, *Aura* de Carlos Fuentes (...)? No hay manera de saberlo de antemano, sólo en razón de esa segunda persona gramatical en la que se ha instalado (Vargas Llosa, 1977: 34).

Pero hay una atingencia referida a las novelas donde se observa que hay varias voces que se suman a la narración

(...) es normal que las novelas sean contadas (aunque no siempre lo advirtamos a primera vista) no por uno, sino por dos y a veces varios narradores, que se van relevando unos a otros, como en una carrera de postas, para contar la historia (Vargas Llosa, 1977: 37).

Esto sucede, por ejemplo, en el cuento titulado “En el bosque”, de Akutagawa, relato que después sería llevado al cine por Kurosawa, con el título *Rashómon*. Se trata de un homicidio acontecido mientras una pareja se desplazaba de una ciudad a otra. Los viajeros fueron sorprendidos por un bandolero que se aprovechó de ella, y luego peleó con el marido de la mujer. Fue capturado. Y la particularidad del relato es que no tiene un narrador. La historia nos llega a través de las denominadas “Declaraciones” de quienes fueron testigos del incidente o, incluso, se autoinculpa como autor del homicidio. Veamos los títulos de algunos testimonios:

- Declaración del leñador interrogado por el oficial de investigaciones de Kebushi.
- Confesión de Tajomaru (el bandolero, que se autoinculpa del homicidio).
- Confesión de una mujer (Masago) que fue al templo de Kiyomizu (confesión en la que se lamenta haber matado a su marido y no haber podido suicidarse).
- Lo que narró el espíritu por labios de una bruja (confesión de Tajomaru, la víctima, el marido de Masago).

Aparte de este modo de contar en el que no hay un narrador, sino un conjunto de testimonios que el lector deberá ordenar y organizar la trama del relato, existe otro caso revelador de este modo de narrar, y es el que refiere Vargas Llosa cuando alude a la novela *Mientras agonizo*, de William Faulkner:

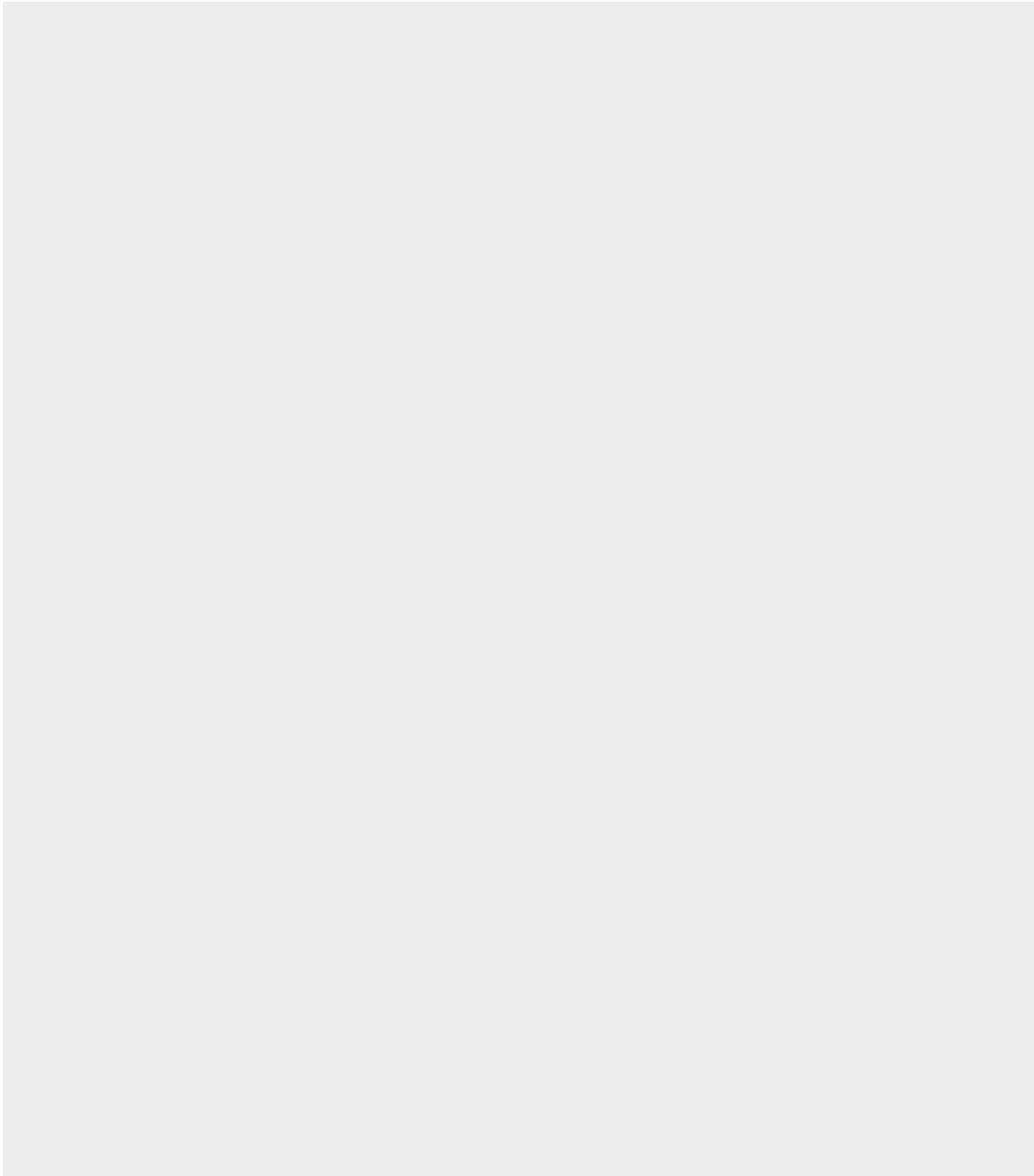
¿Recuerda cómo está contada esa novela o, mejor dicho, quién la cuenta? Muchos narradores: todos los miembros de la familia Bundren. La historia va pasando por las conciencias de cada uno de ellos, estableciendo una perspectiva itinerante y plural (Vargas Llosa, 1977: 37).

**Para más información:**

Vargas Llosa, M. (1977). *Cartas a un joven novelista*. Barcelona: Planeta.

## Reflexión final

Hagamos un ejercicio de creación. Lea el cuento “**Cóndor y cronopio**” ubicado en el compendio de cuentos. Podrá observar cómo un diálogo de dos personajes cobra relevancia en el desenlace. Ahora, tome un tiempo para conectarse con sus pensamientos e **imagine una situación semejante en el que se dé especial relevancia a los diálogos** y el desenlace.



# Importancia del monólogo interior

---

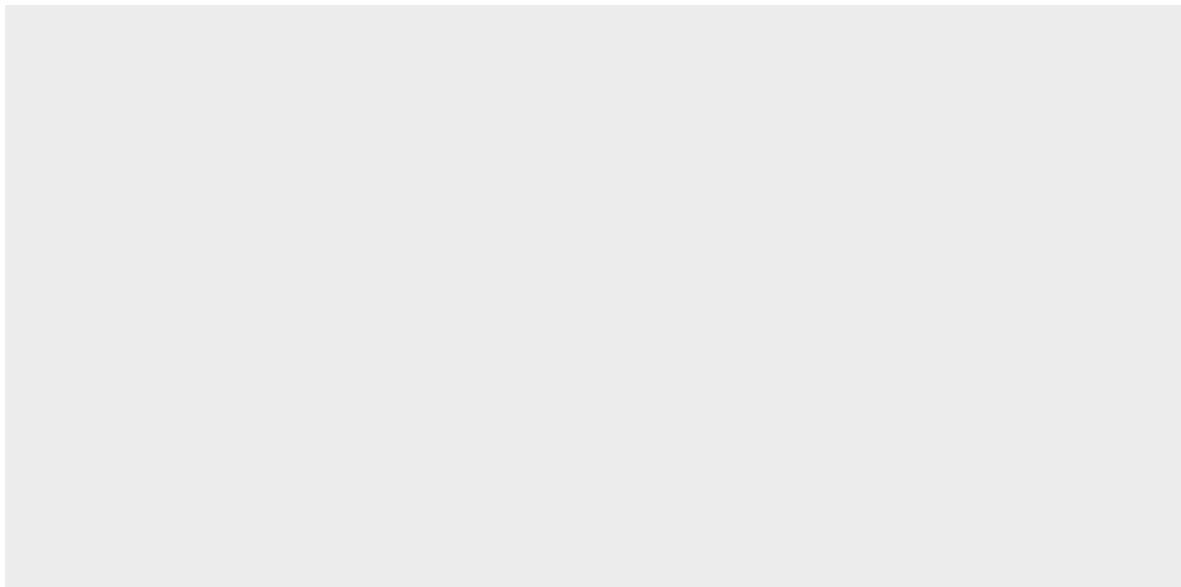
CAPÍTULO 8

Estimado participante, en este octavo capítulo descubrirá cómo los escritores, a través del monólogo interior, han incorporado acontecimientos de gran relevancia para los personajes.

---

### Reflexión previa

Comencemos el capítulo pensando en **¿cuál es la importancia de la experiencia personal de un autor al escribir una historia?** Pero pensemos también: **¿cómo es que, en algunos casos, esa experiencia personal parece un testimonio que se nos comunica de manera intensa?** **¿Recuerda alguna novela en el que se hace un buen uso del monólogo interior?** Comente ese episodio.



### Importancia del monólogo interior

A fines del siglo XIX la narrativa descubría la importancia de la interioridad de los personajes, ese mundo complejo y muchas veces caótico en el que fluyen las expectativas, ilusiones y frustraciones. Es cierto que la fundamentación posterior que realizó Sigmund Freud le dio un sustento que validó esa inquietud y con ello los

escritores ya no utilizaban, tímidamente, los recursos del monólogo interior. Pero es importante advertir que Freud sustentó la teoría del inconsciente en 1915, y ya antes Dostoievski nos había sumergido en la interioridad de Raskolnikov, y eso fue casi como llevarnos con una cámara subjetiva por todos los lugares que está observando el protagonista. Es decir, su angustia, sus temores, las imágenes que no lo dejan ni en los sueños. Y antes también Proust hizo esos viajes de introspección para revelar las sensaciones, la nostalgia y hasta los olores que evocan situaciones, escenas, despedidas. Todo eso lo hicieron sin leer a Freud. Los escritores, con su maravillosa intuición narrativa, se adelantaron a la psicología.

Lo mismo podemos decir de la poesía. Los artistas se dieron cuenta de que el ser humano no solo podía expresar el mundo de la conciencia, que aquello que subyace, en ese orden que desafía a la lógica racionalizada de la cotidianidad, también merecía ser expresado. Y es así como surgió el surrealismo. Desde ese momento, la poesía le dio especial relevancia a la metaforización, a las imágenes verbales, más allá de la coherencia lógica.

Lodge decía que con el monólogo interior “Conocemos a los principales personajes no por lo que se nos dice sobre ellos, sino porque nos metemos dentro de sus pensamientos más íntimos, representados como silenciosos, espontáneos, incesantes flujos de conciencia” (Lodge, 1998: 84). Luego explica que es como si el lector tuviera un auricular que le permite conocer las impresiones, recuerdos y fantasías del personaje. Aquí podríamos agregar que, con el auge del cine arte, sería el equivalente a esa constante subjetiva de la cámara que traduce, en imágenes y sonidos, las dudas, inquietudes, decisiones y silencios del personaje.

Uno de los monólogos memorables es el que utiliza Joyce en *Ulises*. Recordemos que Molly, la mujer de Bloom,

(...) que hasta ese momento ha sido objeto de los pensamientos, observaciones y recuerdos de Bloom y de otros personajes, se vuelve sujeto, centro de conciencia. Durante la tarde ha sido infiel a Leopold con un promotor de conciertos llamado Blazes Boylan (ella es cantante semiprofesional). Ahora es de madrugada. Bloom acaba de meterse en la cama, despertando a Molly, y ella está echada a su lado, medio despierta, recordando, en un duermevela, los acontecimientos del día y de su pasado, especialmente sus experiencias con su marido y diversos amantes (Lodge, 1998: 88).

En la novela contemporánea, el monólogo interior se fusiona con el relato del narrador, con los diálogos, o con lo que sucede en el espacio físico en el que están los personajes. Todo se combina en el enunciado. El arte del escritor está en que todo fluya con naturalidad para el lector, de modo que este último advierta que todo es una continuidad en la lectura. Esto es frecuente cuando se utiliza la modalidad de narrador-personaje, Veamos:

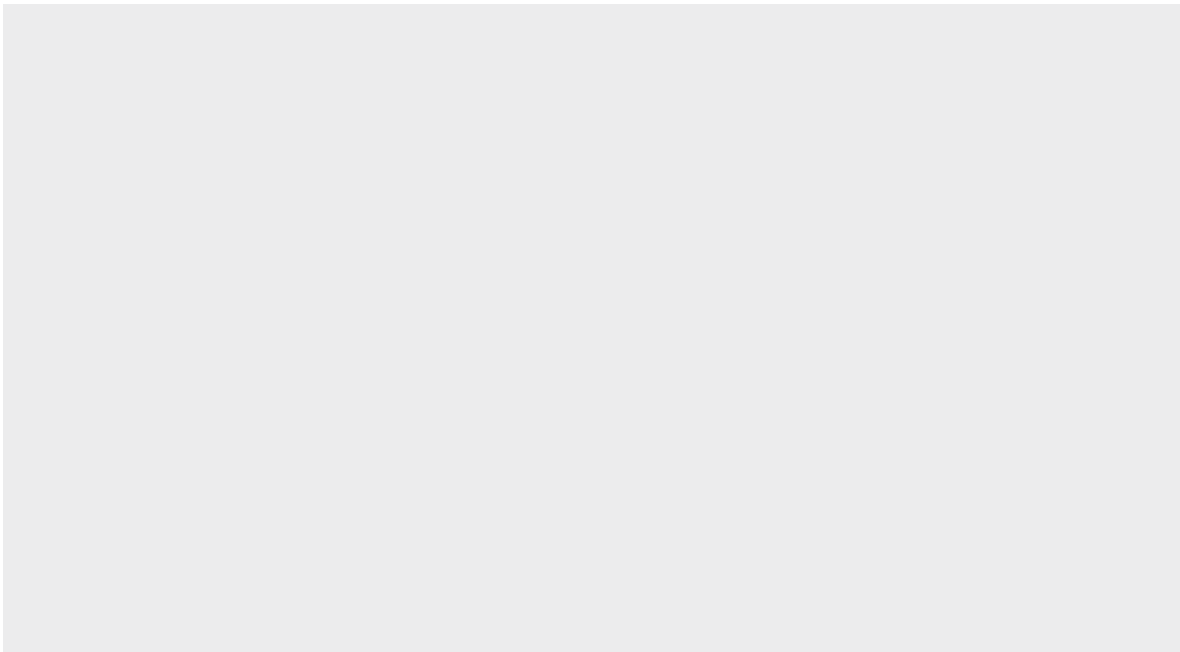
Después dijo claro, ya lo creo, por supuesto, y qué querías entonces, pero Geneveva y yo nos apresuramos en reconocer, con grandísimo tacto y con las justas, también, que eso se debía a los dieciséis tiernos añitos de su hijo, que nunca cumplía años sino añitos, y que seguía siendo un niño, no un niñozo, como se me escapó a mí una vez, sin querer queriendo, porque la verdad es que el de marras superaba lejos el metro ochenta y los noventa flácidos, celulíticos y adipósicos, motivo por el cual estaba terminantemente prohibido llamarle Sebito, como se me escapó a mí una vez, también sin querer queriendo (Bryce, 2001: 16).

### **Idea clave**

*En la novela contemporánea, el monólogo interior se fusiona con el relato del narrador, con los diálogos, o con lo que se pueda estar escuchando en los alrededores.*

### **Reflexión final**

En el cuento **“Diez años después”** —de autor anónimo— estamos ante un acontecimiento que nos resulta insólito, sorprendente. Se maneja el suspenso con acierto porque estamos a la expectativa. Redacte un relato corto con esas características.



# La estructura de la novela

---

CAPÍTULO 9

Estimado participante, en este noveno capítulo reflexionará sobre cómo el autor coordina y armoniza la historia (lo que se quiere contar) y la estrategia (el cómo contar) que usa para escribir su novela. Además, descubrirá la importancia de la estructura de la novela, los hechos y secuencias que se desarrollen dentro de ella.

---

### Reflexión previa

Comencemos por identificar la noción de estructura. Revise y anote los capítulos de alguna novela de regular extensión. Con sus ojos de analista fíjese cómo el narrador ha distribuido las acciones. Por ejemplo, si nos remitimos a un clásico de la novela, como es *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, se dará cuenta de que en el primer tomo tiene sus capítulos bien delineados.

#### Primera parte:

**Capítulo 1:** Que trata de la condición y ejercicio del famoso hidalgo don Quijote de la Mancha.

**Capítulo 2:** Que trata de la primera salida que de su tierra hizo el ingenioso don Quijote.

**Capítulo 3:** Donde se cuenta la graciosa manera que tuvo don Quijote en armarse caballero.

**Capítulo 4:** De lo que le sucedió a nuestro caballero cuando salió de la venta.

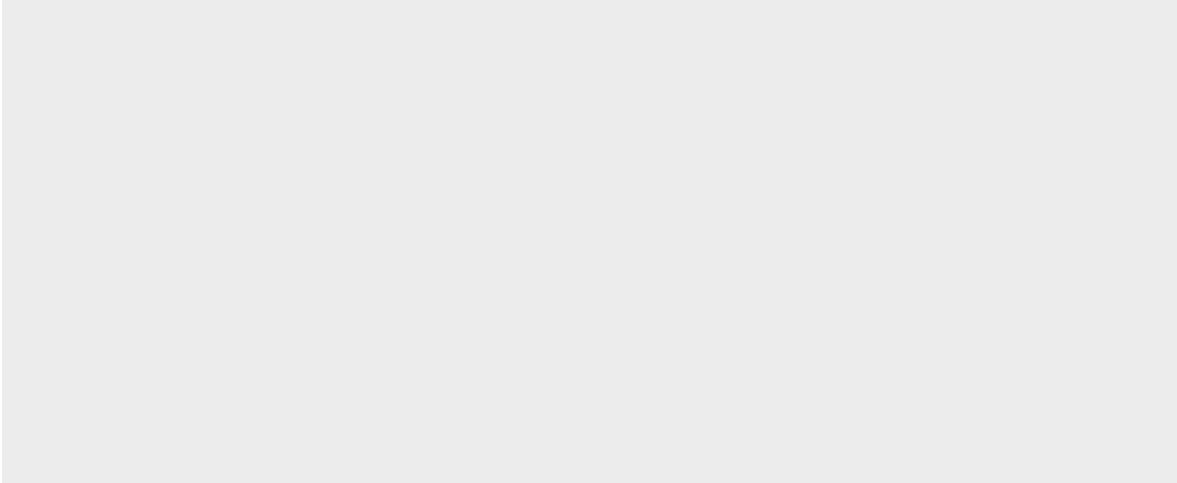
**Capítulo 5:** Donde se prosigue la narración de la desgracia de nuestro caballero.

**Capítulo 6:** Del donoso y grande escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la librería de nuestro ingenioso hidalgo.

**Capítulo 7:** De la segunda salida de nuestro buen caballero don Quijote de la Mancha.

**Capítulo 8:** Del buen suceso que el valeroso don Quijote tuvo en la espantable y jamás imaginada aventura de los molinos de viento con otros sucesos dignos de feliz recordación.

Si le parece, revise alguna novela de época más reciente y observe cómo se han distribuido las secuencias o capítulos. Si usted tiene un argumento para ser desarrollado en una novela, haga el siguiente paso; es decir, **haga una secuencia de los capítulos que usted escribiría para desarrollar su argumento.**



### La estructura de la novela

El escritor, luego del hallazgo de un tema significativo, suele demorarse un tiempo tratando de ver cómo contará la historia. En algunos casos se sentirá tentado a escribir el inicio de su novela y algunos acontecimientos fundamentales. Pero los novelistas más disciplinados, primero prefieren trazar los acontecimientos más importantes, los capítulos significativos y necesarios. La novela es como un árbol al que le van saliendo ramas; sin embargo, estas no pueden hacerle perder la perspectiva. Conforme va escribiendo los capítulos iniciales, aún con el esquema de secuencias, la narración puede sufrir una variación. El novelista tiene una especie de instinto para abrir la ruta por donde se irán concatenando las secuencias. Incluso, el escritor suele pecar por exceso. Es decir, su vocación de contar puede abundar en cada capítulo o las secuencias colaterales.

Así es que lo que inicialmente eran cuarenta capítulos y cuatrocientas páginas podría terminar en unas mil páginas. Lo importante, en esta fase, es que el escritor no pierda la estructura que ha diseñado. “La estructura de una narración es como el conjunto de vigas que sostiene un moderno rascacielos: no se ven, pero determinan la forma y carácter del edificio” (Lodge, 1998: 338).

#### **Idea clave**

*La historia de la novela, aquel argumento que el escritor tiene en su mente y que luego quiere concretar en varios capítulos o secuencias, supone la articulación de hechos o acontecimientos.*

Con una simple observación, nos daremos cuenta de que no todos los hechos tienen el mismo nivel de importancia. Es decir, no suponen, necesariamente, un punto de conflicto, una intensificación de acciones. Lo más usual es que entre un núcleo intenso del relato, hasta el siguiente, se muestren hechos o acciones que son consecuencia de la anterior o el preparativo del siguiente núcleo narrativo intenso. Sobre eso, Vargas Llosa dice:

En todas las ficciones podemos identificar momentos en que el tiempo parece condensarse, manifestarse al lector de una manera tremendamente vívida, acaparando enteramente su atención, y periodos en que, por el contrario, la intensidad decae y amengua la vitalidad de los episodios; éstos, entonces, se alejan de nuestra atención, son incapaces de concentrarla, por su carácter rutinario, previsible, pues nos transmiten información o comentarios de mero relleno, que sirven solo para relacionar personajes o sucesos que de otro modo quedarían desconectados. Podemos llamar *cráteres* (tiempos vivos, de máxima concentración de vivencias) a aquellos episodios y tiempos muertos o transitivos a los otros. Sin embargo, sería injusto reprochar a un novelista la existencia de tiempos muertos, episodios meramente relacionadores en sus novelas (Vargas Llosa, 1977: 53).

Yo diría que los llamados tiempos muertos deberían denominarse, en realidad, secuencia puente porque el lector reúne información importante que, seguramente, tiene incidencia en lo acontecido o por suceder.

### **Idea clave**

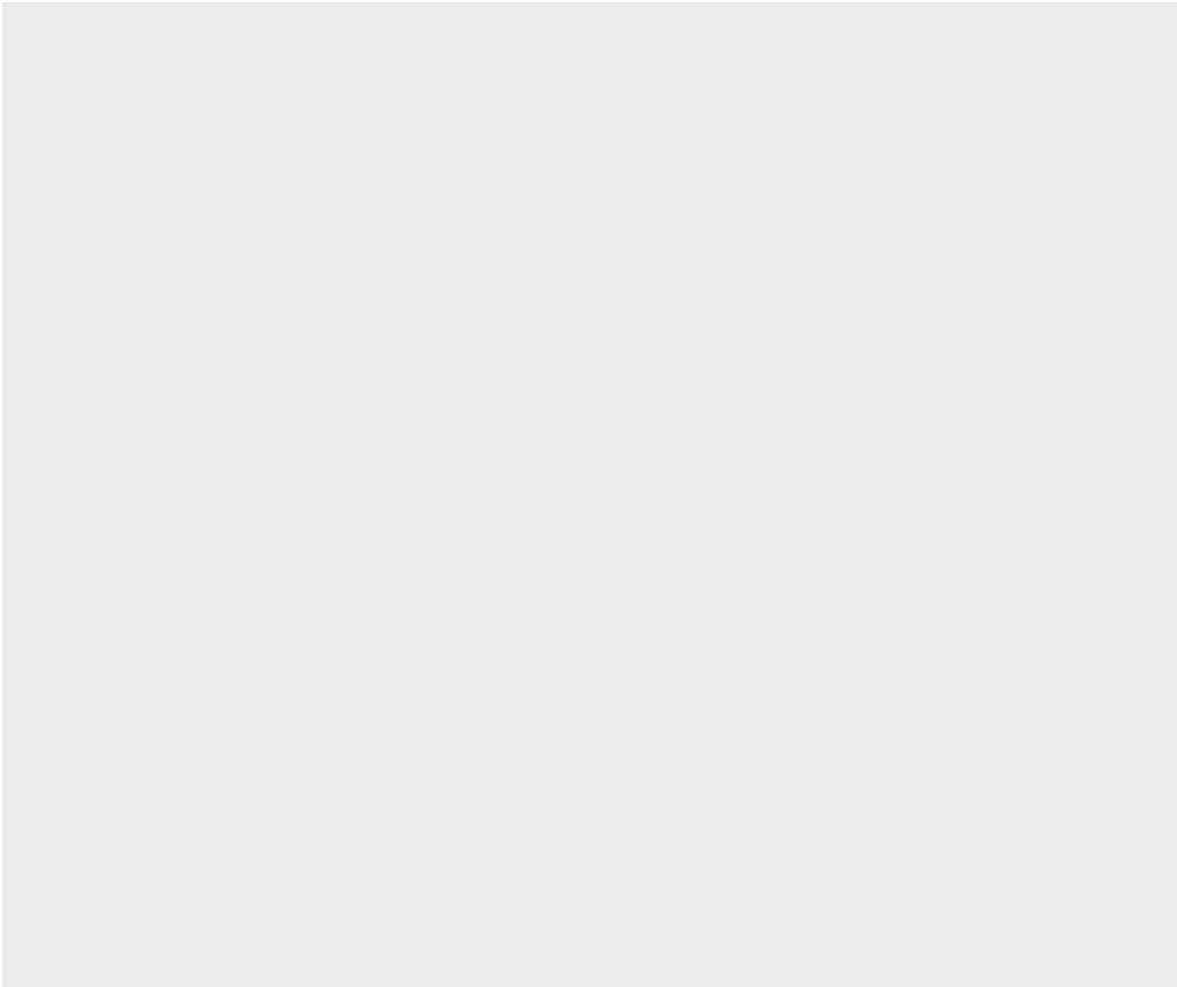
*Como sabemos, en una buena obra, todo es importante, todo conlleva una significación. Lo que pareciera ser de poco interés, capítulos más adelante, o en el mismo desenlace, cobra una significación decisiva que explica todo el relato. Esto reafirma la idea de que nada en el texto literario es gratuito. Cada elemento tiene una justificación. Y eso reafirma la idea de poética sustentada por Aristóteles.*

En *Los hermanos Karamasov*, de Dostoievski, el narrador ha hecho protagonistas a los hermanos Dimitri, Iván y Aliosha. Enterados de la muerte del padre, en todos ellos recae la acusación de homicida. La novela configura y deja ver algunos rasgos de la conducta que podrían llevar a pensar que el personaje pudo ser el homicida.

Poco se dice de Smerdiakov, el siervo de la casa. Y sucede que, al final, este personaje, que en la casa era tratado como un siervo, era también hijo del señor Karamasov. Solo después nos enteramos de que él había acumulado mucho rencor y odio contra su padre. Hasta entonces, todo lo que se contaba sobre Smerdiakov era tenido como episodios secundarios e irrelevantes. Enterados del desenlace tenemos que volver la vista hacia atrás para observar que lo irrelevante era muy significativo en la estructura de la novela.

### Reflexión final

Reflexionemos sobre lo aprendido leyendo el cuento “¿Por qué, cariño?”, de Raymond Carver, ubicado en el compendio de cuentos. Podrá observar que está escrito en el formato epistolar. Es una carta en la que una madre revela las difíciles relaciones con su hijo. Lo que inicialmente parecía ser una discordancia, terminó en un enfrentamiento. **Redacte una carta en la que le cuente a una persona de confianza un conflicto o un suceso de cierta significación.**



# La frase inicial, el primer párrafo

---

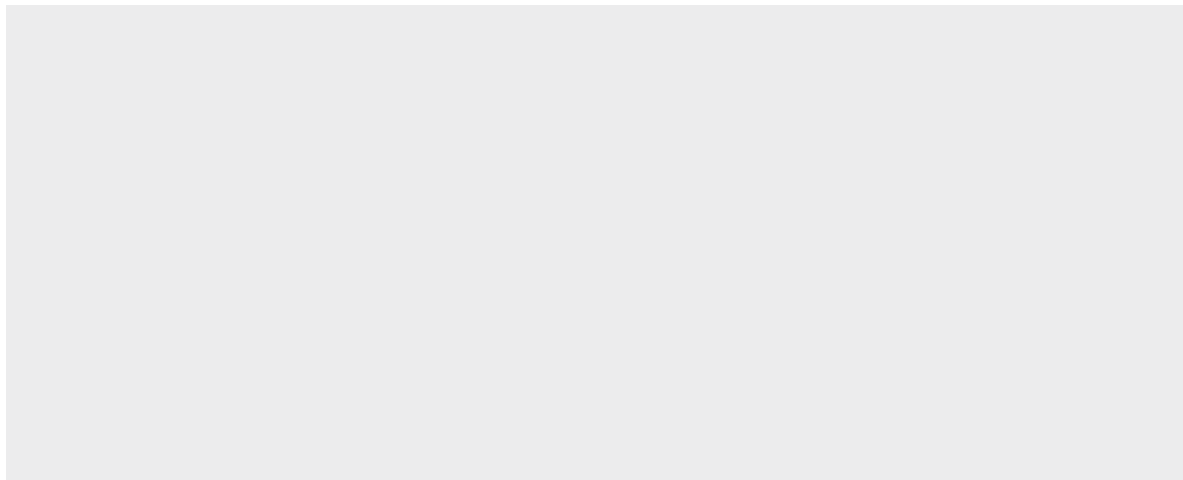
CAPÍTULO 10

Estimado participante, en este décimo capítulo descubrirá cómo es que la elección de párrafo inicial o la frase precisa puede ser determinante para marcar el estilo y el ritmo de una narración. Esa frase es la puerta de acceso a ese “mundo” al que se le invita al lector. Si ese primer paso no es acertado, el lector no encontrará la motivación suficiente para continuar. Otras veces el escritor confía en las acciones que va a contar y no le presta mucha atención a la frase inicial. Es posible que eso suceda. En ese caso, la acción primera, el incidente, jugará un rol decisivo porque de ello depende que el lector tenga interés en seguir leyendo.

---

### Reflexión previa

Comencemos el capítulo con la siguiente reflexión: si tuvieras pensado escribir un cuento, **¿cómo empezarías el relato? ¿Cuál es la frase con la que empezarías?**



### La frase inicial, el primer párrafo

Recordemos: una vez que se tiene muy claro lo que se quiere escribir, que se tiene en la mente la historia y el sustento emocional, lo que sigue es la escritura propiamente; es decir, la frase verbal con la que empezará la novela. Aun cuando estemos concentrados en la escritura de las acciones que se suceden en el capítulo, es probable que cuando empecemos a revisar lo escrito, nos detengamos en la frase inicial.

### **Idea clave**

La primera frase es la puerta de entrada al mundo ficcional que le propone el narrador. No se olvide que el lector ingresa al “mundo” ficcional a través de esa frase. Si la primera frase o el primer párrafo es excepcional, con seguridad que el lector seguirá leyendo. El primer párrafo suele despertar su curiosidad o sembrar algunas interrogantes o dilemas. Si la novela en su conjunto le ha impresionado y considera que ella tiene varios niveles de significación, con seguridad que él no olvidará ese primer párrafo de la novela.

Es lo que sucede con *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*.

En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lentejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda. El resto della concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo, y los días de entresemana se honraba con su vellorí de lo más fino. Tenía en su casa una ama que pasaba de los cuarenta, y una sobrina que no llegaba a los veinte, que así ensillaba el rocín como tomaba la podadera. Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años, era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza (De Cervantes, 2021: 11-12).

### **Idea clave**

El escritor es una persona que está en busca de la palabra precisa, aquella que realmente exprese lo que quiere decir. Esa búsqueda, como los bocetos innumerables en el caso del pintor, lo lleva a las diversas escrituras de la página inicial. Hasta que, en un momento de extraordinaria lucidez (o de inspiración), siente que el enunciado verbal que acaba de escribir es la frase con la que debe empezar a contar la novela.

Ya hemos comentado lo que sucedió con García Márquez, quien llevaba diez años dándole vuelta al tema de Macondo y los hechos extraordinarios que merecían ser novelados, hasta que la historia estuvo “redonda”, es decir, con su evocación mítica y personajes configurados. Solo faltaba que traspusiera al elemento verbal lo que ya estaba compuesto en su mente. Algo semejante debe suceder con los músicos que están creando una composición para una sinfónica. Encuentran melodías, fragmentos musicales, se van tejiendo sonidos, instrumentos, hasta que, en su momento de lucidez, el compositor sabe que esa es la melodía que estaba buscando.

Hay dos aspectos que no podemos dejar de mencionar. En los cuentos populares se suele utilizar aquello de *Érase una vez*, o también *Había una vez*. Y con ese inicio se atemporaliza el relato. Es decir, cuento la historia que sucedió alguna vez, pero no se llega a precisar cuándo: “Muchos años después...”. Y en lugar de decir, como sucede en el relato popular (que utilizan el consabido: “Por aquel entonces...”, en *Cien años de soledad*, el novelista recurrirá al “Macondo era entonces...”.

De esta manera, el narrador consigue atemporalizar y transmitir al lector, el tono y estilo de los cuentos populares. Y lo que contará el narrador es, precisamente, un tipo de fábula enraizado en la mentalidad latinoamericana. Esa mentalidad mítica que explica el origen del mundo, que imagina cómo pueden haber sido esos tiempos remotos. Leamos lo que dice *Cien años de soledad*:

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo (García Márquez, 1967:1).

Otro inicio de relato memorable es el que escribe Kafka en *La metamorfosis*. El texto dice:

Una mañana, tras un sueño intranquilo, Gregorio Samsa se despertó convertido en un monstruoso insecto. Estaba echado de espaldas sobre un duro caparazón y, al alzar la cabeza, vio su vientre convexo y oscuro, surcado por curvadas callosidades, sobre el cual casi no se aguantaba la colcha, que estaba a punto de escurrirse hasta el suelo. Numerosas patas, penosamente delgadas en comparación al grosor normal de sus piernas, se agitaban sin concierto.  
—¿Qué me ha ocurrido?

No estaba soñando. Su habitación, una habitación normal, aunque muy pequeña, tenía el aspecto habitual (Kafka, 2021: 1).

Aquí se menciona, desde el inicio, un hecho extraordinario, algo que despertará el interés del lector: Gregorio ha despertado y constata que no tiene su cuerpo habitual, que se ha convertido en una especie de insecto con caparazón y patas delgadas. Y no se trata de que él hubiera soñado esa extraña conversión. El narrador lo reitera: “No es un sueño”. A partir de ese momento el lector se preguntará: ¿Qué puede hacer Gregorio Samsa? ¿Cómo les dice que dejó de ser lo que era? ¿Entenderán que en él se ha producido un hecho extraordinario, lamentable? Y claro, más adelante, cuando concluya el cuento se hará la pregunta: ¿Qué nos quiere decir el narrador con este relato? ¿Por qué nos ha contado esa temible transformación?

Pero hay otros casos donde no es exactamente la primera frase, sino todo el primer párrafo el que queda para la posteridad. Esto sucede con Pedro Páramo, de Rulfo. Juan Preciado, como narrador personaje, nos explica el motivo por el que fue a Comala. Entonces, nos enteramos que, de por medio, hay una promesa que debe cumplir. Pero, además, observamos que ese estilo testimonial del relato tiene los rasgos propios de la oralidad del hablante mexicano.

Como todo está sincronizado, el relato en sí y la técnica utilizada, observaremos que en ese primer párrafo ya se perciben los saltos en el tiempo. Juan Preciado está camino a Comala, pero en su mente está presente el diálogo que tuvo con su madre, cuando ella estaba muriendo. Veamos:

Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera. Le apreté sus manos en señal de que lo haría, pues ella estaba por morir y yo en un plan de prometerlo todo. “No dejes de ir a visitarlo —me recomendó. Se llama de este modo y de este otro. Estoy segura de que le dará gusto conocerte”. Entonces no pude hacer otra cosa sino decirle que así lo haría, y de tanto decírselo se lo seguí diciendo aun después de que a mis manos les costó trabajo zafarse de sus manos muertas.

Todavía antes me había dicho:

—No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro.

—Así lo haré, madre (Rulfo, 1955: 1).

### **Idea clave**

*En otras novelas, no es el primer párrafo lo que llama la atención. Empieza casi de modo descriptivo, como quien hace panorámicas del lugar y las características de los personajes. Pero luego de esas secuencias descriptivas que nos dan una idea de la aldea y las costumbres de los pobladores se nos mostrará el hallazgo, el hecho sorprendente, funesto. Algo que nunca había pasado en ese lugar.*

Nada hace prever lo que se contará, pese a que el título nos alerta que se trata de un policial. Nos referimos a la novela *A sangre fría*, de Truman Capote.

El pueblo de Holcomb está en las elevadas llanuras trigueras del oeste de Kansas, una zona solitaria que otros habitantes de Kansas llaman “allá”. A más de cien kilómetros al este de la frontera de Colorado, el campo, con sus nítidos cielos azules y su aire puro como el del desierto, tiene una atmósfera que se parece más al Lejano Oeste que al Medio Oeste. El acento local tiene un aroma de praderas, un dejo nasal de peón, y los hombres, muchos de ellos, llevan pantalones ajustados, sombreros de ala ancha y botas de tacones altos y punta afilada (Capote, 2021: 5).

Pero ese inicio tan tranquilo y casi pastoril es engañoso. Muy en el estilo cinematográfico, se aguarda —con suspenso, naturalmente— el hecho desencadenante. Sucede que a la misa del domingo no asistieron los Clutter, una de las familias más distinguidas del lugar. Y llama la atención que ellos no estuvieran ahí porque nunca dejaban de ir. Especulan que pudieron quedarse dormidos, pero pronto desechan esa posibilidad, pues los Clutter no eran de los que, por dormir un poco más, dejaban de ir a la misa. No había una justificación válida, y el narrador pasará al testimonio que dio Susan poco tiempo después del hallazgo:

—De modo que lo hice —dijo Susan en una declaración de fecha posterior—. Llamé a la casa y dejé que el teléfono sonara (o por lo menos me dio la impresión de que sonaba), oh, durante un minuto o más. No contestó nadie y entonces el señor Ewalt sugirió que volviésemos a la casa y tratáramos de “despertarles”. Pero cuando llegamos allí..., yo no quería hacerlo. No quería entrar a la casa. Me daba miedo y no sé por qué, porque ni me había pasado por la cabeza. Bueno, algo así nunca se le ocurre a uno (Capote, 2021: 40).

Algo parecido sucede con *Crimen y castigo*, de Dostoiewski. Aquí el inicio no genera tensión ni es un hecho memorable. El narrador quiere ubicar el incidente en un lugar que puede ser cualquier espacio del mundo. El joven es un estudiante que está an-

gustado porque no tiene los recursos económicos necesarios para vivir en la ciudad. Veamos:

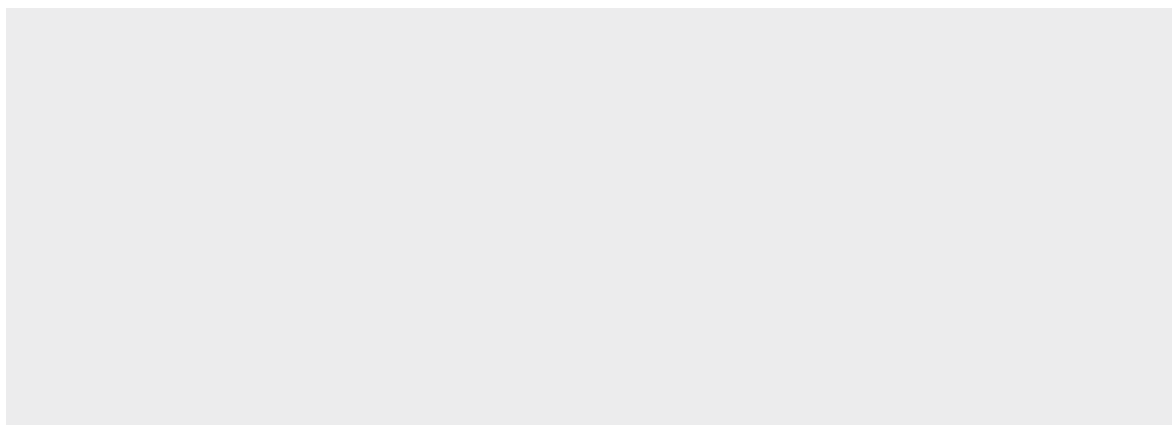
Una tarde extremadamente calurosa de principios de julio, un joven salió de la reducida habitación que tenía alquilada en la callejuela de S... y, con paso lento e indeciso, se dirigió al puente K..." (Dostoievski, 2021: 1).

Pues bien, en el tercer párrafo, el narrador ofrecerá un dato que es muy importante porque es una motivación para el personaje que lo lleva a pensar en matar a la usuera y arrebatarle el dinero que poseía:

En cuanto a la patrona, que le había alquilado el cuarto con servicio y pensión, ocupaba un departamento del piso de abajo; se modo que nuestro joven, cada vez que salía, se veía obligado a pasar por delante de la puerta de la cocina, que daba a la escalera y estaba casi siempre abierta de par en par. En esos momentos experimentaba invariablemente una sensación ingrata de vago temor, que le humillaba y daba a su semblante una expresión sombría. Debía una cantidad considerable a la patrona y por eso temía encontrarse con ella. No es que fuera un cobarde ni un hombre abatido por la vida. Por el contrario, se hallaba desde hacía algún tiempo en un estado de irritación, de tensión constante, que rayaba en la hipocondría (Dostoievski, 2021: 1).

## Reflexión final

Lea el cuento "**No se culpe a nadie**", ubicado en el compendio de cuentos. Este nos muestra cómo es que un simple hecho de la cotidianidad puede convertirse en un conflicto del que el personaje protagonista parece no poder salir. Escriba un relato semejante; es decir, un cuento que tome como motivo un incidente cotidiano, pero que nos deje una reflexión final importante. No una moraleja, sino algo que insinúe una o más significaciones. Es como comunicar algo que va más allá de la referencia literal, un segundo significado.



# El tiempo en el relato

---

CAPÍTULO 11

Estimado participante, en este décimo primer capítulo reflexionará sobre el relato y la referencia del tiempo. Se suele decir que la obra instala su propio tiempo. Y es que la obra difícilmente se maneja con el tiempo cronológico, esa convención con la que nos desenvolvemos en la cotidianidad. Es frecuente que en los relatos, el narrador haga cortes o interrupciones y de pronto haga “saltos” que suponen la omisión de algunas acciones. Es lo que algunos llaman “elipsis”.



### Reflexión previa

Iniciaremos reflexionando acerca del tiempo en el que transcurre una obra narrativa. Esto no siempre es muy preciso porque el narrador no siempre lo indica, pero en muchos casos nos brinda ciertos indicadores. Algunos relatos breves pueden dar esos datos, como sucede en el cuento “El milagro secreto”, de Borges. Otros señalan que las acciones empiezan cuando el personaje se alista para participar en una guerra y termina precisamente cuando éste vuelve a su casa y se firmó el armisticio. **¿Recuerda alguna novela que le brinde información acerca del tiempo en el que transcurren los hechos?** Coméntelo, a continuación.

A large, empty gray rectangular area, intended for the participant to write their response to the reflection question.

## El tiempo en el relato

El tiempo en el que se desarrolla la trama no es el tiempo de los hechos reales, de la cronología que gobierna el devenir institucionalizado. El tiempo de la novela la organiza el narrador. Podríamos encontrarnos con una clara diferencia entre los denominados tiempos objetivos de un personaje; el tiempo que le demora a alguien entrar a un restaurante, servirse una taza de café y comer un pan con jamón; y el tiempo subjetivo que se produce en su mente, con los recuerdos de una serie de sucesos. Pero podríamos encontrarnos con novelas que pueden darnos referencias casi semejantes a los diarios de una persona, incluso con la especificación, la mañana del miércoles, la tarde del jueves. Pero es un hecho que quien está ordenando los sucesos es el narrador. Es decir, nos comenta lo que en ese periodo es relevante.

¿Hay una coincidencia entre el tiempo que estructura la trama narrativa de la novela y los hechos que cuenta el relato? Por lo general, no. ¿Entonces? Lo que sucede con el relato es que cuando el narrador pasa de una secuencia a otra y da un salto en la cronología, está actuando la noción de elipsis. Ese procedimiento lo aplica el narrador con mucha frecuencia. Este recurso también se pone en práctica en el cine. Cuando un narrador muestra en imagen que alguien, su protagonista, está saliendo de un lugar, se detiene en el paradero del Metro y sube al tren. En la siguiente toma vemos otra estación, el tren que está llegando y de uno de los vagones baja el personaje que hace unos minutos había subido. El recorrido real demora, digamos, una hora. Pero, en el filme, desde que subió el hombre al tren hasta que llegó a su destino solo han pasado dos o tres minutos. Se ha procedido por elipsis. Y este es un recurso que, con frecuencia, usa el novelista.

Lo contrario sucede cuando un tiempo objetivo, cronológico, nos marca una duración de minutos, pero en el relato ello ha dado lugar a una evocación emocional, conmovedora. Esta modalidad de narración es conocida también como tiempo psicológico en la medida que refiere lo que acontece en la interioridad del personaje. Para Vargas Llosa,

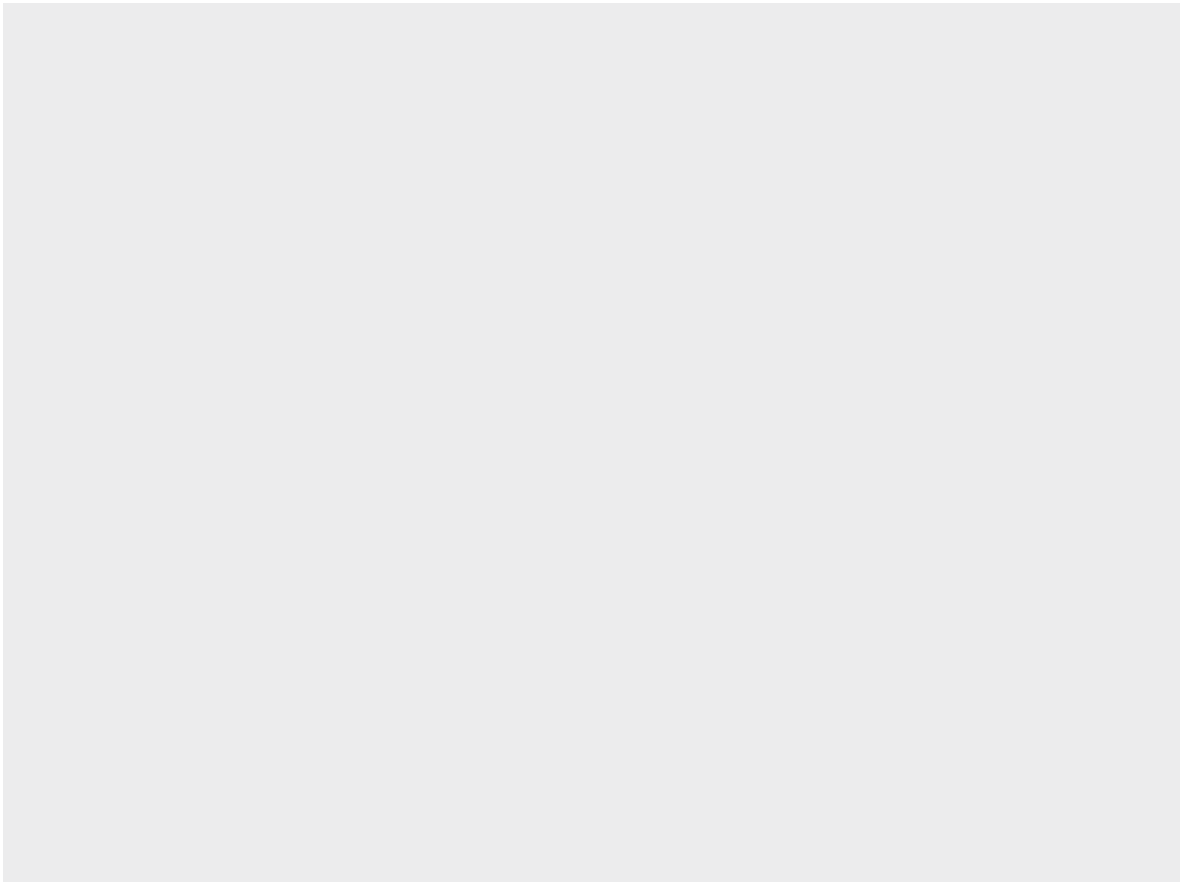
Ese tiempo pasa de prisa cuando gozamos y estamos inmersos en experiencias intensas y exaltantes, que nos embelesan, distraen y absorben. En cambio, se alargan y parece infinito —los segundos, minutos; los minutos, horas— cuando esperamos o sufrimos y nuestra circunstancia o situación particular (la soledad, la espera, la catástrofe que nos rodea, la expectativa por algo que debe o no debe ocurrir) nos da una conciencia aguda de ese transcurrir que, precisamente porque quisiéramos que se acelerara, parece atrancarse, rezagarse y pararse (Vargas Llosa, 1977: 45).

**Idea clave**

Cuando el narrador pasa de una secuencia a otra y da un salto en la cronología, está actuando la noción de elipsis. [...] Lo contrario sucede cuando un tiempo objetivo, cronológico, nos marca una duración de minutos. Este procedimiento es conocido también como tiempo psicológico en la medida en que refiere lo que acontece en la interioridad del personaje.

**Reflexión final**

En “**El encanto**”, cuento chino de autor anónimo, se narra un hecho insólito, algo que rompe con la lógica de la realidad o de lo que creemos que es la realidad. Relate una historia semejante donde se explore algún hecho fantástico y que nos plantee el uso de elipsis o el transcurrir de tiempos subjetivos.



# La ruptura de lo convencional: el relato fragmentado

---

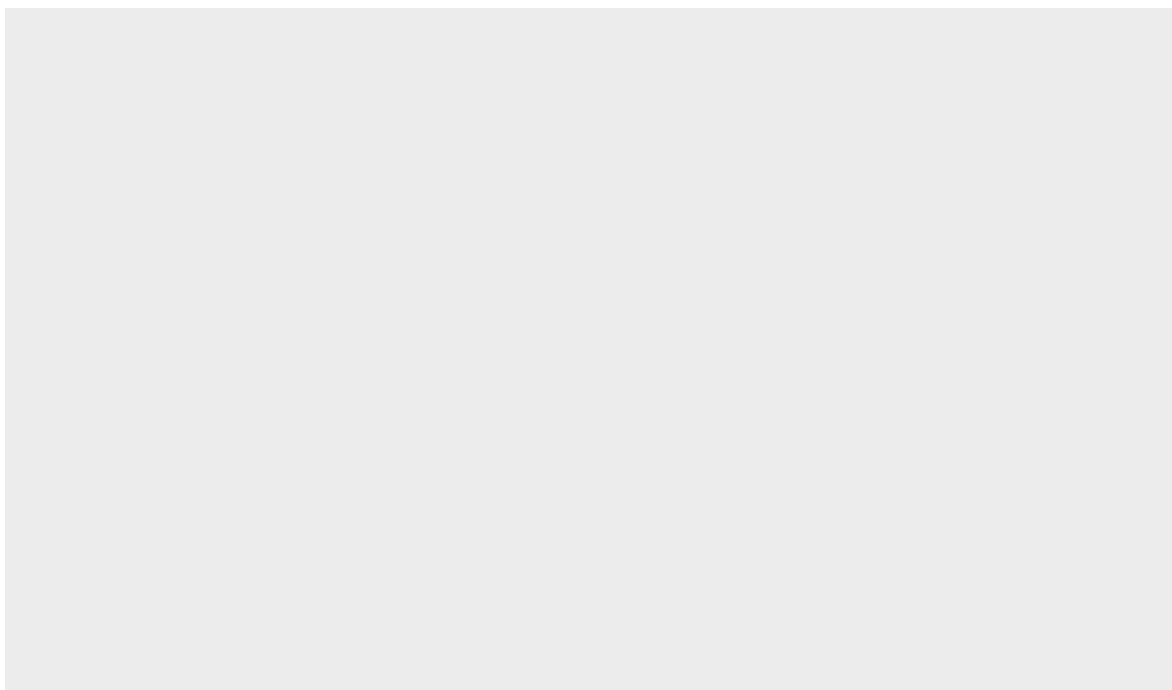
CAPÍTULO 12

Estimado participante, en este décimo segundo capítulo revisará cómo algunas novelas permiten que el lector siga un orden diferente a la lectura secuencial. Esto es lo que sucede con la novela *Rayuela*, de Julio Cortázar. Esta ruptura con los cánones establecidos para el ordenamiento secuencial de los capítulos fue denominada, por los críticos, como antinovela.

---

### Reflexión previa

Hagamos un ejercicio de creación. Entre al Google y revise los cuadros del pintor René Magritte; luego **redacte un relato breve (un párrafo) referido a cada uno de los cuatro cuadros que haya elegido**. Cada párrafo tendrá una numeración. Observe **las posibilidades combinatorias** que puede permitir el orden de la lectura de los párrafos. La lectura debe conceder varias opciones de lectura.



## La ruptura de lo convencional: el relato fragmentado

En la novela de estructura convencional se suelen organizar los hechos del relato de manera que al final de cada capítulo se deja algo en suspenso como para que el lector, en el siguiente capítulo, observe que se ha resuelto el enigma. Este procedimiento se repite al final de cada capítulo. Es la manera habitual de organizar los capítulos que conforman una novela. El que rompió con ese esquema fue Cortázar cuando escribió *Rayuela*. Una innovación, sin duda. Una ruptura con lo habitual. Como lo realizado es perfectamente intencional, el escritor presenta un cartel al que denomina Tablero de orientación. Y ese tablero deja abierta, al lector, la posibilidad de varias opciones de lectura.

No estamos, pues, ante una novela en la que el escritor mantiene el suspenso después de cada capítulo e invita al lector a seguir la lectura para desentrañar el misterio. Uno podría leer según la sugerencia que propone el escritor, es decir, una combinatoria que no considera la linealidad numérica de los capítulos; o podría leer el último capítulo, luego el primero, luego uno de los de la parte intermedia. Nada afectaría la percepción de la obra. Y es que no estamos ante un argumento que se estructura sobre el principio de la secuencia cronológica, sino ante una novela que encuentra su sentido primordial cuando el lector se da cuenta que se trata de una obra de contenido lírico-existencial. El autor ha creado con los personajes un espacio *mítico-emocional* donde lo que interesa es la subjetividad de ellos, lo que dicen, lo que sienten, lo que intuyen, y aun lo que no dicen.

¿Encontraría a la Maga? Tantas veces me había bastado asomarme, viniendo por la rue de Seine, al arco que da al Quai de Conti, y apenas la luz de ceniza y olivo que flota sobre el río me dejaba distinguir las formas, ya su silueta delgada se inscribía en Pont des Artes, a veces andando de un lado a otro, a veces detenida en el pretil de hierro, inclinada sobre el agua. Y era tan natural cruzar la calle, subir los peldaños del puente, entrar en su delgada cintura y acercarme a la Maga que sonreía sin sorpresa, convencida como yo de que un encuentro casual era lo menos casual en nuestras vidas, y que la gente que se da citas precisas es la misma que necesita papel rayado para escribirse o que aprieta desde abajo el tubo de dentífrico (Cortázar, 1977: 7).

### Para más información:

Cortázar, J. (1977). *Rayuela*. Madrid: Alfaguara.

Pero Cortázar, como innovador, va más lejos. Refiriéndose a la relación obra-lector y el contacto de este en el mundo actual, propone que la obra debe ser estructurada de modo que no se circunscriba solo a una trama argumental. La obra, desde esta perspectiva, debiera articular textos ficcionales, crónicas, poemas, alegatos testimoniales e incluso conjeturas y reflexiones sobre el tiempo, las esculturas, los absurdos de la existencia y la cotidianidad.

Al concebir la obra como una especie de collage, el escritor está interesado en hacer participar al lector. Por eso, en *Último round* se permite elaborar un texto en el que invita al lector a completar un relato. Veamos:

El living de la casa es muy grande, pero de ahí a pensar que Roberto

Hay pocos muebles y eso deja mucho espacio para moverse cuando los parientes y los amigos vienen a tomar una

Yo en el sillón al lado de la lámpara y mi mujer casi siempre en la silla baja cerca de la

(Cortázar, 1969: 112-124).

En *Último round*, la obra que mejor expresa esta ruptura frente al canon establecido, se puede apreciar una secuencia de fotogramas de una muñeca. No es un relato verbal, pero hay un relato a través de la sucesión de los fotogramas. Desde la primera imagen, hasta la última, hay imágenes distintas que nos plantean un relato. ¿Qué se nos cuenta? Eso es algo que cada lector completará con su imaginario.

### **Idea clave**

*Nos vemos ante una concepción de relato que no es la convencional. Estamos ante una obra que encuentra su sentido primordial cuando el lector participa con sus distintas formas de completar el sentido de lo que se le propone. Sea con un cuento inconcluso, sea con los fotogramas. El relato está presente, y lo mostrado es solo una sugerencia.*

## Reflexión final

En el relato breve **“Prometeo”**, de Kafka, se hace referencia a un personaje conocido de la cultura griega. El narrador revive al personaje para contarnos lo que le pasó. También lo hace Esquilo al escribir su obra dramática Prometeo encadenado. Así es que es frecuente que los escritores construyan o reescriban la historia de personajes presentes en el universo cultural que conocemos. **Redacte un breve relato acerca de un incidente** en el que pudo verse envuelto el Quijote. **O quizá, alguna aventura** que le sucedió a Ulises mientras iba de regreso a la isla de Ítaca.

# La novela a través de la alternancia de secuencias

---

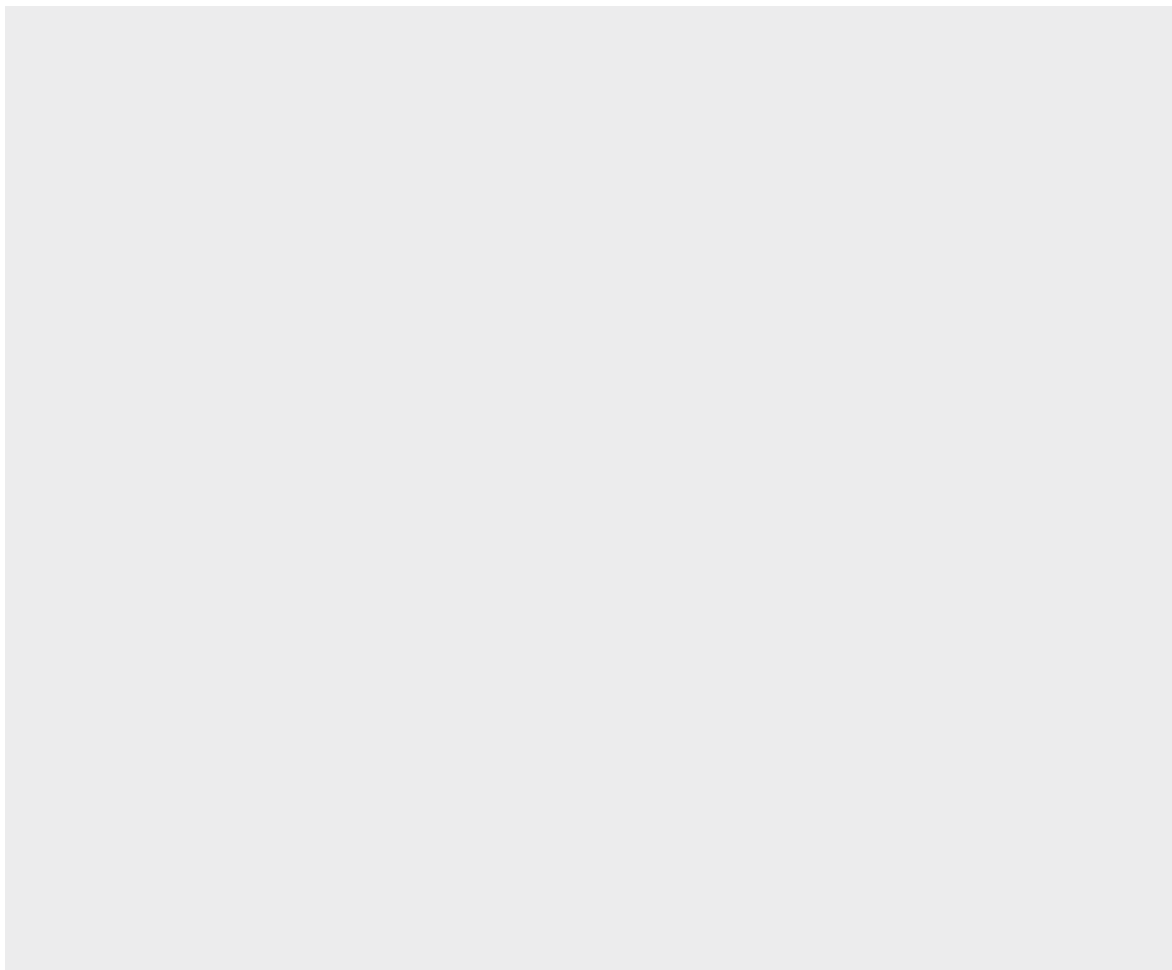
CAPÍTULO 13

Estimado participante, en este décimo tercer capítulo revisará el uso de la alternancia en la escritura de novelas para narrar historias.

---

### Reflexión previa

Comencemos haciendo una rápida revisión de los capítulos que comprende una novela clásica como *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Como se verá, la novela sigue los acontecimientos que le suceden, o en los que se ve involucrado el Quijote. Luego revise los capítulos de una novela contemporánea, como *El paraíso en la otra esquina*. **Respecto a la manera en que se ordenan los capítulos de ambas novelas, señale cuáles son las notorias diferencias entre uno y otro.**



## La novela a través de la alternancia de secuencias

En tiempos más recientes los novelistas asumen la escritura de la novela a través de la alternancia. Así pues, a una historia A, le sigue una historia B, que tiene otro protagonista y que parece un relato paralelo. Algunos llegan a desglosar varias historias, como sucede en *Conversación en La Catedral*. Esta modalidad parece haber surgido como influencia del cine, puesto que en ella el relato visual recurre a cortes de secuencia que trasladan al espectador a otro escenario, con otros personajes. Es el espectador el que irá estableciendo las relaciones entre una y otra historia. En la novela, el escritor utiliza este recurso para contar las variadas historias que abordan la trama. No necesariamente lo relatado en A tiene mucho que ver en B, como sucede con *El Paraíso en la otra esquina*, o *La fiesta del chivo*. En el primer caso estamos ante la historia de Flora Tristán, a quien le sucede la historia de la vida de Gauguin. Dos épocas diferentes, dos escenarios distintos. Pero los personajes, en el devenir de la novela, nunca se encuentran. No hay convergencia, lo que ha llevado a muchos críticos a la idea de que perfectamente pueden ser dos novelas que se muestran en alternancia.

En la segunda novela, el relato de Urania es la mirada de alguien que vuelve a su país luego de algunas décadas. Guarda un profundo rencor a su padre por lo que aconteció cuando era adolescente. Su visión de la dictadura es la de una persona que cuestiona y pone en evidencia dilemas éticos. El estilo y la perspectiva de la narración son predominantemente introspectivos y críticos. Mientras que lo que se narra de los conspiradores va a un ritmo distinto. Están a la espera de que pase el auto del dictador para activar la emboscada. Mientras tanto, cada uno evoca (en racconto o tiempo en retroceso) las circunstancias que lo llevaron a convencerse de que tenía que participar en el comando de aniquilamiento. Los conspiradores están a la expectativa de que se asome el auto del dictador, ello determina el suspenso de la novela. Como hemos advertido en otros estudios, el tiempo de Urania no tiene el ritmo que gobierna el accionar de los conspiradores. El primero, más introspectivo, tiene un ritmo lento, pausado; el de los conspiradores es dinámico, tenso.

Uno de los propósitos del narrador que escoge este modo de contar es que, supuestamente, conforme el lector va avanzando la lectura no puede dejar de relacionar las acciones y sentido de la secuencia, con la que leyó antes. Entonces se produce una especie de vaso comunicante entre las significaciones de A, con las que está leyendo en B. En algunos casos, el narrador puede desarrollar su trama a través de cinco historias, como sucede con *La casa verde*. El riesgo que se corre es que se disperse la trama argumental y pierda el ritmo narrativo. En esta obra, el novelista fracasa en la idea de convertir al protagonista en un personaje mítico. Es, pues, una de las novelas menos logradas del autor, ya que es evidente que este se dejó ganar por el artificio de la técnica para novelar.

La narración por alternancia tiene un efecto más logrado en la novela *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes. En ese caso, la imagen inicial que se observa es la del protagonista que está agonizando. Artemio Cruz, pese a la gravedad de su caso, tiene su mente activa y llena de recuerdos. El narrador, entonces, decide contar las acciones y la vida pasada de Artemio a través de los tres pronominales: Yo, Tú, Él. Aquí la alternancia se rige por los pronominales. El Yo es la voz del protagonista. Es él quien cuenta, desde su perspectiva. El Tú, la segunda persona, ofrece el relato de la misma vida del protagonista, pero en tono cuestionador y, no pocas veces, acusa a Artemio. La tercera versión, el que se asume considerando el pronominal Él, transmite la historia de los hechos acontecidos y conocidos por la colectividad. Es algo así como la historia oficial.

La novela se transmite con esa alternancia de modo rígido e invariable: Yo, Tú y Él. Pero es evidente que Artemio Cruz fue un personaje controvertido sobre quien caen las miradas distintas. A través del Yo, Artemio Cruz reconoce que tuvo errores, pero que estuvo marcado, como muchos, por la ilusión que despertó la Revolución mexicana; no obstante, desde el Tú, se le acusa de desleal y traidor; y la historia desde Él nos deja la sensación de que las historias oficiales no siempre son objetivas.

La configuración del personaje de la novela tiene mucha importancia. Y es que Artemio Cruz termina siendo metonimia de lo que pasó con muchos ciudadanos y la Revolución mexicana. Porque no olvidemos que el país hizo su revolución en 1910, pero sesenta años después, cuando se escribe la novela, el ciudadano común y corriente tiene la sensación de que ese acontecimiento importante no cumplió con los deseos de quienes lo impulsaron.

Veamos algunos fragmentos para que se aprecie cómo se maneja la alternancia a través del pronominal:

[YO] Sí: el cura se hincó junto a mí. Murmura sus palabras. Padilla enchufa la grabadora. Escucho mi voz, mis palabras. Ay, con un grito. Ay, grito. Ay, sobreviví. Son dos médicos que se asoman a la puerta. Yo sobreviví. Regina, me duele, me duele, Regina, me doy cuenta de que me duele. Regina. Soldado. Abrácenme; me duele. Me han clavado un puñal largo y frío en el estómago; hay alguien, hay otro que me ha clavado un acero en las entrañas: huelo ese incienso y estoy cansado. Yo dejo que hagan. Que me levanten pesadamente, mientras gimo. No les debo la vida a ustedes. No puedo, no puedo, no elegí, el dolor me dobla la cintura, me toco los pies helados, no quiero esas uñas azules, mis nuevas uñas azules (...) Artemio Cruz está enfermo: no vive: no, vive. Artemio Cruz vivió. Vivió durante algunos años... Años no añoró: años no, no. Vivió durante algunos días. Su gemelo. Artemio Cruz. Su doble. Ayer Artemio Cruz, el que solo vivió algunos días antes de morir, ayer Artemio Cruz... que soy yo... y es otro... ayer...

**TÚ**, ayer, hiciste lo mismo de todos los días. No sabes si vale la pena recordarlo. Sólo quisieras recordar, recostado allí, en la penumbra de tu recámara, lo que va a suceder: no quieres prever lo que ya sucedió. En tu penumbra, los ojos ven hacia adelante; no saben adivinar el pasado. Sí; ayer volarás desde Hermosillo, ayer nueve de abril de 1959, en el vuelo regular de la Compañía Mexicana de Aviación que saldrá de la capital de Sonora, donde hará un calor infernal [...]

Él pasó en el automóvil rumbo a la oficina. Lo conducía el chofer y él iba leyendo el periódico, pero en ese momento, casualmente, levantó los ojos y las vio entrar a la tienda. Las miró y guiño los ojos y entonces el auto arrancó y él continuó leyendo las noticias que llegaban de Sidi Barrani y el Alamein, mirando las fotografías de Romel y Montgomery el chofer sudaba bajo la resolana y no podía prender la radio para distraerse y él pensó que no había hecho mal en asociarse con los cafetaleros colombianos cuando empezó la guerra en África y ellas entraron a la tienda [...] (Fuentes, 1962: 6-9).

### **Idea clave**

*La técnica o el modo de contar es el resultado de una búsqueda y, en muchos casos, ella aparece sola, casi como decir que esa es la horma para el zapato. Algo que calza perfecto, como si la trama, la historia, hubiese encontrado su modo de contar.*

No digo que la técnica no es importante, pero tampoco ello debe ser una obsesión para el escritor. Por eso, Faulkner advierte:

-Si el escritor está interesado en la técnica, más le vale dedicarse a la cirugía o a colocar ladrillos. Para escribir una obra no hay ningún recurso mecánico, ningún atajo. El escritor joven que siga una teoría es un tonto. Uno tiene que enseñarse por medio de sus propios errores; la gente solo aprende a través del error. El buen artista cree que, nadie sabe lo bastante para darle consejos, tiene una vanidad suprema. No importa cuánto admire al escritor viejo, quiere superarlo. [...]

Algunas veces la técnica arremete y se apodera del sueño antes de que el propio escritor pueda aprehenderlo. Eso es tour de force y la obra terminada es simplemente cuestión de juntar bien los ladrillos, puesto que el escritor probablemente conoce cada una de las palabras que va a usar hasta el fin de la obra antes de escribir la primera. Eso sucedió con *Mientras agonizo*. No fue fácil. Ningún trabajo honrado lo es. Fue sencillo en cuanto que todo el material estaba ya a la mano. La composición de la obra me llevó sólo unas seis semanas en el tiempo

libre que me dejaba un empleo de doce horas al día haciendo trabajo manual. Sencillamente me imaginé un grupo de personas y las sometí a las catástrofes naturales universales, que son la inundación y el fuego, con una motivación natural simple que le diera dirección a su desarrollo. Pero cuando la técnica no interviene, escribir es también más fácil en otro sentido. Porque en mi caso siempre hay un punto en el libro en el que los propios personajes se levantan y toman el mando y completan el trabajo. Eso sucede, digamos, alrededor de la página 275. Claro está que yo no sé lo que sucedería si terminara el libro en la página 274. La cualidad que un artista debe poseer es la objetividad al juzgar su obra, más la honradez y el valor y el valor de no engañarse al respecto (Entrevista a William Faulkner. <https://ciudadseva.com/texto/entrevista-faulkner>. Consultado en abril de 2025).

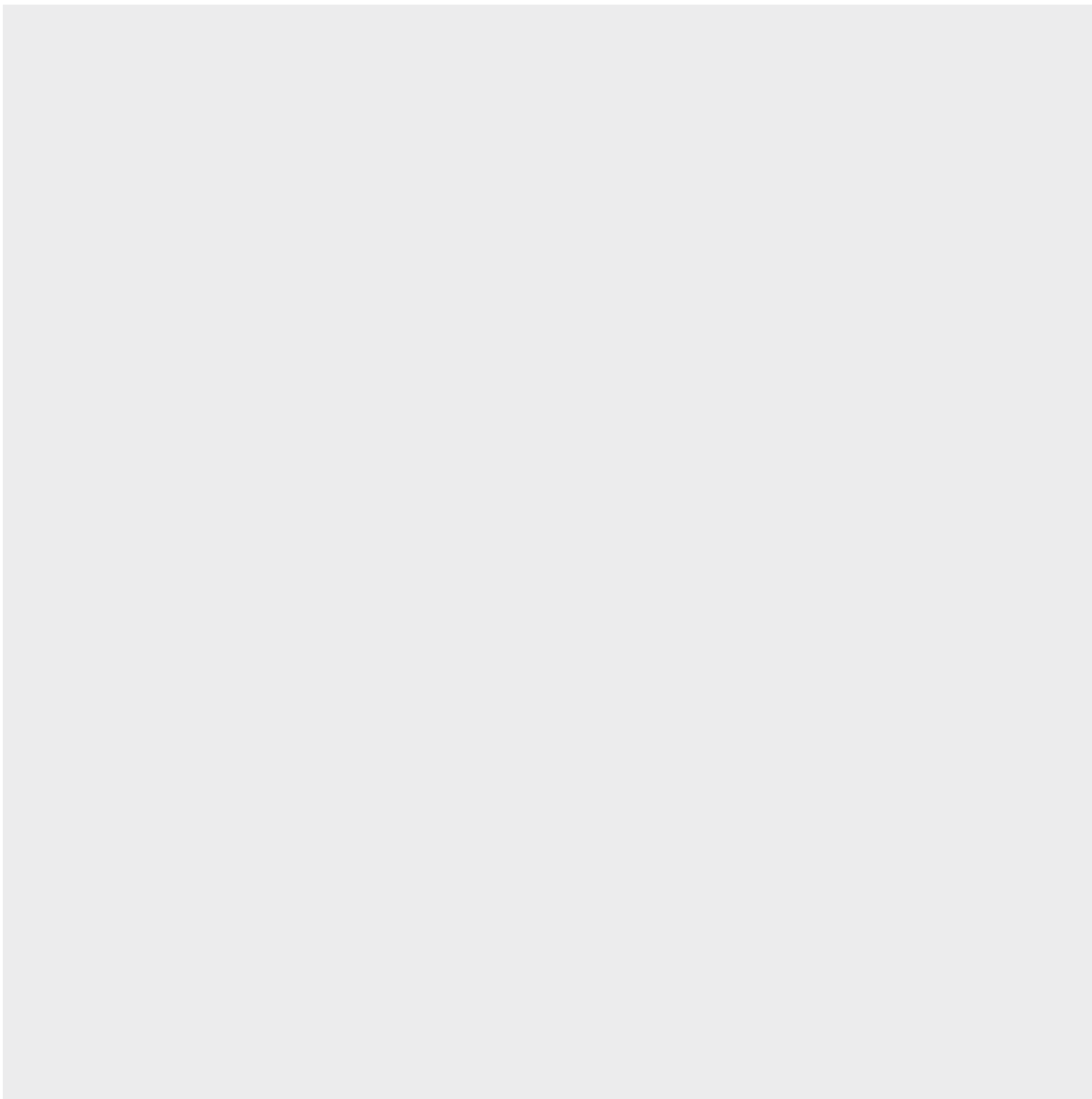
En no pocos casos, los relatos se entrecruzan o se yuxtaponen. Pueden causar algún desconcierto en el lector porque se trata de saltos en el tiempo y en el espacio, pero apenas se da cuenta que está leyendo hechos de un tiempo posterior al que leía, observará que es un recurso que aporta una mirada o comentario de lo acontecido. Esto sucede en *La barca*, de mi autoría, en el que se narra la historia de amor de Alejandra y Santiago, pero se insertan, por alternancia, diálogos del protagonista con Martínez, un familiar al que le está contando —a posteriori— su angustia cuando el protagonista constató que ella no llegaba ni llegaría al otro lado de la frontera.

Lo importante es que en el relato Santiago aún mantiene la expectativa de que ella puede ser encontrada, con lo que no desaparece el interés por saber qué pasó en el barco al que subió para viajar al otro lado de la frontera. Aumenta la tensión cuando Alejandra constata que la tripulación que conduce el barco está conformada por agentes de Seguridad del Estado. Y lo dramático se manifiesta cuando esos agentes empiezan a ejecutar a los viajeros.

El final o desenlace es importante y decisivo; por lo general, debe ser inesperado. De algún modo es un reto a la imaginación del lector. Los buenos finales sorprenden al lector porque no recaen en la lógica que él venía intuyendo. Así pues, en la novela que acabamos de comentar, todo hace suponer que había un acto de confianza de Santiago hacia Julián Martínez, el periodista a quien le venía contando el incidente de la desaparición de Alejandra. Julián le había convencido de que volviera al Perú, que la oficina de Derechos Humanos estaba lista para recibir su denuncia por la desaparición de todos los pasajeros de esa barca que debió cruzar la frontera. Pero Santiago, con cierta desconfianza, llamó a la oficina de Derechos Humanos y le dijeron que no conocían a Julián Martínez y que no tenían ninguna información sobre la desaparición de pasajeros de una embarcación. En ese momento, Santiago se dio cuenta que Julián le había estado mintiendo. Julián Martínez, el familiar de confianza, fue desenmascarado. Santiago tomó la decisión de no volver al Perú.

## Reflexión final

En el cuento **“Una confusión cotidiana”** (adjunto en el compendio de cuentos), el narrador nos presenta personajes a quienes identifica como A y B, y un lugar indeterminado como H. En la sociedad actual parecemos códigos establecidos. Nos hemos despersonalizado. Hay muchas dificultades de comunicación, como se narra en el cuento. **Redacte un relato en el que se nos muestre una de las tantas dificultades en la sociedad actual.** Aunque de modo breve, planifique que **la historia será contada a través de la alternancia.** Digamos que escoge el esquema: **A, B, C, A2, B2, C2.**



# Importancia del suspense

---

CAPÍTULO 14

Estimado participante, en este décimo cuarto capítulo sabrá que el suspenso es una herramienta que hace posible que el lector se mantenga pendiente de las acciones que se suceden en la novela. Asimismo, revisará que esta herramienta en las novelas contemporáneas, muchas veces, compromete el mundo interior del personaje protagónico

---

### Reflexión previa

Seguramente usted ha leído algunas novelas en las que se ha mantenido atento por la forma en que se organizó la trama y porque hay interrogantes y dilemas que lo mantienen en suspenso. Por ejemplo, en *La fiesta del chivo* los conspiradores están a la espera de que sea verdad que, efectivamente, el dictador Trujillo irá a la casa de caoba un día que no era el habitual. Dudan que sea así. Están atentos y esa angustia la compartimos nosotros. Es una espera que fija el suspenso en la novela. Se entiende que han repartido responsabilidades, y si el auto del dictador se asoma hay un encargado que hará la señal correspondiente. Pero ese encargado ve el auto y se olvida de hacer la señal. De pronto, el segundo grupo del comando observa el auto y no le cabe la menor duda que el dictador viaja en ese auto. Era el momento de actuar. El suspenso ha terminado porque lo que viene es la ejecución del plan previsto.

Hay películas clásicas que tienen el reconocimiento de la crítica por el acertado manejo del suspenso. Nos referimos a *Psicosis*, de Alfred Hitchcock. Después de la impactante escena de la muerte de Marión en la ducha, nos queda una gran pregunta: ¿quién mató a la joven que se duchaba? Todo lo que vimos fue una mano apuñalando, alguien de espaldas. ¿Sería la madre? Posiblemente, porque escuchamos (en off) que Bates dialogaba con ella. Pero no tenemos certeza. Paralelamente, la hermana está buscándola porque la considera desaparecida. Y luego de varios intentos, la hermana hace un hallazgo sorprendente.

Lo invitamos a compartir algún momento de suspenso que haya leído en una novela. **Describanos qué hechos lo mantuvieron pendiente (en suspenso) de la acción decisiva.**

## Importancia del suspenso

En casi todas las novelas, en algún momento del relato, se van dejando interrogantes o dilemas que despiertan el interés del lector. Si no hay dilemas o conflictos, la novela pierde interés para el lector. Hay muchas formas de crear el suspenso. No siempre es un conjunto de acciones. Hasta puede ser el silencio de un personaje. Algo que no quiere comentar. Otras veces, el dilema es interpretativo. Es decir, el suspenso procede de una interpretación que realiza un personaje. Alguien que alerta a todos de un cataclismo. Y eso genera una gran tensión en la colectividad. Tenemos, en la novela peruana, un ejemplo sencillo: sucede al inicio de *El mundo es ancho y ajeno*, de Ciro Alegría:

¡Desgracia!

Una culebra ágil y oscura cruzó el camino, dejando en el fino polvo removido por los viandantes la canaleta leve de su huella. Pasó muy rápidamente, como una negra flecha disparada por la fatalidad, sin dar tiempo para que el indio Rosendo Maqui empleara su machete (Alegría, 2021: 1).

Es cierto que las novelas policiales o de aventura son las que más utilizan el suspenso y mantienen pendiente al lector acerca de las interrogantes que se esbozan, pero no son las únicas. En todos los relatos, incluso los que están ligados a acontecimientos o personajes históricos, tienen suspenso. En la novela contemporánea, por diversas razones, se le ha dado más importancia a los incidentes psicológicos, al mundo interior. El drama acontece en el mundo interior y la manera en que el personaje resolverá sus dilemas. Novelas como *Ulises* de Joyce, o *En busca del tiempo perdido*, no se esmeran por el suspenso, y es que el mundo interior, esa mirada por el inconsciente del personaje, nos atrapa de inmediato y compartimos la angustia, ilusiones y expectativas de sus personajes.

Un momento de máxima intensidad sucede en *Crimen y castigo*. Raskolnikov ha cometido el doble homicidio cuando, de pronto, tocan la puerta. Es algo que nadie ha previsto. Raskolnikov se pone nervioso. Eran, al parecer, clientes que venían a buscar

a la usurera. Si sospechaban que algo le ha pasado a la vieja, llamarían a la policía y sus afanes se verían frustrados. Dentro de la casa de la usurera, Raskolnikov está tenso. Escucha las voces de los que están tocando la puerta. La tensión se genera por el temor de Raskolnikov de que los visitantes abran la puerta y descubran el doble homicidio que ha cometido. Él se agazapa y espera, con el hacha en la mano:

—¿Y dice usted que no están? ¡Qué raro! Hasta me parece imposible. ¿Adónde puede haber ido esa vieja? Tengo que hablar con ella.

—Yo también tengo que hablarle, amigo mío.

—¡Qué le vamos a hacer! —exclamó el joven—. Nos tendremos que ir por donde hemos venido. ¡Y yo que creía que saldría de aquí con dinero!

—¡Claro que nos tendremos que marchar! Pero ¿por qué me citó? Ella misma me dijo que viniera a esta hora. ¡Con la caminata que me he dado para venir de mi casa aquí! ¿Dónde diablos estará? No lo comprendo. Esta bruja decrepita no se mueve nunca de casa, porque apenas puede andar. ¡Y, de pronto, se le ocurre marcharse a dar un paseo!

—¿Y si preguntáramos al portero?

—¿Para qué?

—Para saber si está en casa o cuándo volverá.

—¡Preguntar, preguntar...! ¡Pero si no sale nunca!

Volvió a sacudir la puerta.

—¡Es inútil! ¡No hay más solución que marcharse!

—¡Oiga! —exclamó de pronto el joven—. ¡Fíjese bien! La puerta cede un poco cuando se tira.

—Bueno, ¿y qué?

—Esto demuestra que no está cerrada con llave, sino con cerrojo. ¿Lo oye resonar cuando se mueve la puerta?

—¿Y qué?

—Pero ¿no comprende? Esto prueba que una de ellas está en la casa. Si hubieran salido las dos, habrían cerrado con llave por fuera; de ningún modo habrían podido echar el cerrojo por dentro... ¿Lo oye, lo oye? Hay que estar en casa para poder echar el cerrojo, ¿no comprende? En fin, que están y no quieren abrir.

—¡Sí! ¡Claro! ¡No cabe duda! —exclamó Koch, asombrado—. Pero ¿qué demonios estarán haciendo?

Y empezó a sacudir la puerta furiosamente.

—¡Déjenlo! Es inútil —dijo el joven—. Hay algo raro en todo esto. Ha llamado usted muchas veces, ha sacudido violentamente la puerta, y no abren. Esto puede significar que las dos están desvanecidas o...

—¿O qué?

—Lo mejor es que vayamos a avisar al portero para que vea lo que ocurre.

—Buena idea.

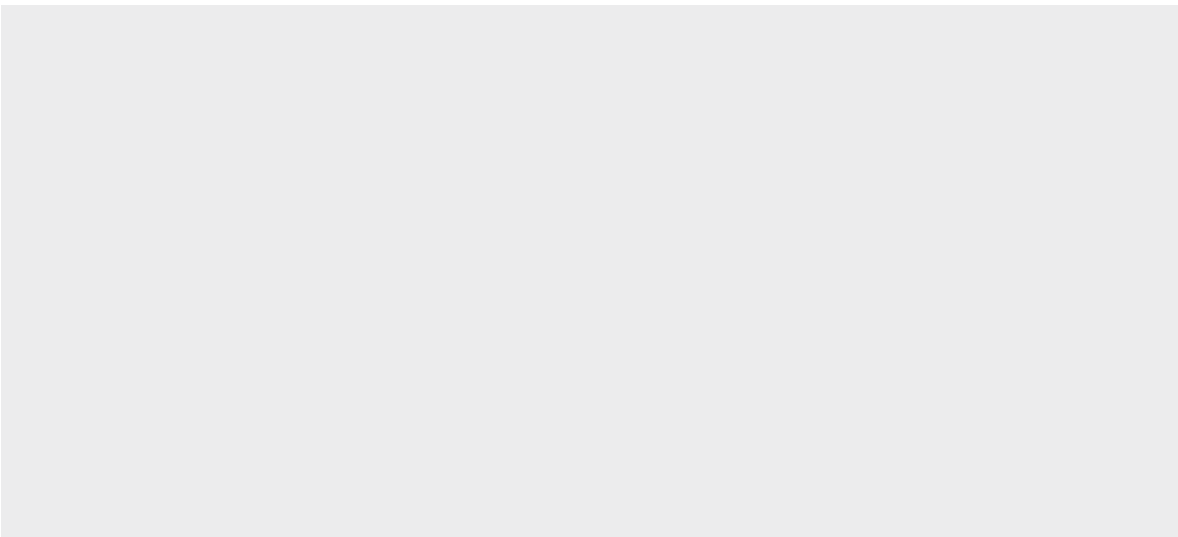
(Dostoievski, 2021: 53).

### **Idea clave**

*Si no hay conflicto la novela pierde interés para el lector. No siempre el suspenso supone un conjunto de acciones que concurren a un acto espectacular. Puede tratarse de una larga investigación que involucra a varias personas e instituciones que quieren saber cómo y cuándo se generó la peste que cobró tantas vidas. Al tratar de averiguar la matriz del problema, los investigadores se pueden encontrar con una serie de dificultades. Y la pregunta estará ahí, viva: ¿lograrán saberlo?*

### **Reflexión final**

Lea el cuento **“Episodio del enemigo”**, de Jorge Luis Borges que se encuentra adjunto en el compendio de cuentos. El cuento crea una gran tensión que aumenta de manera progresiva porque no sabemos cuál será el desenlace. Se mantiene el suspenso porque no sabemos si el hombre que vino a cobrar venganza logrará cumplir su propósito. Todo el accionar y el suspenso se realiza a través, fundamentalmente, del diálogo de dos personajes. **Proponga un acontecimiento en el que, a través del diálogo, se mantenga el suspenso.**



# El desenlace en los relatos breves

---

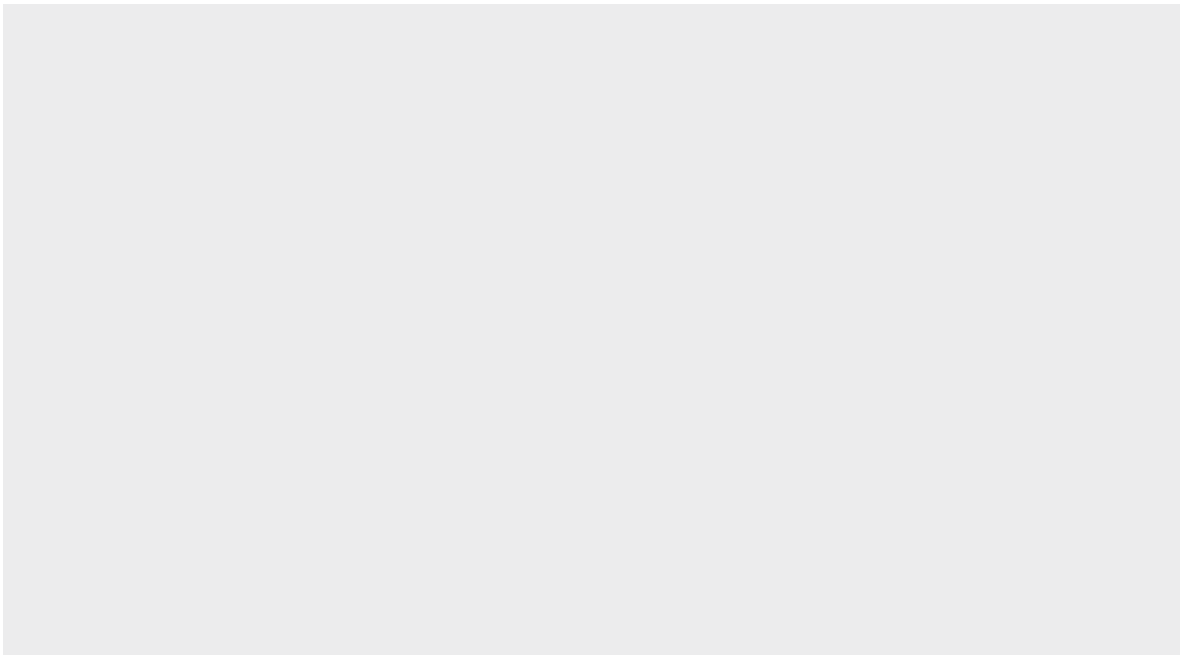
CAPÍTULO 15

Estimado participante, en este décimo quinto capítulo reflexionará sobre la importancia del desenlace. Una acertada elección puede determinar la originalidad del escritor.

---

### Reflexión inicial

Iniciemos con la siguiente pregunta: **¿Qué novela ha leído en la que el desenlace fue sorprendente e inesperado? Coméntelo.**



### El desenlace en los relatos breves

A veces, en algunas novelas, el final es un hecho totalmente sorpresivo e inesperado. Existen grandes novelas cuyo final es dramático y predecible, como sucede con la muerte de Emma Bovary o Ana Karenina. En cambio, sí es inesperado el final de *Los hermanos Karamasov*.

Detengámonos un momento en los desenlaces inesperados. Los que más han trabajado este tipo de desenlaces son los relatos breves. Recuérdese, por ejemplo, “El eclipse”, de Monterroso. Se cuenta que fray Bartolomé Arrazola se quedó dormido y al despertar se vio rodeado de nativos. Ante la posibilidad de que lo sacrifiquen en un altar se le ocurrió una idea que lo podría salvar.

—Si me matáis —les dijo— puedo hacer que el sol se oscurezca en su altura (Monterroso, 2021).

En ese punto crucial, el lector casi puede estar seguro de que, sabiéndose el fraile de una cultura superior (heredera de la sabiduría de Aristóteles), cree que podrá conseguir engañar a los nativos mayas. Los hechos que suceden después son contundentes:

Dos horas después, el corazón de fray Bartolomé Arrazola chorreaba su sangre vehemente sobre la piedra de los sacrificios [...] mientras uno de los indígenas recitaba [...] las infinitas fechas en que se producirían eclipses solares y lunares que los astrónomos de la comunidad maya habían previsto y anotado en sus códices sin la valiosa ayuda de Aristóteles (Monterroso, 2021).

Es evidente que el lector no esperaba que los conocimientos de los nativos mayas, respecto a los eclipses, eran avanzados y no iban a permitir que se les engañara. Un desenlace que sorprende gratamente respecto a la cultura maya. Pero, además, claro está, el fraile es una perfecta metonimia de lo que representaron los evangelizadores que vinieron en tiempos de la conquista española. El aire de superioridad, tan propio de las culturas e imperios del mediterráneo, se vería superado por los conocimientos de esos nativos a los que miraban con desdén.

Otro de los desenlaces que quiero comentar es el que presenta Luis Loayza en uno de sus relatos: “Cuento”.

Tres prisioneros viven en una cárcel. El primero sueña con el campo, trabaja la tierra y al mediodía, tendido a la sombra de un árbol, mira las ramas pesadas de frutos. El segundo sueña con una mujer. Es una mujer hermosa de grandes ojos y cuerpo suave y ardiente: él yace con ella. El tercero sueña que vive en una cárcel (Loayza, 2022).

En ese microrrelato, la primera frase plantea un lugar, un espacio y los personajes. La palabra sueño es entendida como las expectativas que tenemos todos los humanos. El primero sueña un campo en el que los árboles estén llenos de frutos. El segundo sueña con una mujer hermosa. Hasta ese momento, el sentido o significado de sueño es entendido, según lo dijimos, como expectativa. Pero cuando llegamos al tercero sentimos una ruptura al significado de la palabra. Algo no encaja. Se ha producido una fractura. Y eso es lo que, precisamente, quiso poner en evidencia el narrador.

Es que no puede ser que diga que sueña que vive en una cárcel. ¿Es que ya no tiene sueños? ¿La realidad carcelaria le mató toda posibilidad de sueño? Se trata de una fractura que nos estremece, no podemos ser indiferentes ante un caso como ese. El desenlace, en este caso, fue un acontecimiento decisivo para mostrar la originalidad del escritor.

Y un caso interesante de resolución de conflicto nos lo presenta Borges en el relato “Episodio del enemigo”. Aquí, la habilidad del narrador crea las condiciones para mantenernos interesados en lo que sucederá entre el personaje protagónico y un conocido que viene a visitarlo luego de varios años. Ambos se conocen desde hace mucho tiempo, y el tema del conflicto sucedió décadas atrás. El caso es que el visitante ha venido a cumplir una venganza y así se lo hace saber. Entonces se crea una gran expectativa porque queremos saber cuál será el desenlace.

Tantos años huyendo y esperando y ahora el enemigo estaba en mi casa. Desde la ventana lo vi subir penosamente por el áspero camino del cerro. Se ayudaba con un bastón, con un torpe bastón que en sus viejas manos no podía ser un arma sino un báculo. Me costó percibir lo que esperaba: el débil golpe contra la puerta. Miré, no sin nostalgia, mis manuscritos, el borrador a medio concluir y el tratado de Artemidoro sobre los sueños, libro un tanto anómalo ahí, ya que no sé griego. Otro día perdido, pensé. Tuve que forcejear con la llave. Temí que el hombre se desplomara, pero dio unos pasos inciertos, soltó el bastón, que no volví a ver, y cayó en mi cama, rendido. Mi ansiedad lo había imaginado muchas veces, pero solo entonces noté que se parecía, de un modo casi fraternal, al último retrato de Lincoln. Serían las cuatro de la tarde.

Me incliné sobre él para que me oyera.

—Uno cree que los años pasan para uno —le dije—, pero pasan también para los demás. Aquí nos encontramos al fin y lo que antes ocurrió no tiene sentido. Mientras yo hablaba, se había desabrochado el sobretodo. La mano derecha estaba en el bolsillo del saco. Algo me señalaba y yo sentí que era un revólver. Me dijo entonces con voz firme:

—Para entrar en su casa, he recurrido a la compasión. Le tengo ahora a mi merced y no soy misericordioso.

Ensayé unas palabras. No soy un hombre fuerte y solo las palabras podían salvarme. Atiné a decir:

—En verdad que hace tiempo maltraté a un niño, pero usted ya no es aquel niño ni yo aquel insensato. Además, la venganza no es menos vanidosa y ridícula que el perdón.

—Precisamente porque ya no soy aquel niño —me replicó— tengo que matarlo. No se trata de una venganza, sino de un acto de justicia. Sus argumentos, Borges, son meras estratagemas de su terror para que no lo mate. Usted ya no puede hacer nada.

—Puedo hacer una cosa —le contesté.

—¿Cuál? —me preguntó.

—Despertarme.

Y así lo hice.

(Borges, 2021).

Así pues, cuando estamos a la expectativa de lo que va a suceder entre el que ha venido a cobrar venganza contra el que fuera su amigo, sucede lo imprevisto: todos los hechos evocados eran parte de un sueño. Ese acto termina siendo un anticlímax porque deshace todos los elementos que habían configurado un acto de tensión.

### **Idea clave**

*El desenlace, en este caso, fue un acontecimiento decisivo para mostrar la originalidad del escritor.*

No podemos dejar de mencionar otros relatos cortos que fueron importantes por ese desenlace que desconcierta al lector y lo invita a reflexionar sobre algunos dilemas éticos, psicológicos o trascendentes. Así pues, la significación e interpretación del lector, ante ese tipo de desenlace, se abre como una diáspora en busca de una explicación. El desenlace, digamos, cayó como un golpe seco, frío, que nos deja perplejos y con ánimo de buscar una explicación. Esto sucede, por ejemplo, con “Cuento” de Luis Loayza, microrrelato en el que, luego de mencionar que se trata de tres prisioneros que viven en una cárcel, que el primero sueña con un árbol lleno de frutos, que el segundo sueña con una mujer hermosa y que él yace con ella, para cerrar el relato con: “El tercero sueña que vive en una cárcel”. Ciertamente, ese final inesperado termina con la invitación a reflexionar, a tratar de encontrar una interpretación de lo que quiso transmitir el narrador. Como todas las buenas obras, el relato concluye abriendo posibilidades de significación.

Otro relato destacable y que apela a la reacción del lector por su final inesperado se titula “Interior L”, de Julio Ramón Ribeyro. En ese cuento observamos que se nos refiere, con una extraordinaria yuxtaposición de los tiempos de la acción narrada, las evocaciones de un colchonero (el que repara colchones usados) que en algún momento se enteró que su hija Paulina había quedado embarazada y que, en un desafiante gesto amenazó al agresor, quien no tuvo otra alternativa que entregarle una fuerte suma de dinero para evitarse juicios o posible carcelería. Por cierto, ese dinero le sirvió al colchonero para llevar una vida más holgada. Pero todo ese incidente ha sucedido en el pasado y esta vez, lo que hace el colchonero es evocar ese incidente y él quisiera que esos hechos (que le dieron beneficio económico) se repitieran. Por eso, cuando Paulina se recuperó del aborto sorpresivo, le dirá: “Paulina, estoy cansado, estoy muy cansado... necesito reposar... ¿por qué no buscas otra vez a Domingo? Mañana no estaré por la tarde (...)”. Y ella le responde: “Lo pensaré” (Ribeyro, 1953).

Entre los narradores más recientes, destacan los relatos que Leonardo Almeida ha escrito con el título *Malezas y augurios* y que tuvimos el privilegio de ver antes de su publicación formal. En sus relatos cortos ha optado por lo que algunos conocen como prosa poética que, en el siglo XIX, cultivó Baudelaire. Siendo relatos breves, el narrador se esmera en utilizar la frase precisa. No abunda en disquisiciones. Al contrario, las elude. Deja frases que, sin duda, apelan al lector para que sea partícipe de la historia y la reflexión. Es difícil que el lector quede impasible ante esos relatos.

Uno de esos relatos se titula “Viva Mao”, que tiene como personaje a Guilhermina, de 27 años de edad. Ella es una mujer que se dedica a barrer con escoba la suciedad del piso. En una oportunidad encontró que la hija de la dueña de la casa había dejado restos de comida en el piso. “La chispa le hace pensar en el desprecio de sus jefes por su trabajo. ¿Cómo pueden pensar que el dinero que me pagan justifica limpiar esta mierda?”. Se revela, pues, la ira contenida del personaje e invita al lector a pensar si su reacción era justa. Pero hay que advertir que el caso de Guilhermina es a la vez metonimia de todos los personajes que, como ella, se dedican a ese tipo de trabajo.

Otro relato importante se titula “Nuestro pan de cada día”. En este caso, estamos con Rosa que ha decidido viajar a otro país. En el camino conoce a Salaka, quien iba de Mali a Francia para trabajar en un restaurante. A las dos de la mañana, en la frontera suiza, el tren se detiene. Él le dijo: “Nosotras, mujeres negras, siempre nos preocupamos cuando llega la policía”. Ellos le piden a Salaka que muestre su visa. Sin esta no puede cruzar la frontera. Entonces ella le dice: “Rosa, la levadura que hace crecer las fronteras expulsa la pobreza que necesita para prosperar”. La metáfora es comprensible. En otros términos, la sociedad moderna, industrializada, se deshace de lo que se entendería de lo que algunos sociólogos llaman “la estructura de desecho”.

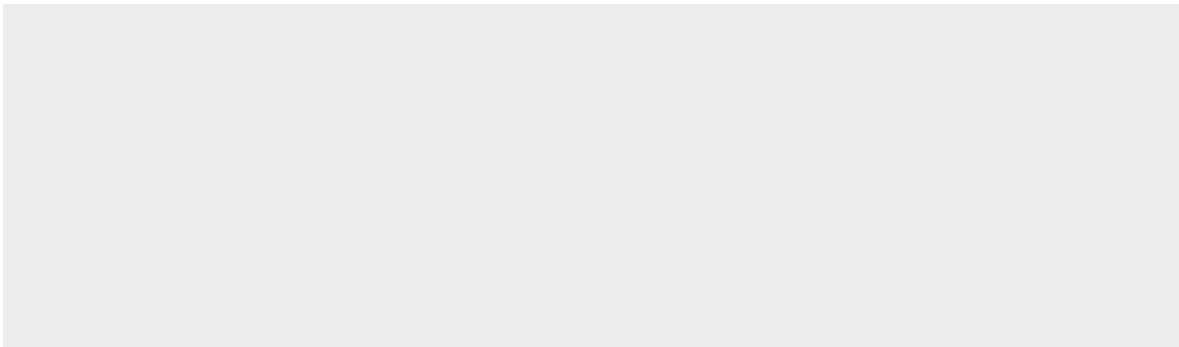
Por eso el problema de la migración. No pueden permitir que los migrantes invadan los espacios en los que vive la clase que ha logrado superar la estrechez económica. Salaka no se resigna. Tiene pensado lo que le pasa. Y le enrostra a esa sociedad lo que hace con los indocumentados. Y aunque no puede enfrentar a la policía nadie le puede impedir que piense y diga lo que tiene que decir.

Finalmente, mostramos un tercer relato que resulta también muy revelador en la lectura de la historia de la humanidad. La búsqueda de una reinterpretación que se sale de los cánones formales que los medios y las instituciones educativas han establecido. En “Raíz” tenemos como personaje a Hosni Adli, un estudiante de literatura de la Universidad de Cairo. A los veinte años su padre le regaló boletos para viajar a París y Berlín. Hosni está contento. Pero el padre le pide una condición: Hosni debe visitar el Museo de Louvre, y el museo de Berlín. El joven se siente desconcertado. No entiende el porqué del pedido. El padre del joven le dirá: “Simplemente para que veas y aprendas cómo actúan los saqueadores y sus cómplices”. Los que conocen los museos mencionados saben bien que en ambos lugares se muestran reliquias de la cultura egipcia. No están en Egipto, sino en esos países que alguna vez invadieron Egipto y se llevaron sus vestigios.

Un desenlace que invita al lector a una necesaria reflexión sobre lo acontecido en tiempos pasados con las culturas milenarias. Naciones que sufrieron el saqueo de sus reliquias y que hoy la exhiben los colonizadores. Se trata, pues, de un dilema moral que enerva al lector acerca de un hecho en el que quizá no había pensado y que nos obliga a una reinterpretación histórica.

## Reflexión final

Aparte de los relatos breves hemos abordado textos de mediana extensión que algunos conocen como novela corta y otros la denominan **nouvelle**. Lo invitamos a leer “**La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada**”, de García Márquez. Después responda: ¿Está de acuerdo con el desenlace de esa novela? Explique su punto de vista.



# El desenlace en algunas novelas

---

CAPÍTULO 16

**Al final de este capítulo, deberá inspirarse para crear la trama argumental de una novela breve. Tómese su tiempo y piense en varios argumentos. Luego, analice cuál de ellos le resultaría de mayor significación y que, a la vez, podría despertar el interés de los lectores.**

---

Ahora comentemos los desenlaces de algunas novelas. En la novela de personaje, es decir, aquella en la que la trama se desarrolla en función de un o una protagonista, el desenlace suele ser la muerte del héroe o heroína. Esto sucede, por ejemplo, en *Madame Bovary*, de Flaubert. Emma Bovary se siente atrapada en un laberinto del que no puede salir. Se ha prestado mucho dinero y los acreedores amenazan con pedirle la devolución del dinero a su esposo, con lo cual él terminaría enterándose de sus amores con el amante. Emma, finalmente, decide suicidarse. Lo que le atormentaba no era tanto la falta cometida, sino el escándalo que provocaría.

En el caso de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, de Cervantes, lo que se sabe es que estamos con un personaje que ha vivido innumerables aventuras, donde la realidad se ve distorsionada por su imaginario fantástico. Está claro que, como lo entiende Sancho, su amo ha perdido la razón y la cordura, pero, aun así, lo sigue porque tiene la ilusión de que ese caballero —a quien siempre considera como un personaje culto y de un rango social más alto— algún día cumplirá con conseguir que sea gobernador de una Ínsula. El desenlace nos hace ver que el Quijote recupera la cordura y que Sancho añora esos tiempos en que, con la locura a cuestas, se entregaban a la aventura. En la escena final, el Quijote, sabiendo que está en sus momentos finales, dicta su testamento al notario:

—Ítem, es mi voluntad que de ciertos dineros que Sancho Panza, a quien en mi locura hice mi escudero, tiene, que, porque ha habido entre él y mí ciertas cuentas, y dares y tomares, quiero que no se le haga cargo dellos, ni se le pida cuenta alguna, sino que si sobrare alguno, después de haberse pagado de lo que le debo, el restante sea suyo, que será bien poco, y buen provecho le haga; y, si como estando yo loco fui parte para darle el gobierno de la ínsula, pudiera agora, estando cuerdo, darle el de un reino, se le diera, porque la sencillez de su condición y fidelidad de su trato lo merece.

Y volviéndose a Sancho, le dijo:

—Perdóname, amigo, de la ocasión que te he dado de parecer loco como yo, haciéndote caer en el error en que yo he caído, de que hubo y hay caballeros andantes en el mundo.

—¡Ay! —respondió Sancho, llorando—: no se muera vuestra merced, señor mío, sino tome mi consejo y viva muchos años, porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir, sin más ni más, sin que nadie le mate, ni otras manos le acaben que las de la melancolía. Mire no sea perezoso, sino levántese desahogada, y vámonos al campo vestidos de pastores, como tenemos concertado quizá tras de alguna mata hallaremos a la señora doña Dulcinea desencantada, que no haya más que ver. Si es que se muere de pesar de verse vencido, écheme a mí la culpa, diciendo que por haber yo cinchado mal a Rocinante le derribaron; cuanto más, que vuestra merced habrá visto en sus libros de caballerías ser cosa ordinaria derribarse unos caballeros a otros, y el que es vencido hoy ser vencedor mañana (De Cervantes, 2021: 520).

En este desenlace admirable, Cervantes nos muestra a un personaje, como Sancho, pragmático y con mucha experiencia en lo mundano, que al ver a su amo a punto de morir quisiera que siguieran en ese mundo fantástico que el Quijote le enseñó a experimentar. Como si la ilusión y lo fantástico fueran parte necesaria de la vida, aquello que, de algún modo, le da sentido al ser humano.

En el caso de la novela *A sangre fría*, de Truman Capote, el escritor quiso que su obra fuera lo más pegada posible a los hechos acontecidos, esa matanza masiva que perpetraron dos delincuentes. Es lo que se conocería como novela-verité. El problema es que, por años, el autor no pudo escribir el desenlace porque estaba esperando la sanción que les aplicaban a los homicidas. Los jueces habían dictaminado la pena de muerte, pero según los procedimientos jurídicos ellos podían apelar y, en última instancia, podían ser indultados; en ese caso, la sentencia final no sería la ejecución, sino la cadena perpetua. Entonces, como se entenderá, él no podía terminar la novela —con los homicidas todavía vivos y en la cárcel— y plantear una ejecución cuando, a lo mejor, se les conmutaba la pena. Solo cuando efectivamente fueron ejecutados, el escritor pudo concluir la novela.

El desenlace revela cómo fue la ejecución final de los dos homicidas que acabaron con la vida de los Clutter. El narrador traza la imagen de cada caso:

Como es costumbre, terminada la lectura el alcaide le preguntó al condenado si tenía alguna postrera declaración que hacer. Hickcock asintió con la cabeza.

—Sólo quiero decir que no os guardo rencor. Me enviáis a un mundo mejor de lo que éste fue para mí.

A continuación, como para dar más énfasis a sus palabras, estrechó las manos a los cuatro hombres principalmente responsables de su captura y condena, los

cuales, todos, habían pedido presenciar la ejecución: los agentes del FBI, Roy Church, Clarence Duntz, Harold Nye y Dewey.

—Un placer volver a verles —dijo con su más encantadora sonrisa.

—Era como saludar a los invitados a su propio funeral (Capote, 2021: 214-215).

El narrador describe, luego, el procedimiento que se sigue —de acuerdo con la formalidad del caso— para la ejecución del sentenciado. Aparece, después, el segundo acusado, Smith. Los funcionarios que le ven por primera vez, se sorprenden:

—Caramba, no sabía que fuera un renacuajo así.

—Sí, es pequeño. También lo es la tarántula.

Quando lo llevaron al almacén, Smith reconoció a su enemigo Dewey. Dejó de mascar la goma de menta que tenía en la boca, sonrió y le guiñó el ojo a Dewey, entre desenvuelto y malicioso. Pero cuando el alcaide le preguntó si quería decir algo, su expresión se tornó seria. Sus ojos sensibles contemplaron gravemente los rostros que le rodeaban, se alzaron hacia el verdugo en sombras, luego se posaron en sus manos esposadas. Se miró los dedos sucios de tinta y pintura, porque se había pasado sus últimos tres años en la Hilera de la Muerte pintando autorretratos y retratos de niños de los detenidos que le dejaban las fotos de su progenie que tan raramente veían.

—Pienso —dijo— que es una cosa infernal quitar la vida de este modo. No creo en la pena de muerte ni legal ni moralmente. Puede que hubiera podido contribuir en algo, algo... —le falló la seguridad, la timidez le redujo la voz hasta que se hizo casi inaudible—. No sirve de nada que pida perdón por lo que hice. Hasta está fuera de lugar. Pero lo hago. Pido perdón (Capote, 2021: 214-215).

Un desenlace diferente, que reúne los distintos planos en los que se ha desenvuelto la novela, que recoge la interpretación mítica que ha gobernado la vida de los habitantes de Macondo, es el que se aprecia en *Cien años de soledad*. El temor mítico de la madre de Úrsula de que pudieran tener descendencia con las malformaciones se termina cumpliendo. Hasta con la frase que se predijo inicialmente. Y eso es lo que se puede leer en el libro de Melquíades. Fue un momento desconcertante y revelador:

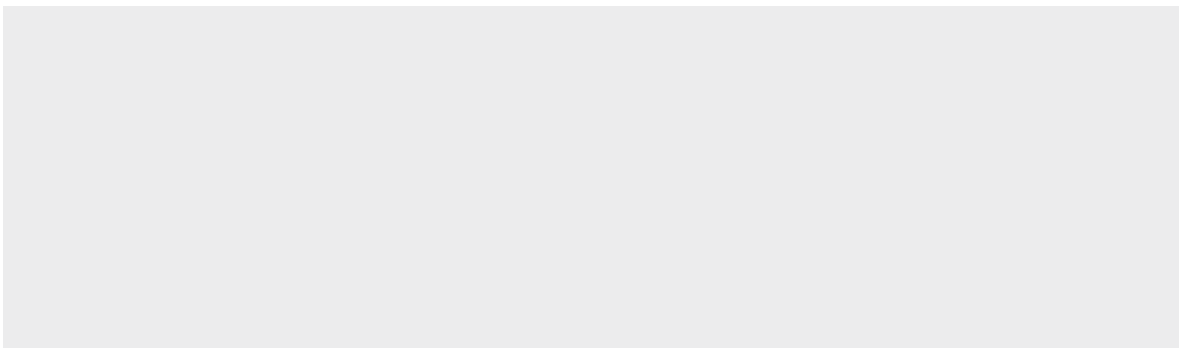
Aureliano no pudo moverse. No porque lo hubiera paralizado el estupor, sino porque en aquel instante prodigioso se le revelaron las claves definitivas de Melquíades, y vio el epígrafe de los pergaminos perfectamente ordenado en el tiempo y el espacio de los hombres: El primero de la estirpe está amarrado en un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas (García Márquez, 1967).

Con gran asombro, Aureliano descubriría que toda la historia de los Buendía estaba escrita en esos pergaminos. Macondo llegaba a su final. Y dado que todo está escrito, él quiso saber su propio final. Era un anhelo natural:

Estaba tan absorto que no sintió tampoco la segunda arremetida del viento, cuya potencia ciclónica arrancó de los quicios de las puertas y las ventanas, descuajó el techo de la galería oriental y desarraigó los cimientos (...) Macondo era ya un pavoroso remolino de polvo y escombros centrifugado por la cólera del huracán bíblico, cuando Aureliano saltó once páginas para no perder el tiempo en hechos demasiado conocidos, y empezó a descifrar el instante que estaba viviendo, descifrándolo a medida que lo vivía, profetizándose a sí mismo en el acto de descifrar la última página de los pergaminos, como si se estuviera viendo en un espejo hablado. Entonces dio otro salto para anticiparse a las predicciones y averiguar la fecha y las circunstancias de su muerte. Sin embargo, antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irrepentible desde siempre y para siempre porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra (García Márquez, 1967).

## Reflexión final

Luego que usted hizo el argumento, **organice una secuencia de acciones que seguirá el desarrollo de su novela corta.** ¿Cómo empezará? ¿Qué acciones ocuparán las primeras secuencias o capítulos? Anote las secuencias fundamentales. Es un esquema provisional. Quizás después añada otras secuencias o capítulos. Y cuando escriba cómo espera que sea el final, considere lo que ha aprendido en este capítulo. Aunque debe tener presente que las orientaciones son solo eso. No hay recetas o lecciones impuestas, solo son sugerencias. La fuerza de su creatividad se impondrá a todas las sugerencias. Entonces, **proceda a realizar su esquema que signifique el desarrollo del argumento de su novela corta.**



# El suspenso y el dato escondido



CAPÍTULO 17

## Quisiéramos ahondar en el manejo del suspenso. Hay obras que han sido estructuradas de tal manera que mantienen el suspenso y la expectativa hasta el final.

---

Esto se puede observar en una obra de teatro que luego fue adaptada al cine. Como obra de teatro se titula *La visita de la vieja dama*, escrita por Friedrich Dürrenmatt. La versión fílmica se llamó *La visita*, que fue dirigida por Bernhard Wicki y contó con las actuaciones de Ingrid Bergman y Anthony Quinn. La obra refiere la visita de Karla, esposa de un magnate petrolero, que regresa a la aldea luego de algunas décadas. Ella salió rechazada por Serge y embarazada. Luego se dedicó a la prostitución y, por esas oportunidades que da la vida, terminó como esposa de un magnate. Ella regresa y ofrece un millón para el pueblo y un millón para que se reparta entre los ciudadanos. La única condición es que los jueces reabran el juicio que la condenó con el destierro y condenen a muerte a Serge. Como este era un comerciante muy querido y apreciado, el pueblo rechazó la propuesta. Se solidarizó con él. Pero la dama hizo traer carretas con ropa elegante y artefactos. Todo sería para el pueblo, pero a condición de que aceptaran la reapertura del juicio. Ahora la gente empieza a tomar distancia de Serge. Se negaban a la condena a muerte de este personaje. Continúa el suspenso. Finalmente, los pobladores aceptan que se le haga juicio a Serge. Ante la dama, los jueces se reúnen y leen el veredicto que condena a muerte a Serge. El pueblo ya había cumplido para que la dama entregara el dinero para todos. En ese momento final, la dama (Karla) se levanta y se dirige a todos. Ella anuncia que entregará todo lo ofrecido siempre que Serge quede libre de toda culpa. Quería que viviera en la aldea, ante la vista de todos, como conciencia acusadora. El pueblo se había vendido para beneficio propio, había condenado a uno de sus ciudadanos, y ella lo dejaba libre, vivo, para que cargaran con su culpa, su traición.

Se le llama **dato escondido** a los hechos o incidentes que se omiten deliberadamente y, de ese modo, crean expectativa en el lector. Su uso es frecuente en las novelas policiales, pero también en las de carácter político-policial. Uno de los escritores que ha utilizado este recurso con gran efectividad es Vargas Llosa.

El dato escondido o narrar por omisión no puede ser gratuito y arbitrario. Es preciso que el silencio del narrador sea significativo, que ejerza una influencia inequívoca sobre la parte explícita de la historia, que esa ausencia se haga sentir y active la curiosidad, la expectativa y la fantasía del lector. Hemingway fue un eximio maestro en el uso de esta técnica narrativa, como se advierte en “*The Killers*”, ejemplo de economía narrativa [...] Narrar callando, mediante alusiones que convierten el escamoteo en expectativa y fuerzan al lector a intervenir

activamente en la elaboración de la historia con conjeturas y suposiciones es una de las más frecuentes maneras que tienen los narradores para hacer brotar vivencias en sus historias, es decir, dotarlas de poder de persuasión (Vargas Llosa, 1977: 80).

El uso de este recurso permite que se mantenga el suspenso hasta que se llegue a la parte final de la novela, el desenlace. Esto sucede en *La fiesta del chivo*, de Vargas Llosa. Se crea una gran expectativa respecto a lo que le sucedió a Urania Cabral en la casa de caoba, el antro al que sus secuaces le llevaban a las mujeres con las que el dictador deseaba tener una sesión orgiástica. Al final de la novela, Urania revelará con detalles lo que sucedió en la casa de caoba. Las tías, incrédulas, pasarán de la sorpresa al estupor. No esperaban que Urania les hiciera el relato pormenorizado de las escenas eróticas y sentirán que solo el escuchar ese testimonio hiere tremendamente su sensibilidad.

El dato escondido a lo largo de la novela se ha revelado. Y ello da a conocer la podredumbre política y moral del dictador.

En algunas novelas, el dato escondido revela cierta expectativa y no se llega a aclarar de modo explícito. Esto sucede con *El paraíso en la otra esquina*, novela en la que Vargas Llosa menciona que Paul Gauguin padecía una enfermedad innombrable. Aquí el dato escondido no es un punto de inflexión que aparezca ligado al desenlace. Se mencionarán las características, los síntomas, los estragos que produce la enfermedad, pero no se llega a exponer, de modo explícito, cuál es la enfermedad. Ahora bien, un lector avisado puede hacer el rastreo con esos detalles y darse cuenta de que esa enfermedad corresponde a la sífilis.

En algunas obras se fusionan el final inesperado y el dato escondido. En algunas obras clásicas se produce lo que se conoce como “el cierre del círculo”. Es decir, cuando en las páginas finales el narrador hace referencia a hechos que mencionó en la parte inicial de la novela. Esto sucede en *Cien años de soledad*. Casi al inicio, secuencia dos, se dice:

Tenían el temor de que aquellos saludables cabos de dos razas secularmente entrecruzadas pasaran por la vergüenza de engendrar iguanas. Ya existía un precedente tremendo. Una tía de Úrsula, casada con un tío de José Arcadio Buendía, tuvo un hijo que pasó toda la vida con unos pantalones englobados y flojos, y que murió desangrado después de haber vivido cuarenta y dos años en el más puro estado de virginidad, porque nació y creció con una cola cartilaginosa en forma de tirabuzón y con una escobilla de pelos en la punta. Una cola de cerdo que no se dejó ver nunca de ninguna mujer, y que le costó la vida cuando un carnicero amigo le hizo el favor de cortársela con una hachuela de destazar (García Márquez, 1967).

Casi al final de la novela, el lector se entera de que Amaranta Úrsula está en los minutos finales del parto y que llega a tener un niño. Luego de ver que se trata de un niño robusto, vino la otra sorpresa: “Solo cuando lo voltearon boca abajo se dieron cuenta de que tenía algo más que el resto de los hombres, y se inclinaron para examinarlo. Era una cola de cerdo” (García Márquez, 1967).

La preocupación quedó a un lado porque Amaranta Úrsula se desangraba. Estaba grave y terminó muriendo. Por un buen rato, Aureliano se sintió muy afectado. Y después se acercó a ver al niño:

Era un pellejo hinchado y reseco que todas las hormigas del mundo iban arrasando trabajosamente hacia sus madrigueras por el sendero de piedras del jardín. Aureliano no pudo moverse. No porque lo hubiera paralizado el estupor, sino porque en aquel instante prodigioso se le revelaron las claves definitivas de Melquíades, y vio el epígrafe de los pergaminos perfectamente ordenado en el tiempo y el espacio de los hombres: El primero de la estirpe está amarrado en un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas (García Márquez, 1967).

De ese modo, la novela nos parece un texto bien estructurado, en el que todos los sucesos tienen una justificación, y lo que se dijo al inicio no fue gratuito o una simple referencia del momento. Con el final, todo tiene sentido y el gran temor al incesto se hace realidad. El temor mítico tenía una justificación.

## Reflexión final

A estas alturas, ya ha conocido usted una serie de recursos y modos de abordar un relato breve o una novela corta. Nosotros le hemos planteado que redacte el argumento de una novela corta y haga un listado de secuencias o capítulos que trataría. Ahora, **es el momento de que redacte los capítulos iniciales**. No tema equivocarse. **Lo importante es que se ponga a escribir**. Podría darse el caso que tiene internalizado el tema y las acciones, pero que no le gusta la perspectiva del narrador. Entonces, haga una segunda redacción desde otra perspectiva, digamos, por ejemplo, un narrador-personaje. Es usted quien debe decidir lo más conveniente.

# La agobiante tarea de corregir la primera versión

---

CAPÍTULO 18

Una tarea importante es la corrección de la novela. Luego de la primera versión, sentimos que, al fin, teníamos la obra. Ya no estaba en nuestra mente, sino en esas hojas escritas. El gozo de haber creado nos durará unos días. Después, cuando volvemos a la obra advertiremos que, con el entusiasmo de la creación, omitimos hechos importantes, o el diálogo de dos personajes no expresan el clima de tensión que quiso usted transmitir. Entonces es el momento de corregir la primera versión.

---

La historia, los capítulos escritos están allí, con la técnica que concibió para la plasmación de la trama. Eso, probablemente no cambie. Lo que sucede es que, con un sentido más fijado en el estilo o el final de cada capítulo o secuencia, posiblemente la obra reclame esos detalles o agregados que una buena obra no puede descuidar.

Una clara reafirmación de que la obra requiere una dedicación especial, la podemos leer en unas declaraciones que hizo William Faulkner cuando se le preguntó acerca de la fórmula para ser buen novelista:

—99% de talento... 99% de disciplina... 99% de trabajo. El novelista nunca debe sentirse satisfecho con lo que hace. Lo que hace nunca es tan bueno como podría ser. Siempre hay que soñar y apuntar más alto de lo que uno puede apuntar. No preocuparse por ser mejor que sus contemporáneos o sus predecesores. Tratar de ser mejor que uno mismo. Un artista es una criatura impulsada por demonios. No sabe por qué ellos lo escogen y generalmente está demasiado ocupado para preguntárselo. Es completamente amoral en el sentido de que será capaz de robar, tomar prestado, mendigar o despojar a cualquiera y a todo el mundo con tal de realizar la obra (Faulkner, 2005).

En una segunda lectura es el momento de centrarse en la coherencia y los elementos que hacen posible la intensidad narrativa; es decir, si la obra mantiene el suspenso y atrapa al lector. Esto nos llevará a ese tercer paso en el que debemos eliminar ciertas secuencias, algunas historias colaterales. ¿Por qué? Porque distraen o dispersan la atención hacia el conflicto fundamental. No es que no se puedan referir historias co-

laterales. De hecho, lo hacen con frecuencia Dostoievski y Cervantes, pero se debe tener cuidado en que esas historias no dispersen la atención del núcleo primordial del conflicto.

Nos permitiríamos decir que esas historias colaterales no se pueden formular cuando recién se está configurando la historia primordial. En el caso del Quijote y Sancho, cuando ellos viven sus primeras aventuras, nos va quedando claro que el Quijote se deja guiar por su imaginación fantástica y que por ello, modifica la realidad; por otro lado, está un Sancho que, aterrado, ve los hechos tal como los ven los demás y se ve abrumado por los problemas en los que se mete su amo. Solo entonces, Cervantes puede insertar la denominada “Historia del curioso impertinente”. Sabe, ya está seguro, que sus personajes protagónicos están en el imaginario del lector y puede tomarse ciertas licencias para hacer esos paréntesis.

Corregir su texto implica, muchas veces, eliminar páginas enteras. Y en ciertas ocasiones, capítulos. Tenga presente que la obra debe ser sugerente, debe evitar lo obvio. La obra que abunda en información no es la mejor. El criterio del escritor debe ser eliminar todo lo que resulta innecesario, o lo que nos desvía del tema fundamental. Veamos lo que dice Hemingway:

Si es que puede considerarse de alguna utilidad, me gustaría añadir que para mí la creación literaria se basa en el mismo principio del volumen del témpano. De este solo se ve la séptima parte de lo que está oculto bajo el agua. Lo mismo en la creación. Deben eliminarse de la vista del lector todos los elementos que puedan eliminarse. Eso le confiere más fuerza al témpano. Esos elementos son los que no deben verse en la superficie, aunque el escritor los conozca. Pero cuando el escritor omite algo porque lo ignora, entonces hay un vacío en su historia (Hemingway, 2022).

## Reflexión final

Ha llegado el momento en el que usted, escritor, debe dar paso al lector de su propia obra. Es el momento de la **corrección de toda la obra**. Tendrá que evaluar la coherencia de la historia, los puntos de intensidad narrativa, el final de cada capítulo o secuencia y el momento del clímax o el de mayor intensidad dramática. Con paciencia y perseverancia, **haga las correcciones pertinentes**. Luego de unos días, vuelva sobre la obra escrita y proceda a una segunda revisión. Claro, si uno tuviera tres o cuatro lecturas posteriores, seguramente seguiría corrigiendo. Algunos corrigen hasta cuando la obra ya está casi para imprimirse.

# Reacción de los lectores ante la obra publicada

---

CAPÍTULO 19

## No siempre la opinión o valoración del autor sobre su obra es la misma que la de los lectores anónimos. Por eso, nos parece extraño que no haya coincidencia cuando el autor opina que su mejor obra no es la que los lectores admiran.

---

Ciertamente, el escritor pone todo su esfuerzo y empeño en la producción de cada una de sus novelas, pero la receptividad de los lectores no es la misma. Piénsese, por ejemplo, en *Cien años de soledad*, quizá la mejor novela de la literatura hispanoamericana del siglo xx. El primer tiraje se agotó muy pronto, y los siguientes tirajes, de mayor cantidad de ejemplares, se agotaron en pocos meses. El público estaba ávido por leer esa novela de la que todos hablaban.

Luego de la lectura, los lectores sabrían que lo que se decía de ella, el valor que le daban estaba allí y mucho más. Por eso, no dudaban en recomendarla a los amigos o alumnos de su clase. El lector había encontrado, entre otros, la narración figurada de una serie de historias míticas que se han difundido desde los orígenes de la cultura. Esta vez, la pareja fundacional (Úrsula y José Arcadio Buendía) estaba ahí, en una aldea llamada Macondo, y todas esas creencias míticas eran las mismas que tenían en los rincones olvidados de Latinoamérica. El problema es que las otras obras de García Márquez no tuvieron el éxito que *Cien años de soledad*. García Márquez publicó después *El otoño del patriarca*, y aunque el autor advierte que hay varios estudios de analistas sobre esa novela, lo cierto es que, para el lector promedio, sus otras novelas no tenían esa fiesta de fabulaciones que es *Cien años de soledad*. La otra novela del autor que tuvo acogida fue *Crónica de una muerte anunciada*, pero ella se dirigía a otro público, no precisamente al admirador de fábulas míticas.

Igual podríamos decir que le sucedió a Cervantes. Sus novelas ejemplares fueron aceptadas y se les reconoció valor, pero no tuvieron la acogida que luego tendría *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, que era, para el lector, un conjunto de aventuras insólitas de ese personaje que se había embarcado en la honorable tarea de desfacer entuertos, pero que, casi siempre, terminaba mal parado porque desde su imaginario veía hechos que —en la mayor parte de los casos— no correspondían con la realidad. Los gigantes no eran tales, sino molinos de viento; por tanto, sus afanes de enfrentarlos terminaban con resultados lamentables para el héroe. Ciertamente, luego de publicar el primer volumen de su obra, Cervantes se dio cuenta de la acogida que tenía en los lectores y emprendió la tarea de hacer un segundo volumen, como continuación de la aventura de sus personajes.

Estos divorcios entre el autor y la obra se producen también en otras artes, como la pintura. En muchos casos, la crítica, el canon establecido, acepta y aplaude a algunos autores. Elogia un estilo de pintura, pero, pasado un tiempo, los gustos cambian y se redescubre a esos pintores que antes no había considerado o valorado. Ese es el caso patético de Van Gogh, que casi no vendió un cuadro y siguió su actividad gracias a la ayuda que le brindaba su hermano Theo. Años después de su muerte, sus cuadros cobraron inusitada relevancia. Se dejó a un lado el manierismo de la pintura impresionista, muchas veces centrada en la belle époque, y se revaloró las obras que reflejaban la problemática interior del ser humano. Se apreció la “obra sugiere”, el significado que subyace en la imagen que propone la pintura.

Hay una pregunta que suele hacerse un crítico o un lector simple de novelas: ¿cuándo se considera que una novela es lograda? O dicho de otra manera: ¿cuándo un relato breve es logrado? Para intentar una apreciación sobre este aspecto hay que considerar aspectos como la intensidad del relato y el manejo del suspenso, que, ciertamente, nos mantiene atados a la lectura. Existe, por cierto, una progresión que sostenemos en nuestra mente y que terminamos por compaginar en nuestro imaginario. Veamos lo que nos dice Wharton:

Nos falta tratar de ver qué constituye (en un sentido permanente) la norma subyacente del “buen relato”.

De entrada, se nos presenta una curiosa distinción entre el cuento logrado y la novela lograda. Se puede decir con seguridad (puesto que la forma más segura de calibrar el éxito en arte es mediante la supervivencia) que la prueba de la novela es que sus personajes estén vivos. Ningún tema en sí mismo, por fructífero que sea, parece capaz de mantener viva una novela; solo pueden hacerlo sus personajes. No puede decirse lo mismo respecto al cuento. Algunos de los relatos más grandes deben su vitalidad enteramente a la exposición dramática de la situación. Sin duda, los personajes implicados deben ser algo más que marionetas; pero, aparentemente, también pueden ser algo menos que seres humanos individuales.

A este respecto, se podría considerar al relato, más que a la novela, el descendiente directo de la antigua épica o balada, de aquellas antiguas formas de ficción en las que la acción era lo principal, y los personajes, si no eran simples marionetas, raras veces o nunca eran más que tipos. [...] La razón de la diferencia es obvia. El tipo, el personaje general, puede establecerse con unas pocas pinceladas, pero la progresión, el despliegue de la personalidad, cuya necesidad el lector siente instintivamente si los actores del cuento han de conservar su individualidad para él a lo largo de una sucesión de circunstancias cambiantes, este desarrollo lento pero continuo requiere espacio, y por lo tanto pertenece por definición a un plano sinfónico más amplio (Wharton, 2012: 46).

Nos queda claro, entonces, que en el caso de la novela se trataría de un tipo de narración en la que las acciones se entrelazan, se articulan, para provocar diversos instantes de suspenso y confrontación. En el relato breve lo fundamental es la peripecia, el hecho anecdótico; en la novela se trata de construir un entorno social en el que se inserta a los personajes, todo un proceso que les enfrenta a un conjunto de obstáculos o vicisitudes. Momentos de alegría o instantes de tristeza y desilusión. La satisfacción del objetivo alcanzado, pero también la frustración cuando todo lo demás no resulta como estaba previsto. En el caso del cuento, será suficiente con unas pocas pinceladas para configurar un personaje. Se trata, pues, de procesos distintos, con una actitud diferente del narrador. Porque aún esas pocas pinceladas demandan un dominio del lenguaje. El cuentista es un artesano, un orfebre de la palabra; en cambio, el novelista no se detiene tanto en la frase, en la oración. Su mayor preocupación es presentar la acción, aquello que contribuirá, de modo acumulativo, a una configuración de personaje y espacio en el que se desenvuelve. Wharton enfatiza en la distinción:

La principal diferencia técnica entre el relato y la novela puede resumirse, por tanto, diciendo que la situación es la preocupación principal del relato, y el personaje, de la novela; y de ello se sigue que el efecto producido por el relato depende casi enteramente de su forma o presentación (Wharton, 2012: 46).

Aquí hay que precisar que en la traducción se señala “situación”, pero debe entenderse que la autora entiende por “situación” al hecho episódico, la acción fundamental a la que se atan los hechos conexos, necesariamente. Y cuando se advierte que, más bien, lo propio de la novela es el personaje, lo que se entiende es que será un conjunto de hechos o acciones realizadas con el personaje. En algunos casos, lo que sucede es que, aun cuando el relato se centra en el personaje, es un hecho que la acción primordial que ha realizado no deja de ser un núcleo fundamental, decisivo, que hasta nos puede hacer pensar que es la acción, el suceso, lo fundamental. Eso sucede con *Crimen y castigo*, novela en la que se logra un equilibrio extraordinario entre la configuración del personaje y la acción primordial.

Otro efecto interesante en la actitud de los lectores es que, una vez que concluyen la lectura de la obra, es probable que no queden conformes con los acontecimientos de la trama. Aquí entra en juego lo que algunos llaman el lector-participante. De hecho, el lector no es un interlocutor pasivo. Su imaginación está atenta a los hechos que se suceden en la novela. Queda fascinado por los planteamientos creativos que encuentra en el desarrollo de las secuencias, pero podría darse el caso que quede disconforme con algunos acontecimientos o el desenlace de la novela. Eco tiene una reflexión sobre ello:

Imaginemos que estamos viendo una representación de *Edipo rey*, de Sófocles. Deseamos con desesperación que Edipo tome cualquier camino diferente de

aquel que le lleva a encontrar y asesinar a su padre. Nos preguntamos por qué acaba en Tebas y no, pongamos, en Atenas, donde podría haberse casado con Friné o Aspasia. De modo similar, leemos Hamlet preguntándonos por qué un chico tan simpático no podía casarse con Ofelia y vivir feliz con ella, después de matar al sinvergüenza de su tío y expulsar amablemente de Dinamarca a su madre (...) ¿Por qué Raskólnikov tiene la enfermiza idea de matar a la vieja en lugar de terminar sus estudios y convertirse en un profesional respetado? ¿Por qué cuando Gregorio Samsa se convierte en un patético escarabajo no llega una hermosa princesa que le besa y lo transforma en el joven más apuesto de Praga? (Eco, 2011: 68).

Si nuestro imaginario concibe un cambio en la trama, sin duda eso puede provocar la reescritura de una novela nueva. Y no se trata solo de continuar o rehacer la trama. El arte del novelista se encuentra en la manera en que ha ido planteando cada una de las secuencias, los hechos inesperados, la forma en que dosifica el suspenso, el desenlace, el estilo. De modo que, quien desea recomponer una trama deberá tener presente todos los hechos mencionados.

Incluso se puede rememorar la famosa novela de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, cuyo primer volumen termina con el regreso del protagonista a su casa y el momentáneo final de sus aventuras. La obra publicada tuvo una gran acogida. Entonces, Cervantes se ve en la necesidad de propiciar la segunda salida de su héroe y ello dio lugar al segundo tomo de la novela. Decisión nada fácil para Cervantes, pues era un escritor muy riguroso. La demora con la que se publicó el segundo tomo dio motivo para que un escritor local, llamado Alonso Fernández de Avellaneda, publicara la segunda parte del Quijote de la Mancha. Con preocupación, Cervantes apuró su segundo tomo y lo publicó al año siguiente (1615). Ciertamente, la de Avellaneda quedó como un apócrifo, y su intento pasó como un simple hecho episódico que no ensombreció la obra de Cervantes.

Por último, no ignoramos que el escritor es también un lector de su propia obra; es decir, puede opinar como lector de ella. La novela de Rulfo, *Pedro Páramo*, tuvo serias dificultades para que fuera aceptada. Era una innovación en su época. Insertaba monólogos sin ninguna advertencia previa. La crítica, al inicio, no le fue favorable. Después tuvo una aceptación indiscutible y nadie duda de que fue un gran innovador. Cuando le preguntaron por qué algunos críticos dijeron que Pedro Páramo era oscura, respondió:

Bueno, para mí también, en realidad, es oscura. Creo que no es una novela de lectura fácil. Sobre todo, intenté sugerir ciertos aspectos, no darlos. Quise cerrar los capítulos de una manera total. Se trata de una novela en el que el personaje central es el pueblo. Hay que notar que algunos críticos toman como personaje central a Pedro Páramo. En realidad, es el pueblo. Es un pueblo muerto donde no viven más que ánimas, donde todos los personajes están muertos, y aun

quien narra está muerto. Entonces no hay un límite entre el espacio y el tiempo. Los muertos no tienen tiempo ni espacio. No se mueven en el tiempo ni en el espacio. Entonces, así como aparecen, se desvanecen. Y dentro de ese confuso mundo, se supone que los únicos que regresan a la tierra (es una creencia muy popular) son las ánimas, las ánimas de aquellos muertos que murieron en pecado. Y como era un pueblo en que casi todos morían en pecado, pues regresaban en su mayor parte. Habitaban nuevamente el pueblo, pero eran ánimas, no eran seres vivos. (Corral, Wilfredo, 1991: 722 – 725).

Hemos llegado a la parte final de esta publicación. Esperamos que todo lo indicado sea de utilidad para que vuelque su inspiración y, luego, continúe con el perseverante trabajo de corrección hasta que la obra transmita lo que usted ha imaginado. Si aún le quedan dudas acerca del valor de lo que ha escrito, puede consultar a lectores amigos. La apreciación de ellos puede ser de utilidad. Pero, al final, sepa que lo que cuenta es la convicción suya y no la de los lectores ocasionales.

Otra observación frecuente es que algunos narradores que empiezan a escribir esperan la opinión de un escritor consagrado. Esto tiene un valor relativo. Por lo general, un escritor de prestigio no se dedica a leer y dar opiniones. Y si lo hace es el resultado de la lectura de algunas páginas, no del libro en su totalidad. No dependa de esas opiniones. Acostúmbrese a configurar su autoestima. Usted es autónomo, no tiene por qué sujetarse a la opinión de los otros. Finalmente, como alguna vez dijo Hemingway, el escritor tiene el oficio como si fuera parte de sus genes. No podría vivir sin dejar de escribir.

# Bibliografía

**Alegría, C.** (2025). *El mundo es ancho y ajeno*. Consultado en <https://biblioteca.choapa.cl> (2025).

**Akutagawa, R.** (1922). “En el bosque”. Disponible en: <https://ciudadseva.com/texto/en-el-bosque-akutagawa/> [Consulta: marzo de 2022].

**Barella, J. y Alonso, L.** (2017). *La mecánica de la escritura creativa: en busca de una voz propia*. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares.

**Borges, J. L.** (diciembre de 2021a). “Episodio del enemigo”. Disponible en: <https://ciudadseva.com/texto/episodio-del-enemigo/>.

**Borges, J. L.** (diciembre 2021b). “Acerca de mis cuentos”. Disponible en: <http://www.ciudadseva.com/texto/acerca-de-mis-cuentos>

**Bryce, A.** (2001). *La última mudanza de Felipe Carrillo*. Lima: Peisa.

**Capote, T.** (2025). *A sangre fría*. Disponible en: <https://biblioteca.choapa.cl>

**Cortázar, J.** (1977). *Rayuela*. Madrid: Alfaguara.

**Cortázar, J.** (1969). *Último round*. Tourin: Siglo XXI.

**Cortázar, J.** (mayo 2005). “El sentimiento de lo fantástico”. Disponible en: <https://ciudadseva.com/texto/el-sentimiento-de-lo-fantastico/>

**Cueto, A.** (2014). *La piel de un escritor*. México: Fondo de Cultura Económica.

**De Cervantes Saavedra, M.** (1999). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-ingenioso-hidalgo-don-quijote-de-la-mancha-6> [Consulta: diciembre 2021].

**Dostoievski, F.** (2025). *Crimen y castigo*. Disponible en: <https://www.roscuba.ru>

**Eco, U.** (2011). *Confesiones de un joven novelista*. Disponible en: <https://www.libronube.com/descargar-confesiones-de-un-joven-novelista-umberto-eco/2348/> [Consulta: diciembre de 2021].

**Faulkner, W.** (diciembre de 2021). Entrevista. Disponible en: <https://ciudadseva.com/texto/entrevista-faulkner/>

**Fuentes, C.** (1962). *La muerte de Artemio Cruz*. Madrid: Anaya Muchnik.

**García Márquez, G.** (1967). *Cien años de soledad*. Disponible en: <http://www.literatura.us/garciamarquez/soledad2.html> [Consulta: abril de 2022] .

**Hemingway, E.** (abril de 2022). Entrevista. Disponible en: <https://ciudadseva.com/texto/entrevista-hemingway/>

**Huarag, E. J.** (2007). *La barca*. Lima: Editorial San Marcos.

**Kafka, F.** (2025) *La metamorfosis*. Disponible en: <http://www.ucm.es> Consulta: 2025].

**Klahn, N. y Corral, W.** (1991). *Los novelistas como críticos*. México: Fondo de Cultura Económica.

**Kundera, M.** (1994). *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets Editores.

**Loayza, L.** (marzo de 2022). "Cuento", en *20 microrrelatos peruanos imprescindibles*. Disponible en: <http://www.elbuenlibrero.com/20-microrrelatos-peruanos-imprescindibles/>

**Lodge, D.** (1998). *El arte de la ficción*. Barcelona: Ediciones Península.

**Monterroso, A.** (octubre de 2021). "El eclipse". Disponible en: <https://ciudadseva.com/texto/el-eclipse/>

**Monterroso, A.** (1996). "Cuentos, fábulas y lo demás es silencio". México: Ediciones Alfaguara.

**Oviedo, J. M.** (1982). *La invención de una realidad*. Barcelona: Seix Barral.

**Quenau, R.** (2006). *Ejercicios de estilo*. Madrid: Cátedra.

**Ribeyro, J. R.** (1953). Interior «L». Disponible en: <https://lecturia.org/cuentos-y-relatos/julio-ramon-ribeyro-interior-l/825/>

**Rulfo, J.** (1955). *Pedro Páramo*. Disponible en: <https://www.literatura.us/rulfo/paramo.html> [Consulta: diciembre de 2021].

**Rulfo, J.** (1980). El desafío de la creación. *Revista de la Universidad de México*. Disponible en: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/c43dec4b-7ac3-4a24-9b7b-285027732ebe/el-desafio-de-la-creacion> [Consulta: enero de 2005].

**Vargas Llosa, M.** (1977). *Cartas a un joven novelista*. Barcelona: Planeta.

**Vargas Llosa, M.** (1997). *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Ariel.

**Vargas Llosa, M.** (2021). *Cómo nacieron mis cuentos*. Disponible en: <http://www.circulodelectores.pe/mario-vargas-llosa-cuentos-literatura-aprender-escribir-2021> [Consulta: 19 de diciembre de 2021].

**Wharton, E.** (2012). *El arte de la ficción*. España: Ediciones El barquero.

**Zavala, L.** (2025). "Juan Rulfo. El desafío de la creación". Disponible en: <https://ciudadseva.com/texto/el-desafio-de-la-creacion/>

# Epílogo

---

**Si al final del manejo de este módulo autoinstruccionado usted ha sido capaz de escribir un relato breve o de configurar la trama de la novela que tenía pensado, entonces el texto habrá cumplido su objetivo.**

---

Como lo dijimos al inicio, no existen recetarios para escribir un cuento o una novela. Son frecuentes las sugerencias que hacen los escritores acerca de cómo debe ser un cuento o una novela, pero ello debe entenderse solo como sugerencias. No son leyes invariables. No olvidemos que la escritura es un acto de libertad. El acto de creación, el ficcional que propone el escritor, no debe sujetarse a condicionamientos. El escritor estará condicionado si se somete a ciertas normas ideológicas o parámetros. No obstante, hay que reconocer que una obra, la propuesta ficcional, independientemente de la voluntad del escritor, transmite una posición ideológica, un planteamiento del mundo ficcional ante la realidad.

Como se habrá podido dar cuenta, la escritura creativa demanda una dedicación, el conocimiento de ciertas técnicas. No basta con decir que lo que cuento es verdadero. Más allá de que sea verdadero o falso, la historia debe ser verosímil. Conseguir que el texto capture el interés del lector de modo constante no es tan fácil. Al comienzo, le debe pasar a muchos, el texto que hemos creado puede tener la influencia de algunos escritores que antes hemos leído o estudiado. Es lo habitual. Nuestra primera experiencia aparece bajo la sombra de los grandes maestros. Eso no nos debe amilanar. Recordemos que cuando nos ponemos a estudiar las obras de algunos pintores consagrados como Van Gogh, Gauguin, Manet, Miró, nos enteraremos de que sus primeros cuadros mostraban notorias influencias de algunos maestros del arte pictórico, pero se advertirá también que los pintores emprenden la búsqueda del estilo propio, algo que los distingue. Lo mismo pasa con las primeras experiencias de la escritura creativa. Luego de los primeros escritos —que ciertamente nos dan mucha satisfacción— seguiremos con la aventura hasta lograr lo que algunos conocen como la voz propia.

Otro aspecto que estimula la creación es que vivimos una época de constantes rupturas al canon establecido. Los ejemplos abundan. A nadie se le había ocurrido escribir una novela como *Ulises*, en la que se ahonda en la vida de un personaje y que transcurre en veinticuatro horas; es decir, todo lo que sucede en el tiempo objetivo y el tiempo subjetivo. Ese tiempo psicológico que parece detener el tiempo. Pero así como lo hizo James Joyce, tendríamos que mencionar a Proust, Faulkner y a otros maestros de la novela contemporánea. De modo que no se retraiga y dé el paso

para, definitivamente, embarcarse en la aventura. Pronto se dará cuenta que la creación permite un goce que no se encuentra en otras actividades humanas.

No hay límites para la creación. Depende de la perspectiva que elige el narrador. Incluso, se puede basar en leyendas o personajes que son parte de nuestra cultura universal. El escritor elige la historia o el personaje y, si le parece, lo cuenta de otro modo. Es lo que sucede con el relato “La tela de Penélope”, de Augusto Monterroso. Veamos:

Hace muchos años vivía en Grecia un hombre llamado Ulises (quien a pesar de ser bastante sabio era muy astuto), casado con Penélope, mujer bella y singularmente dotada cuyo único defecto era su desmedida afición a tejer, costumbre gracias a la cual pudo pasar sola largas temporadas.

Dice la leyenda que en cada ocasión en que Ulises con su astucia observaba que a pesar de sus prohibiciones ella disponía una vez más a iniciar uno de sus interminables tejidos, se le podía ver por las noches preparando a hurtadillas sus botas y una buena barca, hasta que sin decirle nada se iba a recorrer el mundo y a buscarse a sí mismo.

De esta manera, ella conseguía mantenerlo alejado mientras coqueteaba con sus pretendientes, haciéndoles creer que tejía mientras Ulises viajaba y no que Ulises viajaba mientras ella tejía, como pudo haber imaginado Homero, que, como se sabe a veces dormía y no se daba cuenta de nada (Monterroso, 1996: 178).

Otro caso en el que un narrador utiliza al personaje sobre quien se ha construido una leyenda es Franz Kafka. Sabemos que Prometeo fue una deidad que se atrevió a robar el fuego a Zeus, dios del Olimpo. En esos tiempos, el fuego era exclusividad de los dioses y Zeus había prohibido que estuviera a disposición de los hombres. A causa de ello, los hombres morían. Prometeo se compadece de ellos y roba el fuego y se lo entrega a los humanos. Al saberlo, Zeus lo sanciona con un castigo extremo. Kafka se basa en esa leyenda y propone o recrea el incidente e, incluso, argumenta sobre el destino de la leyenda.

Acerca de Prometeo informan cuatro leyendas, según la primera, por haber traicionado a los dioses ante los hombres, fue aherrojado en el Cáucaso, y los dioses le enviaron águilas que devoraban su hígado, el cual siempre volvía a crecer.

De acuerdo a la segunda, Prometeo, a causa del dolor de los picos desgarradores, se fue apretando contra la roca hasta hacerse uno con ella.

Según la tercera, su traición fue olvidada con el correr de los milenios, los dioses lo olvidaron, las águilas lo olvidaron, él mismo lo olvidó.

Según la cuarta, se cansaron de esa historia sin fundamento. Los dioses se cansaron, las águilas se cansaron, la herida se cerró de cansancio.

Quedó el inexplicable peñasco. La leyenda intenta explicar lo inexplicable. Pues si ella proviene del fondo de una verdad, tiene que terminar volviendo a lo inexplicable (Kafka, 2004: 481).

Finalmente, un caso que nos llama la atención es el que plasmó Raymond Queneau cuando en sus “Ejercicios de estilo” presentó 99 posibilidades de recrear, literariamente, un incidente o acontecimiento. Veamos dos de esas propuestas:

### **Notaciones**

En el S, a una hora de tráfico. Un tipo de unos veintiséis años, sombrero de fieltro con cordón en lugar de cinta, cuello muy largo como si se lo hubiesen estirado. La gente baja. El tipo en cuestión se enfada con un vecino. Le reprocha que lo empuje cada vez que pasa alguien. Tono llorón que se las da de duro. Al ver un sitio libre, se precipita sobre él.

Dos horas más tarde, lo encuentro en la plaza de Roma, delante de la estación de Saint-Lazare. Está con un compañero que le dice: “Deberías hacerte poner un botón más en el abrigo”. Le indica dónde (en el escote) y por qué.

En otra versión, del mismo incidente, leemos:

### **Sorpresas**

¡Lo apretados que íbamos en aquella plataforma de autobús! ¡Y lo tonta y ridícula que tenía la pinta aquel chico! ¿Y qué se le ocurre hacer? ¡Hete aquí que le da por querer reñir con un hombre que —¡pretendía el tal galancete!— lo empujaba! ¡Y luego no encuentra nada mejor que hacer que ir rápido a ocupar un sitio libre! ¡En vez de cedérselo a una señora!

Dos horas después, ¿adivinan a quién me encuentro delante de la estación de Saint-Lazare? ¡El mismo pisaverde! ¡Mientras recibía consejos sobre indumentaria! ¡De un compañero!

¡Como para no creérselo!

(Queneau, 2006: 20-21).

La aventura de la creación es inacabable. Podemos seguir con diferentes casos de mutaciones de temas en la narrativa. Lo importante es que, en los textos consagrados, sale a relucir la originalidad en el enfoque del narrador y la elección precisa de la palabra con la que se da forma al relato. La creación es un espacio cósmico de innumerables ventanas. Esperamos que esta haya sido una experiencia motivadora.

# Compendio de cuentos

---

1. Los gallinazos sin plumas
2. El hombre que contaba historias
3. Dichos de Luder
4. Abel y Caín
5. Carta para Suecia
6. Borges y yo
7. Cóndor y cronopio
8. Diez años después
9. ¿Por qué, cariño?
10. No se culpe a nadie
11. El encanto
12. Prometeo
13. Una confusión cotidiana
14. Episodio del enemigo
15. La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada

# Los gallinazos sin plumas

---

[Fragmento del cuento]

Julio Ramón Ribeyro

A las seis de la mañana la ciudad se levanta de puntillas y comienza a dar sus primeros pasos. Una fina niebla disuelve el perfil de los objetos y crea como una atmósfera encantada. Las personas que recorren la ciudad a esta hora parece que están hechas de otra sustancia, que pertenecen a un orden de vida fantasmal. Las beatas se arrastran penosamente hasta desaparecer en los pórticos de las iglesias. Los noctámbulos, macerados por la noche, regresan a sus casas envueltos en sus bufandas y en su melancolía. Los basureros inician por la avenida Pardo su paseo siniestro, armados de escobas y de carretas. A esta hora se ve también obreros caminando hacia el tranvía, policías bostezando contra los árboles, canillitas morados de frío, sirvientas sacando los cubos de basura. A esta hora, por último, como a una especie de misteriosa consigna, aparecen los gallinazos sin plumas.

A esta hora el viejo don Santos se pone la pierna de palo y sentándose en el colchón comienza a berrear:

—¡A levantarse! ¡Efraín, Enrique! ¡Ya es hora!

Los dos muchachos corren a la acequia del corralón frotándose los ojos legañosos. Con la tranquilidad de la noche el agua se ha remansado y en su fondo transparente se ven crecer yerbas y deslizarse ágiles infusorios. Luego de enjuagarse la cara, coge cada cual su lata y se lanzan a la calle. Don Santos, mientras tanto, se aproxima al chiquero y con su larga vara golpea el lomo de su cerdo que se revuelca entre los desperdicios.

—¡Todavía te falta un poco, marrano! Pero aguarda no más, que ya llegará tu turno.

Efraín y Enrique se demoran en el camino, trepándose a los árboles para arrancar moras o recogiendo piedras, de aquellas filudas que cortan el aire y hieren por la espalda. Siendo aún la hora celeste llegan a su dominio, una larga calle ornada de casas elegantes que desemboca en el malecón.

Ellos no son los únicos. En otros corralones, en otros suburbios alguien ha dado la voz de alarma y muchos se han levantado. Unos portan latas, otros, cajas de cartón, a veces sólo basta un periódico viejo. Sin conocerse forman una especie de organización clandestina que tiene repartida toda la ciudad. Los hay que merodean por los edificios públicos, otros han elegido los parques o los muladares. Hasta los perros han adquirido sus hábitos, sus itinerarios, sabiamente aleccionados por la miseria.

Efraín y Enrique, después de un breve descanso, empiezan su trabajo. Cada uno escoge una acera de la calle. Los cubos de basura están alineados delante de las puertas. Hay que vaciarlos íntegramente y luego comenzar la exploración. Un cubo de basura es siempre una caja de sorpresas. Se encuentran latas de sardinas, zapatos viejos, pedazos de pan, pericotes muertos, algodones inmundos. A ellos sólo les interesan los restos de comida. En el fondo del chiquero, Pascual recibe cualquier cosa y tiene predilección por las verduras ligeramente descompuestas.

[...]

Cuando el sol asoma sobre las lomas, la hora celeste llega a su fin. La niebla se ha disuelto, las beatas están sumidas en éxtasis, los noctámbulos duermen, los canillitas han repartido los diarios, los obreros trepan a los andamios. La luz desvanece el mundo mágico del alba. Los gallinazos sin plumas han regresado a su nido.

Don Santos los esperaba con el café preparado.

—A ver, ¿qué cosa me han traído?

Husmeaba entre las latas y si la provisión estaba buena hacía siempre el mismo comentario:

—Pascual tendrá banquete hoy día.

Pero la mayoría de las veces estallaba:

—¡Idiotas! ¿Qué han hecho hoy día? ¡Se han puesto a jugar seguramente! ¡Pascual se morirá de hambre!

Ellos huían hacia el emparrado, con las orejas ardientes de los pescozones, mientras el viejo se arrastraba hasta el chiquero. Desde el fondo de su reducto el cerdo empezaba a gruñir. Don Santos le aventaba la comida.

—¡Mi pobre Pascual! Hoy día te quedarás con hambre por culpa de estos zamarros. Ellos no te engríen como yo. ¡Habrá que zurrarlos para que aprendan!  
[...]

Un domingo, Efraín y Enrique llegaron al barranco. Los carros de la Baja Policía, siguiendo una huella de tierra, descargaban la basura sobre una pendiente de piedras. [...] En los acantilados próximos los gallinazos espiaban impacientes y algunos se acercaban saltando de piedra en piedra, como si quisieran acorralarlos. Efraín gritaba para intimidarlos y sus gritos resonaban en el desfiladero y hacían desprenderse guijarros que rodaban hacia el mar. Después de una hora de trabajo regresaron al corralón con los cubos llenos.

—¡Bravo! —exclamó don Santos— Habrá que repetir esto dos o tres veces por semana.

Desde entonces, los miércoles y los domingos, Efraín y Enrique hacían el trote hasta el muladar. Pronto formaron parte de la extraña fauna de esos lugares y los gallinazos, acostumbrados a su presencia, laboraban a su lado, graznando, aleteando, escarbando con sus picos amarillos, como ayudándoles a descubrir la pista de la preciosa suciedad.

Fue al regresar de una de esas excursiones que Efraín sintió un dolor en la planta del pie. Un vidrio le había causado una pequeña herida. Al día siguiente tenía el pie hinchado, no obstante lo cual prosiguió su trabajo. Cuando regresaron no podía casi caminar, pero don Santos no se percató de ello, pues tenía visita. Acompañado de un hombre gordo que tenía las manos manchadas de sangre, observaba el chiquero.

—Dentro de veinte o treinta días vendré por acá —decía el hombre—. Para esa fecha creo que podrá estar a punto.

Cuando partió, don Santos echaba fuego por los ojos.

—¡A trabajar! ¡A trabajar! ¡De ahora en adelante habrá que aumentar la ración de Pascual! El negocio anda sobre rieles.

A la mañana siguiente, sin embargo, cuando don Santos despertó a sus nietos, Efraín no se pudo levantar.

—Tiene una herida en el pie —explicó Enrique—. Ayer se cortó con un vidrio. Don Santos examinó el pie de su nieto. La infección había comenzado.

—¡Esas son patrañas! Que se lave el pie en la acequia y que se envuelva con un trapo.

—¡Pero si le duele! —intervino Enrique—. No puede caminar bien.

Don Santos meditó un momento. Desde el chiquero llegaban los gruñidos de Pascual.

—¿Y a mí? —preguntó dándose un palmazo en la pierna de palo—. ¿Acaso no me duele la pierna? Y yo tengo setenta años y yo trabajo... ¡Hay que dejarse de mañas! Efraín salió a la calle con su lata, apoyado en el hombro de su hermano. Media hora después regresaron con los cubos casi vacíos.

—¡No podía más! —dijo Enrique al abuelo—. Efraín está medio cojo. Don Santos observó a sus dos nietos como si meditara una sentencia.

—Bien, bien —dijo rascándose la barba rala y cogiendo a Efraín del pescuezo lo arreó hacia el cuarto—. ¡Los enfermos a la cama! ¡A podirse sobre el colchón! Y tú harás la tarea de tu hermano. ¡Vete ahora mismo al muladar!

Cerca de mediodía Enrique regresó con los cubos repletos. Lo seguía un extraño visitante: un perro escuálido y medio sarnoso.

—Lo encontré en el muladar —explicó Enrique —y me ha venido siguiendo. Don Santos cogió la vara.

—¡Una boca más en el corralón! Enrique levantó al perro contra su pecho y huyó hacia la puerta.

—¡No le hagas nada, abuelito! Le daré yo de mi comida. Don Santos se acercó, hundiendo su pierna de palo en el lodo.

—¡Nada de perros aquí! ¡Ya tengo bastante con ustedes! Enrique abrió la puerta de la calle.

—Si se va él, me voy yo también. El abuelo se detuvo. Enrique aprovechó para insistir:

—No come casi nada..., mira lo flaco que está. Además, desde que Efraín está enfermo, me ayudará. Conoce bien el muladar y tiene buena nariz para la basura.

Don Santos reflexionó, mirando el cielo donde se condensaba la garúa. Sin decir nada, soltó la vara, cogió los cubos y se fue rengueando hasta el chiquero.

Enrique sonrió de alegría y con su amigo aferrado al corazón corrió donde su hermano.

—¡Pascual, Pascual... Pascualito! —cantaba el abuelo.

—Tú te llamarás Pedro —dijo Enrique acariciando la cabeza de su perro e ingresó donde Efraín.

Su alegría se esfumó: Efraín inundado de sudor se revolcaba de dolor sobre el colchón.

Tenía el pie hinchado, como si fuera de jebe y estuviera lleno de aire. Los dedos habían perdido casi su forma.

—Te he traído este regalo, mira —dijo mostrando al perro—. Se llama Pedro, es para ti, para que te acompañe... Cuando yo me vaya al muladar te lo dejaré y los dos jugarán todo el día. Le enseñarás a que te traiga piedras en la boca.

—¿Y el abuelo? —preguntó Efraín extendiendo su mano hacia el animal.

—El abuelo no dice nada —suspiró Enrique.

Ambos miraron hacia la puerta. La garúa había empezado a caer. La voz del abuelo llegaba:

—¡Pascual, Pascual... Pascualito!

Esa misma noche salió luna llena. Ambos nietos se inquietaron, porque en esta época el abuelo se ponía intratable. Desde el atardecer lo vieron rondando por el corralón, hablando solo, dando de varillazos al emparrado. Por momentos se aproximaba al cuarto, echaba una mirada a su interior y al ver a sus nietos silenciosos, lanzaba un salivazo cargado de rencor. Pedro le tenía miedo y cada vez que lo veía se acurrucaba y quedaba inmóvil como una piedra.

—¡Mugre, nada más que mugre! —repitió toda la noche el abuelo, mirando la luna. A la mañana siguiente Enrique amaneció resfriado. El viejo, que lo sintió estornudar en la madrugada, no dijo nada. En el fondo, sin embargo, presentía una catástrofe. Si Enrique enfermaba, ¿quién se ocuparía de Pascual? La voracidad del cerdo crecía con su gordura. Gruñía por las tardes con el hocico enterrado en el fango. Del corralón de Nemesio, que vivía a una cuadra, se habían venido a quejar.

Al segundo día sucedió lo inevitable: Enrique no se pudo levantar. Había tosido toda la noche y la mañana lo sorprendió temblando, quemado por la fiebre.

—¿Tú también? —preguntó el abuelo.

Enrique señaló su pecho, que roncaba. El abuelo salió furioso del cuarto. Cinco minutos después regresó.

—¡Está muy mal engañarme de esta manera! —plañía—. Abusan de mí porque no

puedo caminar. Saben bien que soy viejo, que soy cojo. ¡De otra manera los mandaría al diablo y me ocuparía yo solo de Pascual!

Efraín se despertó quejándose y Enrique comenzó a toser.

—¡Pero no importa! Yo me encargaré de él. ¡Ustedes son basura, nada más que basura! ¡Unos pobres gallinazos sin plumas! Ya verán cómo les saco ventaja. El abuelo está fuerte todavía. ¡Pero eso sí, hoy día no habrá comida para ustedes! ¡No habrá comida hasta que no puedan levantarse y trabajar!

A través del umbral lo vieron levantar las latas en vilo y volcarse en la calle. Media hora después regresó aplastado. Sin la ligereza de sus nietos el carro de la Baja Policía lo había ganado. Los perros, además, habían querido morderlo.

—¡Pedazos de mugre! ¡Ya saben, se quedarán sin comida hasta que no trabajen!

Al día siguiente trató de repetir la operación, pero tuvo que renunciar. Su pierna de palo había perdido la costumbre de las pistas de asfalto, de las duras aceras y cada paso que daba era como un lanzazo en la ingle. A la hora celeste del tercer día quedó desplomado en su colchón, sin otro ánimo que para el insulto.

—¡Si se muere de hambre —gritaba —será por culpa de ustedes!

Desde entonces empezaron unos días angustiosos, interminables. Los tres pasaban el día encerrados en el cuarto, sin hablar, sufriendo una especie de reclusión forzosa. Efraín se revolcaba sin tregua, Enrique tosía. Pedro se levantaba y después de hacer un recorrido por el corralón, regresaba con una piedra en la boca, que depositaba en las manos de sus amos. Don Santos, a medio acostar, jugaba con su pierna de palo y les lanzaba miradas feroces. A mediodía se arrastraba hasta la esquina del terreno donde crecían verduras y preparaba su almuerzo, que devoraba en secreto. A veces aventaba a la cama de sus nietos alguna lechuga o una zanahoria cruda, con el propósito de excitar su apetito creyendo así hacer más refinado su castigo.

Efraín ya no tenía fuerzas para quejarse. Solamente Enrique sentía crecer en su corazón un miedo extraño y al mirar a los ojos del abuelo creía desconocerlo, como si ellos hubieran perdido su expresión humana. Por las noches, cuando la luna se levantaba, cogía a Pedro entre sus brazos y lo aplastaba tiernamente hasta hacerlo gemir. A esa hora el cerdo comenzaba a gruñir y el abuelo se quejaba como si lo estuvieran ahorcando. A veces se ceñía la pierna de palo y salía al corralón. A la luz de la luna Enrique lo veía ir diez veces del chiquero a la huerta, levantando los puños, atropellando lo que encontraba en su camino. Por último, reingresaba en su cuarto y se quedaba mirándolos fijamente, como si quisiera hacerlos responsables del hambre de Pascual.

La última noche de luna llena nadie pudo dormir. Pascual lanzaba verdaderos ruidos. Enrique había oído decir que los cerdos, cuando tenían hambre, se volvían locos como los hombres. El abuelo permaneció en vela, sin apagar siquiera el farol. Esta vez no salió al corralón ni maldijo entre dientes. Hundido en su colchón miraba fijamente la puerta. Parecía amasar dentro de sí una cólera muy vieja, jugar con ella, aprestarse a dispararla. Cuando el cielo comenzó a desteñirse sobre las lomas, abrió la boca, mantuvo su oscura oscuridad vuelta hacia sus nietos y lanzó un rugido:

—¡Arriba, arriba, arriba! —los golpes comenzaron a llover—. ¡A levantarse haraganes! ¿Hasta cuándo vamos a estar así? ¡Esto se acabó! ¡De piel!...

Efraín se echó a llorar, Enrique se levantó, aplastándose contra la pared. Los ojos del abuelo parecían fascinarlo hasta volverlo insensible a los golpes. Veía la vara alzarse y abatirse sobre su cabeza como si fuera una vara de cartón. Al fin pudo reaccionar.

—¡A Efraín no! ¡Él no tiene la culpa! ¡Déjame a mí solo, yo saldré, yo iré al muladar!

El abuelo se contuvo jadeante. Tardó mucho en recuperar el aliento.

—Ahora mismo... al muladar... lleva los dos cubos, cuatro cubos...

Enrique se apartó, cogió los cubos y se alejó a la carrera. La fatiga del hambre y de la convalecencia lo hacían trastabillar. Cuando abrió la puerta del corralón, Pedro quiso seguirlo.

—Tú no. Quédate aquí cuidando a Efraín.

Y se lanzó a la calle respirando a pleno pulmón el aire de la mañana. En el camino comió yerbas, estuvo a punto de mascar la tierra. Todo lo veía a través de una niebla mágica. La debilidad lo hacía ligero, etéreo: volaba casi como un pájaro. En el muladar se sintió un gallinazo más entre los gallinazos. Cuando los cubos estuvieron rebosantes emprendió el regreso. Las beatas, los noctámbulos, los canillitas descalzos, todas las secreciones del alba comenzaban a dispersarse por la ciudad. Enrique, devuelto a su mundo, caminaba feliz entre ellos, en su mundo de perros y fantasmas, tocado por la hora celeste.

Al entrar al corralón sintió un aire opresor, resistente, que lo obligó a detenerse. Era como si allí, en el dintel, terminara un mundo y comenzara otro fabricado de barro, de ruidos, de absurdas penitencias. Lo sorprendente era, sin embargo, que esta vez reinaba en el corralón una calma cargada de malos presagios, como si toda la violencia estuviera en equilibrio, a punto de desplomarse. El abuelo, parado al borde del chiquero, miraba hacia el fondo. Parecía un árbol creciendo desde su pierna de palo. Enrique hizo ruido, pero el abuelo no se movió.

—¡Aquí están los cubos!

Don Santos le volvió la espalda y quedó inmóvil. Enrique soltó los cubos y corrió intrigado hasta el cuarto. Efraín apenas lo vio, comenzó a gemir:

—Pedro... Pedro...

—¿Qué pasa?

—Pedro ha mordido al abuelo... el abuelo cogió la vara... después lo sentí aullar. Enrique salió del cuarto.

—¡Pedro, ven aquí! ¿Dónde estás, Pedro?

Nadie le respondió. El abuelo seguía inmóvil, con la mirada en la pared. Enrique tuvo un mal presentimiento. De un salto se acercó al viejo.

—¿Dónde está Pedro?

Su mirada descendió al chiquero. Pascual devoraba algo en medio del lodo. Aún quedaban las piernas y el rabo del perro.

—¡No! —gritó Enrique tapándose los ojos—. ¡No, no! —y a través de las lágrimas buscó la mirada del abuelo. Este la rehuyó, girando torpemente sobre su pierna de palo. Enrique comenzó a danzar en torno suyo, prendiéndose de su camisa, gritando, pataleando, tratando de mirar sus ojos, de encontrar una respuesta.

—¿Por qué has hecho eso? ¿Por qué?

El abuelo no respondía. Por último, impaciente, dio un manotón a su nieto que lo hizo rodar por tierra. Desde allí Enrique observó al viejo que, erguido como un gigante, miraba obstinadamente el festín de Pascual. Estirando la mano encontró la vara que tenía el extremo manchado de sangre. Con ella se levantó de puntillas y se acercó al viejo.

—¡Voltea! —gritó—. ¡Voltea!

Cuando don Santos se volvió, divisó la vara que cortaba el aire y se estrellaba contra su pómulo.

—¡Toma! —chilló Enrique y levantó nuevamente la mano. Pero súbitamente se detuvo, temeroso de lo que estaba haciendo y, lanzando la vara a su alrededor, miró al abuelo casi arrepentido. El viejo, cogiéndose el rostro, retrocedió un paso, su pierna

de palo tocó tierra húmeda, resbaló, y dando un alarido se precipitó de espaldas al chiquero.

Enrique retrocedió unos pasos. Primero aguzó el oído pero no se escuchaba ningún ruido. Poco a poco se fue aproximando. El abuelo, con la pata de palo quebrada, estaba de espaldas en el fango. Tenía la boca abierta y sus ojos buscaban a Pascual, que se había refugiado en un ángulo y husmeaba sospechosamente el lodo. Enrique se fue retirando, con el mismo sigilo con que se había aproximado. Probablemente el abuelo alcanzó a divisarlo pues mientras corría hacia el cuarto le pareció que lo llamaba por su nombre, con un tono de ternura que él nunca había escuchado.

—¡A mí, Enrique, a mí!...

—¡Pronto! —exclamó Enrique, precipitándose sobre su hermano— ¡Pronto, Efraín! ¡El viejo se ha caído al chiquero! ¿Debemos irnos de acá!

—¿Adónde? —preguntó Efraín.

—¿Adónde sea, al muladar, donde podamos comer algo, donde los gallinazos!

—¡No me puedo parar!

Enrique cogió a su hermano con ambas manos y lo estrechó contra su pecho. Abrazados hasta formar una sola persona cruzaron lentamente el corralón. Cuando abrieron el portón de la calle se dieron cuenta que la hora celeste había terminado y que la ciudad, despierta y viva, abría ante ellos su gigantesca mandíbula.

Desde el chiquero llegaba el rumor de una batalla.

**Importante:**

Para leer el cuento completo, consultar en: <https://ciudadseva.com/texto/los-gallinazos-sin-plumas/> [Consulta: mayo de 2025]

# El hombre que contaba historias

[Minicuento - Texto completo]

Oscar Wilde

Había una vez un hombre muy querido de su pueblo porque contaba historias. Todas las mañanas salía del pueblo y, cuando volvía por las noches, todos los trabajadores del pueblo, tras haber bregado todo el día, se reunían a su alrededor y le decían:

—Vamos, cuenta, ¿qué has visto hoy?

Él explicaba:

—He visto en el bosque a un fauno que tenía una flauta y que obligaba a bailar a un corro de silvanos.

—Sigue contando, ¿qué más has visto? —decían los hombres.

—Al llegar a la orilla del mar he visto, al filo de las olas, a tres sirenas que peinaban sus verdes cabellos con un peine de oro.

Y los hombres lo apreciaban porque les contaba historias. Una mañana dejó su pueblo, como todas las mañanas... Mas al llegar a la orilla del mar, he aquí que vio a tres sirenas, tres sirenas que, al filo de las olas, peinaban sus cabellos verdes con un peine de oro. Y, como continuara su paseo, en llegando cerca del bosque, vio a un fauno que tañía su flauta y a un corro de silvanos... Aquella noche, cuando regresó a su pueblo y, como los otros días, le preguntaron:

—Vamos, cuenta: ¿qué has visto?

Él respondió:

—No he visto nada.

Disponible en:

<https://ciudadseva.com/texto/el-hombre-que-contaba-historias/> [Consulta: abril de 2022].

# Dichos de Luder

---

[Fragmento del texto]

Julio Ramón Ribeyro

Luder pasa rápidamente delante de un mendigo (...).  
–¡Puerco! –grita el pordiosero  
Luder se detiene y regresa sonriente con una moneda (...):  
–Solo esperaba que me llamaras por mi nombre.

## Importante:

El relato completo se puede leer en:  
<http://www.hombreaproximativo.wordpress.com> [Consulta: marzo de 2022]

# Abel y Caín

---

[Minicuento - Texto completo]

Jorge Luis Borges

Abel y Caín se encontraron después de la muerte de Abel. Caminaban por el desierto y se reconocieron desde lejos, porque los dos eran muy altos. Los hermanos se sentaron en la tierra, hicieron un fuego y comieron. [...] A la luz de las llamas, Caín advirtió en la frente de Abel la marca de la piedra y dejó caer el pan que estaba por llevarse a la boca y pidió que le fuera perdonado su crimen.

Abel contestó:

—¿Tú me has matado o yo te he matado? Ya no recuerdo; aquí estamos juntos como antes.

—Ahora sé que en verdad me has perdonado —dijo Caín—, porque olvidar es perdonar. Yo trataré también de olvidar.

Abel dijo despacio:

—Así es. Mientras dura el remordimiento dura la culpa.

## Importante:

Para leer el cuento completo, revisar: <http://www.ciudadseva.com/texto/Abel-y-Cain-Borges>  
[Consulta: marzo de 2022]

# Carta para Suecia

---

[Minicuento - Texto completo]

Slawomir Mrozek

Distinguido señor Nobel:

Solicito humildemente que me sea concedido el premio que lleva su nombre. Mis motivos son los siguientes:

Trabajo como contable en una oficina estatal y, en el ejercicio de mis funciones, he escrito unos cuantos libros, a saber: el Libro de entradas y salidas, el Libro de balances y el Libro mayor. Además, en colaboración con el almacenero, he escrito una novela fantástica titulada Inventario.

Creo que le gustarían porque son libros escritos con imaginación y tienen mucha gracia (son auténticas sátiras). (...) Quien tiene más interés es el inspector de Hacienda, ya puedo oír su voz en el despacho de al lado.

Hablando del inspector, preveo que tendré ciertos gastos porque me temo que los libros no van a ser de su agrado. (...) Por favor, mande el giro a mi domicilio. Dejaré una autorización a nombre de mi mujer, por si yo no estuviera ya en casa el día que venga el cartero. En tal caso, el dinero servirá para pagar al abogado o... Espere un momento, señor Nobel, acaba de entrar el inspector.

Ya se ha marchado. ¿Sabe qué le digo, señor Nobel? Mándeme mejor dos premios. No tiene usted idea de cómo se han disparado los precios.

## Importante:

Para leer el texto completo, consultar en: <http://www.ciudadseva.com/text/carta-para-Suecia> [Consulta: marzo de 2022].

# Borges y yo

---

[Fragmento del cuento]

Jorge Luis Borges

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. (...) Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y solo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. (...) Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas.

Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página.

**Importante:**

La lectura del texto completo se puede revisar en: [https://www.ingenieria.unam.mx/dcsyhfi/material\\_didactico/Literatura\\_Hispanoamericana\\_Contemporanea/Autores\\_B/BORGES/yo.pdf](https://www.ingenieria.unam.mx/dcsyhfi/material_didactico/Literatura_Hispanoamericana_Contemporanea/Autores_B/BORGES/yo.pdf) [Consulta: marzo de 2022].

# Cóndor y cronopio

---

[Fragmento del relato]

Julio Cortázar

Un cóndor cae como un rayo sobre un cronopio (...) y dice con gran petulancia, a saber:

Cóndor. —Atrévete a afirmar que no soy hermoso.

Cronopio. —Usted es el pájaro más hermoso que he visto nunca.

Cóndor. —Más todavía.

Cronopio. —Usted es más hermoso que el ave del paraíso.

Cóndor. —Atrévete a decir que no vuelo alto.

Cronopio. —Usted vuela a alturas vertiginosas, (...)

Cóndor. —Atrévete a decir que huelo mal.

Cronopio. —Usted huele mejor que un litro entero de colonia Jean-Marie Farina.

Cóndor. —Mierda de tipo. No deja ni un claro donde sacudirle un picotazo.

**Importante:**

El texto íntegro se puede leer en: <http://www.ciudadseva.com/text/condor-y-cronopio>  
[Consulta: abril de 2022].

# Diez años después

[Minicuento - Texto completo]

Anónimo: India

El monarca de un reino de la India tuvo noticias de que había en la localidad un faquir capaz de realizar extraordinarias proezas. El rey lo hizo llamar y, cuando lo tuvo ante él, le preguntó:

—¿Qué proezas puedes efectuar?

—Muchas, majestad —repuso el faquir—. Por ejemplo, puedo permanecer bajo tierra durante meses o incluso años.

—¿Podrías ser enterrado por diez años y seguir con vida después? —preguntó el monarca.

—Sin duda, majestad —aseveró el faquir.

—Si es así, cuando seas desenterrado, recibirás el diamante más puro del reino. Se procedió a enterrar al faquir.

Se preparó una fosa a varios metros de profundidad y se dispuso de una urna de plomo. El faquir [...] Fue introducido a continuación en la urna y enterrado. Durante diez años hubo guardianes vigilando la fosa. Nadie albergaba la menor esperanza de que el faquir sobreviviese a la prueba. Transcurrió el tiempo convenido. Toda la corte acudió a la tumba del faquir, con la certeza de que, a pesar de su santidad y poder, habría muerto y el cadáver sería solamente un conjunto de huesos putrefactos. Sacaron la urna al exterior, la abrieron y hallaron al faquir en estado de catalepsia. Poco a poco el hombre se fue reanimando, efectuó varias respiraciones profundas, abrió los ojos, dio un salto y sus primeras palabras fueron:

—¡Por Dios!, ¿dónde está el diamante?

## Importante:

Se puede revisar el texto completo en: <http://www.ciudadseva.com/texto/diez-anos-despues> [Consulta: abril de 2022].

# ¿Por qué, cariño?

---

[Fragmento del cuento]

Raymond Carver

Muy señor mío:

Me sorprendió tanto recibir su carta preguntándome por mi hijo... ¿Cómo ha dado conmigo? Me vine a vivir aquí hace años, justo después de que empezara a suceder todo aquello. Aquí nadie sabe quién soy, pero de todas formas tengo miedo. Y de quien tengo miedo es de él. Cuando miro el periódico me tiemblan las manos y me pongo a pensar. Leo lo que escriben sobre él y me pregunto si ese hombre es realmente mi hijo, si de verdad está haciendo todas esas cosas.

Era un buen chico, si dejamos aparte sus arrebatos y el hecho de que nunca dijera la verdad. No sé por qué razón. Todo empezó un verano, hacia el cuatro de julio, cuando él tenía unos quince años. Nos desapareció Trudy, la gata, y no la vimos ni aquella noche ni al día siguiente. Mrs. Cooper, la vecina de atrás, vino al día siguiente por la noche a decirme que Trudy se había arrastrado hasta su jardín aquella tarde, agonizando. Y que estaba muerta. (...)

Mr. Cooper no conocía al otro chico, pero uno de ellos salió corriendo en esta dirección, y Mr. Cooper creía que era mi hijo.

Yo negué con la cabeza. No, era imposible, él jamás haría algo semejante, él quería a Trudy, Trudy llevaba años con nosotros. No, no podía ser mi hijo.

Aquella noche le conté a mi hijo lo de Trudy, y él se mostró sorprendido y afectado, y dijo que deberíamos ofrecer una recompensa. Escribió a máquina una nota y prometió ponerla en el tablón de la escuela. Pero cuando aquella noche se iba a su cuarto me dijo no te lo tomes tan a pecho, mamá, Trudy era vieja, en años de gato tendría unos sesenta y cinco o setenta, una vida muy larga.

Se puso a trabajar las tardes y los sábados en el almacén de Hartley's. Una amiga mía que trabajaba allí, Betty Wilks, me habló acerca del empleo y me prometió

recomendarle. Se lo dije a él aquella noche, y él me dijo que estupendo, que era difícil para la gente joven encontrar trabajo.

La noche en que iba a volver con su primera paga le preparé su cena preferida, y cuando llegó a casa se encontró con todo listo sobre la mesa. Aquí está el hombre de la casa, le dije, abrazándolo. Estoy tan orgullosa, ¿cuánto has cobrado, cariño? Ochenta dólares, dijo. Me dejó pasmada. Es maravilloso, cariño, no me lo puedo ni creer. Estoy muerto de hambre, dijo, vamos a comer.

Me sentía feliz, pero no acababa de comprenderlo: era más de lo que yo ganaba.

Cuando fui a hacer la colada encontré en su bolsillo la matriz del talón de Hartley's. Eran veintiocho dólares, y él me había dicho ochenta. ¿Por qué no me había contado la verdad? No lograba entenderlo.

¿Qué más le dará decir la verdad?, pensaba yo. ¿Por qué no es sincero? ¿Qué razón hay para mentirle a su madre? (...)

Hacia finales de su último año en la escuela se compró un coche y se pasaba el día fuera de casa. Yo estaba preocupada por sus notas, pero él se reía. Sabrá usted que era un excelente estudiante: si sabe algo de él, seguro que no lo ignora. Y luego se compró una escopeta y un cuchillo de caza.

Yo detestaba ver aquellas cosas en la casa, y se lo dije. Se rio, siempre tenía una risa para todo. Me dijo que guardaría la escopeta y el cuchillo en el maletero del coche, que además allí los tendría más a mano.

Un sábado no vino a dormir a casa. Me preocupé terriblemente. A la mañana siguiente, hacia las diez, entró en casa y me pidió que le preparara el desayuno, que se le había abierto el apetito cazando, que sentía mucho no haber vuelto en toda la noche, que había tenido que ir muy lejos en el coche para llegar al sitio de la caza. La cosa me sonó extraña. Y él estaba nervioso.

¿Adonde fuiste?

Hasta Wenas. Disparamos unos cuantos tiros.

¿Con quién estuviste, cariño?

Con Fred.

¿Con Fred?

Se quedó con la mirada fija y no dijo nada más.

Al domingo siguiente entré de puntillas en su cuarto a coger las llaves del coche. Me había prometido que al volver del trabajo la noche anterior compraría unas cosas para el desayuno, y pensé que quizá las había dejado en el coche. Vi sus zapatos nuevos sobresaliendo de debajo de la cama y cubiertos de barro y arena. Abrió los ojos.

Cariño, ¿qué ha pasado con tus zapatos? Míralos.

Me quedé sin gasolina, y tuve que ir hasta una gasolinera. Se incorporó en la cama. Además, ¿a ti qué te importa?

Soy tu madre.

Mientras estaba en la ducha cogí las llaves y fui hasta el coche. Abrí el maletero. No encontré las cosas del supermercado. Vi la escopeta sobre una colcha y el cuchillo y una de sus camisas hecha un ovillo, y la extendí y vi que estaba llena de sangre. Húmeda aún. La solté y se me cayó de las manos. Cerré el maletero y volví hacia casa y le vi en la ventana mirándome, y luego me abrió la puerta.

Se me olvidó contártelo, dijo. Me estuvo sangrando la nariz de mala manera. No sé si se podrá lavar esa camisa. Tírala, dijo, y sonrió.

Unos días después le pregunté qué tal le iba en el trabajo. Muy bien, me dijo. Dijo que le habían subido el sueldo. Pero me encontré con Betty Wilks en la calle y me dijo que en Hartley's todos sentían mucho que mi hijo se hubiera ido, que todo el mundo le apreciaba, dijo Betty Wilks.

Dos noches después estaba yo en la cama sin poder dormir. Con la mirada fija en el techo. Oí que el coche subía hasta la entrada, y escuché y oí cómo abría la puerta con la llave y entraba y pasaba por la cocina y por el pasillo y entraba en su cuarto y cerraba la puerta. Me levanté. Vi luz por debajo de la puerta, toqué y entreabrí la puerta y le dije: ¿Te apetece una taza de té calentito, cariño? No puedo dormir. Estaba inclinado sobre la cómoda, y cerró un cajón de golpe y se volvió y me gritó: ¡Fuera! ¡Fuera de aquí! ¡Estoy más que harto de que no dejes de espiarme!, me gritó. Me fui a mi cuarto y lloré hasta quedarme dormida. Aquella noche me destrozó el corazón.

A la mañana siguiente, antes de que pudiera verle, ya se había ido. Pero a mí me pareció bien. En adelante lo trataría como a un huésped, a menos que decidiera cambiar de actitud. Ya no podía soportarlo más. Tendría que disculparse si quería que fuéramos algo más que extraños que viven bajo el mismo techo.

Cuando llegué aquella noche, me tenía preparada la cena. ¿Cómo estás?, me dijo. Me ayudó a quitarme el abrigo. ¿Qué tal te ha ido el día?

Le dije: Anoche no pude dormir, cariño. Me prometí a mí misma no sacar a relucir el asunto, y no intento hacer que te sientas culpable, pero no estoy acostumbrada a que me hable así mi propio hijo.

Quiero enseñarte algo, dijo, y me enseñó el trabajo que estaba escribiendo para la clase de educación cívica. Creo que trataba sobre las relaciones entre el Congreso y el Tribunal Supremo. (¡Era el trabajo con el que ganaría un premio al graduarse!). Traté de leerlo, y entonces me dijo: éste es el momento. Cariño, me gustaría tener una charla contigo. Es duro educar a un hijo estando como están las cosas hoy día, y más duro aún para nosotros, sin un padre en la casa, sin un hombre a quien acudir cuando lo necesitamos. Eres ya casi un hombre, pero yo aún soy la responsable, y creo que me merezco algún respeto y consideración, y he intentado ser sincera y justa contigo. Quiero la verdad, eso es todo. Nunca te he pedido más que eso: la verdad. Cariño, dije tomando aliento, supón que tuvieras un hijo y que cuando le preguntaras algo, cualquier cosa, dónde ha estado o adónde va, en qué emplea su tiempo, cualquiera de esas cosas, nunca jamás te dijera la verdad. Un hijo que, si le preguntaras si llueve, respondiera que no, que hace un tiempo estupendo y soleado, supongo que riéndose para sus adentros y creyéndote demasiado estúpido o demasiado viejo para notar que sus ropas están empapadas. ¿Qué necesidad tiene de mentirme?, te preguntaría. ¿Qué es lo que gana?, te dirías, sin entenderlo. No hago más que preguntarme por qué, pero no encuentro respuesta. ¿Por qué, cariño?

No me contestó, se quedó con la mirada fija, y luego se acercó y se puso a mi lado y me dijo: Lo vas a ver. Arrodiállate, para empezar; ponte de rodillas, te lo ordeno, dijo. Ahí tienes la razón, ¿me oyes?

Corrí a mi cuarto y cerré con pestillo la puerta. Aquella noche se marchó de casa. Cogió sus cosas, las que le pareció, y se fue de casa. Lo crea o no, fue la última vez que le vi. Cuando se graduó yo también estaba, pero en medio de mucha gente. Me senté entre los asistentes y vi cómo recogía su diploma, y el premio por ese trabajo, y le oí pronunciar el discurso y le aplaudí junto con el resto de los padres.

Y luego me fui a casa.

Jamás le he vuelto a ver. Oh, sí, claro que lo he visto en la televisión y en las fotos de los periódicos.

Me enteré de que se había enrolado en los marines, y luego le oí decir a alguien que se había salido de los marines y había vuelto a la universidad, al este, y que se casó con esa chica y que se metió en política. Empecé a ver su nombre en los periód-

dicos. Averigüé dónde vivía y le escribí, le escribí una carta cada tantos meses, pero nunca me contestó. Se presentó a gobernador y resultó elegido. Y se hizo famoso. Entonces fue cuando empecé a preocuparme.

Me entraron todos estos miedos, me asusté, dejé de escribirle, naturalmente, y luego confié en que pensara que me había muerto. Me mudé aquí. Hice que me dieran un número de teléfono que no saliera en la guía. Y al final me he tenido que cambiar de nombre. Si uno es poderoso y quiere encontrar a alguien, acaba encontrándolo. No tiene que ser difícil.

Debería sentirme orgullosa, pero tengo miedo. La semana pasada vi un coche en la calle, y dentro había un hombre que yo sabía que me estaba mirando. Me metí en seguida en casa y cerré la puerta con llave. Hace unos días el teléfono se puso a sonar y a sonar. Yo estaba echada. Levanté el auricular, pero nadie dijo una palabra.

Soy vieja. Soy su madre. Debería sentirme la más orgullosa de las madres del país, pero lo único que siento es miedo.

Gracias por escribirme. Necesitaba que alguien supiera todo esto. Estoy muy avergonzada.

También quería preguntarle cómo ha conseguido mi nombre y dirección. He rezado mucho para que nadie se enterara. Pero usted lo ha averiguado. ¿Por qué lo ha hecho? Por favor, dígame por qué.

Le saluda atentamente,

**Importante:**

Se puede leer el texto completo en la siguiente referencia: [http://www.literatura.us/idiomas/rc\\_porque.html](http://www.literatura.us/idiomas/rc_porque.html) [Consulta: marzo de 2022].

# No se culpe a nadie

---

[Fragmento del cuento]

Julio Cortázar

El frío complica siempre las cosas, en verano se está tan cerca del mundo, tan piel contra piel, pero ahora a las seis y media su mujer lo espera en una tienda para elegir un regalo de casamiento, ya es tarde y se da cuenta de que hace fresco, hay que ponerse el pulóver azul, cualquier cosa que vaya bien con el traje gris, el otoño es un ponerse y sacarse pulóveres, irse encerrando, alejando. Sin ganas silba un tango mientras se aparta de la ventana abierta, busca el pulóver en el armario y empieza a ponérselo delante del espejo. No es fácil, a lo mejor por culpa de la camisa que se adhiere a la lana del pulóver, pero le cuesta hacer pasar el brazo, poco a poco va avanzando la mano hasta que al fin asoma un dedo fuera del puño de lana azul, pero a la luz del atardecer el dedo tiene un aire como de arrugado y metido para adentro, con una uña negra terminada en punta. De un tirón se arranca la manga del pulóver y se mira la mano como si no fuese suya, pero ahora que está fuera del pulóver se ve que es su mano de siempre y él la deja caer al extremo del brazo flojo y se le ocurre que lo mejor será meter el otro brazo en la otra manga a ver si así resulta más sencillo. (...) En la repentina penumbra azul que lo envuelve parece absurdo seguir silbando, empieza a sentir como un calor en la cara aunque parte de la cabeza ya debería estar afuera, pero la frente y toda la cara siguen cubiertas y las manos andan apenas por la mitad de las mangas. por más que tira nada sale afuera y ahora se le ocurre pensar que a lo mejor se ha equivocado en esa especie de cólera irónica con que reanudó la tarea, y que ha hecho la tontería de meter la cabeza en una de las mangas y una mano en el cuello del pulóver. Si fuese así su mano tendría que salir fácilmente pero aunque tira con todas sus fuerzas no logra hacer avanzar ninguna de las dos manos, aunque en cambio, parecería que la cabeza está a punto de abrirse paso porque la lana azul le aprieta ahora con una fuerza casi irritante la nariz y la boca, lo sofoca más de lo que hubiera podido imaginarse, obligándolo a respirar profundamente mientras la lana se va humedeciendo contra la boca, probablemente desteñirá y le manchará la cara de azul. Por suerte en ese mismo momento su mano derecha asoma al aire al frío de afuera, por lo menos ya hay una afuera, aunque la otra siga apresada en la manga, quizá era cierto que su mano derecha estaba meti-

da en el cuello del pulóver por eso lo que él creía el cuello le está apretando de esa manera la cara sofocándolo cada vez más, y en cambio la mano ha podido salir fácilmente. De todos modos y para estar seguro lo único que puede hacer es seguir abriéndose paso respirando a fondo y dejando escapar el aire poco a poco, aunque sea absurdo porque nada le impide respirar perfectamente, salvo que el aire que traga está mezclado con pelusas de lana del cuello o de la manga del pulóver, y además hay el gusto del pulóver, ese gusto azul de la lana que le debe estar manchando la cara ahora que la humedad del aliento se mezcla cada vez más con la lana, y aunque no puede verlo porque si abre los ojos las pestañas tropiezan dolorosamente con la lana, está seguro de que el azul le va envolviendo la boca mojada, los agujeros de la nariz, le gana las mejillas, y todo eso lo va llenando de ansiedad y quisiera terminar de ponerse de una vez el pulóver sin contar que debe ser tarde y su mujer estará impacientándose en la puerta de la tienda. Se dice que lo más sensato es concentrar la atención en su mano derecha, porque esa mano por fuera del pulóver está en contacto con el aire frío de la habitación es como un anuncio de que ya falta poco y además puede ayudarlo, ir subiendo por la espalda hasta aferrar el borde inferior del pulóver con ese movimiento clásico que ayuda a ponerse cualquier pulóver tirando enérgicamente hacia abajo. Lo malo es que aunque la mano palpa la espalda buscando el borde de lana, parecería que el pulóver ha quedado completamente arrollado cerca del cuello y lo único que encuentra la mano es la camisa cada vez más arrugada y hasta salida en parte del pantalón, y de poco sirve traer la mano y querer tirar de la delantera del pulóver porque sobre el pecho no se siente más que la camisa, el pulóver debe haber pasado apenas por los hombros y estará ahí arrollado y tenso como si él tuviera los hombros demasiado anchos para ese pulóver lo que en definitiva prueba que realmente se ha equivocado y ha metido una mano en el cuello y la otra en una manga, con lo cual la distancia que va del cuello a una de las mangas es exactamente la mitad de la que va de una manga a otra, y eso explica que él tenga la cabeza un poco ladeada a la izquierda, del lado donde la mano sigue prisionera en la manga, si es la manga, y que en cambio su mano derecha que ya está afuera se mueva con toda libertad en el aire aunque no consiga hacer bajar el pulóver que sigue como arrollado en lo alto de su cuerpo. Irónicamente se le ocurre que si hubiera una silla cerca podría descansar y respirar mejor hasta ponerse del todo el pulóver, pero ha perdido la orientación después de haber girado tantas veces con esa especie de gimnasia eufórica que inicia siempre la colocación de una prenda de ropa y que tiene algo de paso de baile disimulado, que nadie puede reprochar porque responde a una finalidad utilitaria y no a culpables tendencias coreográficas. En el fondo la verdadera solución sería sacarse el pulóver puesto que no ha podido ponérselo, y comprobar la entrada correcta de cada mano en las mangas y de la cabeza en el cuello, pero la mano derecha desordenadamente sigue yendo y viniendo como si ya fuera ridículo renunciar a esa altura de las cosas (...)Entonces más despacio, entonces hay que utilizar la mano metida en la manga izquierda, si es la manga y no el cuello, y para eso con la mano derecha ayudar a la mano izquierda para que pueda avanzar por la manga o retroceder y zafarse, aunque es casi impo-

sible coordinar los movimientos de las dos manos, como si la mano izquierda fuese una rata metida en una jaula y desde afuera otra rata quisiera ayudarla a escaparse, a menos que en vez de ayudarla la esté mordiendo porque de golpe le duele la mano prisionera y a la vez la otra mano se hinca con todas sus fuerzas en eso que debe ser su mano y que le duele, le duele a tal punto que renuncia a quitarse el pulóver, prefiere intentar un último esfuerzo para sacar la cabeza fuera del cuello y la rata izquierda fuera de la jaula y lo intenta luchando con todo el cuerpo, echándose hacia adelante y hacia atrás, girando en medio de la habitación, si es que está en el medio porque ahora alcanza a pensar que la ventana ha quedado abierta y que es peligroso seguir girando a ciegas, prefiere detenerse aunque su mano derecha siga yendo y viniendo sin ocuparse del pulóver, aunque su mano izquierda le duela cada vez más como si tuviera los dedos mordidos o quemados, y sin embargo esa mano le obedece, contrayendo poco a poco los dedos lacerados alcanza a aferrar a través de la manga el borde del pulóver arrollado en el hombro, tira hacia abajo casi sin fuerza, le duele demasiado y haría falta que la mano derecha ayudara en vez de trepar o bajar inútilmente por las piernas en vez de pellizcarle el muslo como lo está haciendo, arañándolo y pellizcándolo a través de la ropa sin que pueda impedirlo porque toda su voluntad acaba en la mano izquierda, quizá ha caído de rodillas y se siente como colgado de la mano izquierda que tira una vez más del pulóver y de golpe es el frío en las cejas y en la frente, en los ojos, absurdamente no quiere abrir los ojos pero sabe que ha salido fuera, esa materia fría, esa delicia es el aire libre, y no quiere abrir los ojos y espera un segundo, dos segundos, se deja vivir en un tiempo frío y diferente, el tiempo de fuera del pulóver, está de rodillas y es hermoso estar así hasta que poco a poco agradecidamente entreabre los ojos libres de la baba azul de la lana de adentro, entreabre los ojos y ve las cinco uñas negras suspendidas apuntando a sus ojos, vibrando en el aire antes de saltar contra sus ojos, y tiene el tiempo de bajar los párpados y echarse atrás cubriéndose con la mano izquierda que es su mano, que es todo lo que le queda para que lo defienda desde dentro de la manga, para que tire hacia arriba el cuello del pulóver y la baba azul le envuelva otra vez la cara mientras se endereza para huir a otra parte, para llegar por fin a alguna parte sin mano y sin pulóver, donde solamente haya un aire fragoroso que lo envuelva y lo acompañe y lo acaricie doce pisos.

**Importante:**

La lectura del cuento completo se puede revisar en: [https://www.ingenieria.unam.mx/dcsyh-fi/material\\_didactico/Literatura\\_Hispanoamericana\\_Contemporanea/Autores\\_C/CORTAZAR/culpe.pdf](https://www.ingenieria.unam.mx/dcsyh-fi/material_didactico/Literatura_Hispanoamericana_Contemporanea/Autores_C/CORTAZAR/culpe.pdf) [Consulta: marzo de 2022].

# El encanto

---

[Texto completo]

Anónimo: China

Ch'ien-niang era la hija del señor Chang Yi, funcionario de Hunan. Tenía un primo llamado Wang Chu, que era un joven inteligente y apuesto. Habían crecido juntos y, como el señor Chang Yi quería mucho al muchacho, dijo que lo aceptaría de yerno. Ambos escucharon la promesa, y como estaban siempre juntos, el amor aumentó día a día. Ya no eran niños y llegaron a tener relaciones íntimas. Desgraciadamente, el padre no lo advirtió. Un día un joven funcionario le pidió la mano de su hija y el señor Chang Yi, olvidando su antigua promesa, consintió.

Ch'ien-niang, debiendo elegir entre el amor y el respeto que le debía a su padre, estuvo a punto de morir de pena, y el joven estaba tan despechado que decidió abandonar el país para no ver a su novia casada con otro. Inventó un pretexto y le comunicó a su tío que debía marchar a la capital. Como el tío no logró disuadirlo, le dio dinero, regalos, y le ofreció una fiesta de despedida. Wang Chu, desesperado, pasó cavilando todo el tiempo de la fiesta, diciéndose que era mejor partir y no empeñarse en un amor imposible.

Wang Chu se embarcó una tarde y había navegado unas millas cuando cayó la noche. Le dijo al marinero que amarrara la embarcación y que descansaran, pero por más que se esforzó no pudo conciliar el sueño. Hacia la medianoche, oyó pasos que se acercaban. Se incorporó y preguntó:

—¿Quién anda ahí a estas horas de la noche?

—Soy yo, soy Ch'ien-niang.

Sorprendido y feliz, Wang Chu la hizo entrar a la embarcación. Ella le dijo que el padre había sido injusto con él y que no podía resignarse a la separación. También ella había temido que Wang Chu, en su desesperación, se viera arrastrado al suicidio. Por eso había desafiado la cólera de los padres y la reprobación de la gente y había

venido para seguirlo a donde fuera. Ambos, muy dichosos, prosiguieron el viaje a Szechuen.

Pasaron cinco años de felicidad y ella le dio dos hijos. Pero no llegaban noticias de la familia y Ch'ien-niang pensaba cada vez más en su padre. Esta era la única nube en su felicidad. Ignoraba si sus padres vivían o no, y una noche le confió a Wang Chu su pena.

—Eres una buena hija —dijo él—, ya han pasado cinco años y se les debe de haber pasado el enojo. Volvamos a casa.

Ch'ien-niang se regocijó y se aprestaron a regresar con los niños.

Cuando la embarcación llegó a la ciudad natal, Wang Chu le dijo a Ch'ien-niang.  
—No sabemos cómo encontraremos a tus padres. Déjame ir antes a averiguarlo.

Al divisar la casa, sintió que el corazón le latía. Wang Chu vio a su suegro, se arrodilló, hizo una reverencia y pidió perdón. Chang Yi lo miró asombrado y le dijo:

—¿De qué hablas? Hace cinco años Ch'ien-niang está en cama y sin conciencia. No se ha levantado una sola vez.

—No comprendo —dijo Wang Chu— ella está perfectamente sana y nos espera a bordo.

Chang Yi no sabía qué pensar y mandó dos doncellas a ver a Ch'ien-niang.

La encontraron sentada en la embarcación bien ataviada y contenta. Maravillada, las doncellas volvieron y aumentó el asombro de Chang Yi.

Entretanto, la enferma había oído las noticias y parecía haberse curado: sus ojos brillaban con una nueva luz. Abandonó el lecho y se vistió ante el espejo. Sonriendo y sin decir una palabra, se dirigió a la embarcación.

La que estaba a bordo iba hacia la casa: se encontraron en la orilla. Se abrazaron y los dos cuerpos se confundieron y solo quedó una Ch'ien-niang, joven y bella como siempre. Sus padres se regocijaron, pero ordenaron a los sirvientes que guardaran silencio, para evitar comentarios. Por más de cuarenta años, Wang Chu y Ch'ien-niang vivieron juntos y fueron felices.

**Referido en:**

<http://www.narrativabreve.com/2013/11/cuento-anonimo-chino-encanto.html> (Consulta: abril de 2022).

# Prometeo

---

## [Fragmento del relato]

Franz Kafka

De Prometeo nos hablan cuatro leyendas.

Según la primera, lo amarraron al Cáucaso por haber dado a conocer a los hombres los secretos divinos, y los dioses enviaron numerosas águilas a devorar su hígado, en continua renovación.

De acuerdo con la segunda, Prometeo, deshecho por el dolor que le producían los picos desgarradores, se fue empotrando en la roca hasta llegar a fundirse con ella. Conforme a la tercera, su traición pasó al olvido [...]. Los dioses lo olvidaron, las águilas, lo olvidaron, el mismo se olvidó.

Con arreglo a la cuarta, todos se aburrieron de esa historia absurda. [...]

Solo permaneció el inexplicable peñasco.

La leyenda pretende descifrar lo indescifrado.

Como surgida de una verdad, tiene que remontarse a lo indescifrado.

### **Importante:**

El relato íntegro se puede consultar en: <http://www.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/kafka%20Prometeo.pdf> [Consulta: abril de 2022].

# Una confusión cotidiana

---

[Fragmento del cuento]

Franz Kafka

Un incidente cotidiano, del que resulta una confusión cotidiana. A tiene que cerrar un negocio con B en H. Se traslada a H para una entrevista preliminar, pone diez minutos en ir y diez en volver, y se jacta en su casa de esa velocidad. Al otro día vuelve a H, esta vez para cerrar el negocio. Como probablemente eso le exigirá muchas horas, A sale muy temprano. Aunque las circunstancias (al menos en opinión de A) son precisamente las de la víspera, tarda diez horas esta vez en llegar a H. Llega al atardecer, rendido. Le comunican que B, inquieto por su demora, ha partido hace poco para el pueblo de A y que deben haberse cruzado en el camino. Le aconsejan que espere. A, sin embargo, impaciente por el negocio, se va inmediatamente y vuelve a su casa [...].

En su casa le dicen que B llegó muy temprano, inmediatamente después de la salida de A, y que hasta se cruzó con A en el umbral y quiso recordarle el negocio, pero que A le respondió que no tenía tiempo y que debía salir en seguida.

A pesar de esa incomprensible conducta, B entró en la casa a esperar su vuelta [...]. Feliz de hablar con B y de explicarle todo lo sucedido, A corre escaleras arriba. Casi al llegar tropieza, se tuerce un tendón y a punto de perder el sentido, incapaz de gritar, gimiendo en la oscuridad, oye a B —tal vez muy lejos ya, tal vez a su lado— que baja la escalera furioso y que se pierde para siempre.

## Importante:

Leer el texto completo en la siguiente referencia: <http://www.ciudadseva.com/texto/una-confusion-cotidiana> [Consulta: marzo de 2022]

# Episodio del enemigo

---

[Fragmento del cuento]

Jorge Luis Borges

Tantos años huyendo y esperando y ahora el enemigo estaba en mi casa. Desde la ventana lo vi subir penosamente por el áspero camino del cerro. Se ayudaba con un bastón, con un torpe bastón que en sus viejas manos no podía ser un arma sino un báculo. [...] Tuve que forcejear con la llave. Temí que el hombre se desplomara, pero dio unos pasos inciertos, soltó el bastón, que no volví a ver, y cayó en mi cama, rendido. Mi ansiedad lo había imaginado muchas veces, pero solo entonces noté que se parecía, de un modo casi fraternal, al último retrato de Lincoln. Serían las cuatro de la tarde.

Me incliné sobre él para que me oyera.

—Uno cree que los años pasan para uno —le dije—, pero pasan también para los demás. Aquí nos encontramos al fin y lo que antes ocurrió no tiene sentido.

Mientras yo hablaba, se había desabrochado el sobretodo. La mano derecha estaba en el bolsillo del saco. Algo me señalaba y yo sentí que era un revólver.

Me dijo entonces con voz firme:

—Para entrar en su casa, he recurrido a la compasión. Le tengo ahora a mi merced y no soy misericordioso.

Ensayé unas palabras. No soy un hombre fuerte y solo las palabras podían salvarme. Atiné a decir:

—En verdad que hace tiempo maltraté a un niño, pero usted ya no es aquel niño ni yo aquel insensato. Además, la venganza no es menos vanidosa y ridícula que el perdón.

—Precisamente porque ya no soy aquel niño —me replicó— tengo que matarlo. No se trata de una venganza, sino de un acto de justicia. Sus argumentos, Borges, son meras estratagemas de su terror para que no lo mate. Usted ya no puede hacer nada.

—Puedo hacer una cosa —le contesté.

—¿Cuál? —me preguntó.

—Despertarme.

Y así lo hice.

**Importante:**

Se puede leer el texto completo en <http://www.ciudadseva.com/texto/episodio-del-enemigo>  
[Consulta: marzo de 2022]

# La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada

---

(Fragmento del relato)

Gabriel García Márquez

Eréndira estaba bañando a la abuela cuando empezó el viento de su desgracia. La enorme mansión de argamasa lunar, extraviada en la soledad del desierto, se estremeció hasta los estribos con la primera embestida. Pero Eréndira y la abuela estaban hechas a los riesgos de aquella naturaleza desatinada, y apenas si notaron el calibre del viento en el baño adornado de pavorrales repetidos y mosaicos pueriles de termas romanas.

[...]

—Anoche soñé que estaba esperando una carta —dijo la abuela.

Eréndira, que nunca hablaba si no era por motivos ineludibles, preguntó:

—¿Qué día era en el sueño?

—Jueves.

—Entonces era una carta con malas noticias —dijo Eréndira— pero no llegará nunca.

Cuando acabó de bañarla, llevó a la abuela a su dormitorio. Era tan gorda que sólo podía caminar apoyada en el hombro de la nieta, o con un báculo que parecía de obispo, pero aún en sus diligencias más difíciles se notaba el dominio de una grandeza anticuada. En la alcoba compuesta con un criterio excesivo y un poco demente, como toda la casa, Eréndira necesitó dos horas más para arreglar a la abuela. Le desenredó el cabello hebra por hebra, se lo perfumó y se lo peinó, le puso un vestido de flores ecuatoriales, le empolvó la cara con harina de talco, le pintó los labios con carmín, las mejillas con colorete, los párpados con almizcle y las uñas con esmalte de nácar, y cuando la tuvo emperifollado como una muñeca más grande que el tamaño humano la llevó a un jardín artificial de flores sofocantes como las del vestido, la sentó en una poltrona que tenía el fundamento y la alcurnia de un trono, y la dejó escuchando los discos fugaces del gramófono de bocina.

[...]

Aquel refugio incomprensible había sido construido por el marido de la abuela, un contrabandista legendario que se llamaba Amadís, con quien ella tuvo un hijo que también se llamaba Amadís, y que fue el padre de Eréndira. Nadie conoció los orígenes ni los motivos de esa familia. La versión más conocida en lengua de indios era que Amadís, el padre, había rescatado a su hermosa mujer de un prostíbulo de las Antillas, donde mató a un hombre a cuchilladas, y la traspuso para siempre en la impunidad del desierto. Cuando los Amadisés murieron, el uno de fiebres melancólicas, y el otro acribillado en un pleito de rivales, la mujer enterró los cadáveres en el patio, despachó a las catorce sirvientas descalzas, y siguió apacentando sus sueños de grandeza en la penumbra de la casa furtiva, gracias al sacrificio de la nieta bastarda que había criado desde el nacimiento.

[...]

Apenas si alcanzó a quitar la olla que empezaba a derramarse en la hornilla. Luego puso al fuego un guiso que ya tenía preparado, y aprovechó la ocasión para sentarse a descansar en un banco de la cocina. Cerró los ojos, los abrió después con una expresión sin cansancio, y empezó a echar la sopa en la soper. Trabajaba dormida.

La abuela se había sentado sola en el extremo de una mesa de banquete con candelabros de plata y servicios para doce personas. Hizo sonar la campanilla, y casi al instante acudió Eréndira con la soper humeante. En el momento en que le servía la sopa, la abuela advirtió sus modales de sonámbulo, y le pasó la mano frente a los ojos como limpiando un cristal invisible. La niña no vio la mano. La abuela la siguió con la mirada, y cuando Eréndira le dio la espalda para volver a la cocina, le gritó:

—Eréndira.

Despertada de golpe, la niña dejó caer la sopera en la alfombra.

—No es nada, hija —le dijo la abuela con una ternura cierta—. Te volviste a dormir caminando.

—Es la costumbre del cuerpo —se excusó Eréndira.

Recogió la sopera, todavía aturdida por el sueño, y trató de limpiar la mancha de la alfombra.

—Déjala así —la disuadió la abuela— esta tarde la lavas.

De modo que además de los oficios naturales de la tarde, Eréndira tuvo que lavar la alfombra del comedor, y aprovechó que estaba en el fregadero para lavar también la ropa del lunes, mientras el viento daba vueltas alrededor de la casa buscando un hueco para meterse. Tuvo tanto que hacer, que la noche se le vino encima sin que se diera cuenta, y cuando repuso la alfombra del comedor era la hora de acostarse.

La abuela había chapuceado el plano toda la tarde cantando en falsete para sí misma las canciones de su época, y aún le quedaban en los párpados los lamparones del almizcle con lágrimas. Pero cuando se tendió en la cama con el camisón de muselina se había restablecido de la amargura de los buenos recuerdos.

—Aprovecha mañana para lavar también la alfombra de la sala —le dijo a Eréndira—, que no ha visto el sol desde los tiempos del ruido.

—Sí, abuela —contestó la niña.

Cogió un abanico de plumas y empezó a abanicar a la matrona implacable que le recitaba el código del orden nocturno mientras se hundía en el sueño.

—Plancha toda la ropa antes de acostarte para que duermas con la conciencia tranquila.

—Sí, abuela.

—Revisa bien los roperos, que en las noches de viento tienen más hambre las polillas.

—Sí, abuela.

—Con el tiempo que te sobre sacas las flores al patio para que respiren.

—Sí, abuela.

—Y le pones su alimento al avestruz.

Se había dormido, pero siguió dando órdenes, pues de ella había heredado la nieta la virtud de continuar viviendo en el sueño. Eréndira salió del cuarto sin hacer ruido e hizo los últimos oficios de la noche, contestando siempre a los mandatos de la abuela dormida.

—Le das de beber a las tumbas. —Sí, abuela.

—Antes de acostarte fíjate que todo quede en perfecto orden, pues las cosas sufren mucho cuando no se les pone a dormir en su Puesto.

—Sí, abuela.

—Y si vienen los Amadises avísales que no entren —dijo la abuela—, que las gavillas de Porfirio Galán los están esperando para matarlos.

Eréndira no le contestó más, pues sabía que empezaba a extraviarse en el delirio, pero no se saltó una orden. Cuando acabó de revisar las fallebas de las ventanas y apagó las últimas luces, cogió un candelabro del comedor y fue alumbrando el paso hasta su dormitorio, mientras las pausas del viento se llenaban con la respiración apacible y enorme de la abuela dormida.

Su cuarto era también lujoso, aunque no tanto como el de la abuela, y estaba atiborrado de las muñecas de trapo y los animales de cuerda de su infancia reciente. Vencida por los oficios bárbaros de la jornada, Eréndira no tuvo ánimos para desvestirse, sino que puso el candelabro en la mesa de noche y se tumbó en la cama. Poco después, el viento de su desgracia se metió en el dormitorio como una manada de perros y volcó el candelabro contra las cortinas.

Al amanecer, cuando por fin se acabó el viento, empezaron a caer unas gotas de lluvia gruesas y separadas que apagaron las últimas brasas y endurecieron las cenizas humeantes de la mansión. La gente del pueblo, indios en su mayoría, trataba de rescatar los restos del desastre: el cadáver carbonizado del avestruz, el bastidor del piano dorado, el torso de una estatua. La abuela contemplaba con un abatimiento impenetrable los residuos de su fortuna. Eréndira, sentada entre las dos tumbas de los Amadises, había terminado de llorar. Cuando la abuela se convenció de que quedaban muy pocas cosas intactas entre los escombros, miró a la nieta con una lástima sincera.

—Mi pobre niña —suspiró—. No te alcanzará la vida para pagarme este percance.

Empezó a pagárselo ese mismo día, bajo el estruendo de la lluvia, cuando la llevó con el tendero del pueblo, un viudo escuálido y prematuro que era muy conocido en el desierto porque pagaba a buen precio la virginidad. Ante la expectativa impávida de la abuela el viudo examinó a Eréndira con una austeridad científica: consideró la fuerza de sus muslos, el tamaño de sus senos, el diámetro de sus caderas. No dijo una palabra mientras no tuvo un cálculo de su valor.

—Todavía está muy bache —dijo entonces—, tiene teticas de perra.

Después la hizo subir en una balanza para probar con cifras su dictamen. Eréndira pesaba 42 kilos.

—No vale más de cien pesos —dijo el viudo—. La abuela se escandalizó.

—¡Cien pesos por una criatura completamente nueva! —casi gritó—. No, hombre, eso es mucho faltarle el respeto a la virtud.

—Hasta ciento cincuenta —dijo el viudo.

—La niña me ha hecho un daño de más de un millón de pesos —dijo la abuela— A este paso le harán falta como doscientos años para pagarme.

—Por fortuna —dijo el viudo— lo único bueno que tiene es la edad.

La tormenta amenazaba con desquiciar la casa, y había tantas goteras en el techo que casi llovía adentro como fuera. La abuela se sintió sola en un mundo de desastre.

—Suba siquiera hasta trescientos —dijo. —Doscientos cincuenta.

Al final se pusieron de acuerdo por doscientos veinte pesos en efectivo y algunas cosas de comer. La abuela le indicó entonces a Eréndira que se fuera con el viudo, y éste la condujo de la mano hacia la trastienda, como si la llevara para la escuela.

—Aquí te espero —dijo la abuela.

—Sí, abuela —dijo Eréndira.

La trastienda era una especie de cobertizo con cuatro pilares de ladrillos, un techo de palmas podridas, y una barda de adobe de un metro de altura por donde se metían en la casa los disturbios de la intemperie. Puestas en el borde de adobes había macetas de cactus y otras plantas de aridez. Colgada entre dos pilares, agitándose como la vela suelta de un balandro al garete, había una hamaca sin color.

Por encima del silbido de la tormenta y los ramalazos del agua se oían gritos lejanos, aullidos de animales remotos, voces de naufragio.

Cuando Eréndira y el viudo entraron en el cobertizo tuvieron que sostenerse para que no los tumbara un golpe de lluvia que los dejó ensopados. Sus voces no se oían y sus movimientos se habían vuelto distintos por el fragor de la borrasca. A la primera tentativa del viudo Eréndira gritó algo inaudible y trató de escapar. El viudo le contestó sin voz, le torció el brazo por la muñeca y la arrastró hacia la hamaca. Ella le resistió con un arañazo en la cara y volvió a gritar en silencio, y él le respondió con una bofetada solemne que la levantó del suelo y la hizo flotar un instante en el aire con el largo cabello de medusa ondulando en el vacío, la abrazó por la cintura antes de que volviera a pisar la tierra, la derribó dentro de la hamaca con un golpe brutal, y la inmovilizó con las rodillas. Eréndira sucumbió entonces al terror, perdió el sentido, y se quedó como fascinada con las franjas de luna de un pescado que pasó navegando en el aire de la tormenta, mientras el viudo la desnudaba desgarrándole la ropa con zarpazos espaciados, como arrancando hierba, desbaratándosela en largas tiras de colores que ondulaban como serpentinatas y se iban con el viento.

Cuando no hubo en el pueblo ningún otro hombre que pudiera pagar algo por el amor de Eréndira, la abuela se la llevó en un camión de carga hacia los rumbos del contrabando.

[...]

De modo que cuando llegaron al primer pueblo, al cabo de una jornada mortal, Eréndira y el carguero se reposaban del buen amor detrás del parapeto de la carga. El conductor del camión le gritó a la abuela:

—De aquí en adelante ya todo es mundo.

La abuela observó con incredulidad las calles miserables y solitarias de un pueblo un poco más grande, pero tan triste como el que habían abandonado.

—No se nota —dijo.

—Es territorio de misiones —dijo el conductor.

—A mí no me interesa la caridad sino el contrabando —dijo la abuela.

Pendiente del diálogo detrás de la carga, Eréndira hurgaba con el dedo un saco de arroz. De pronto encontró un hilo, tiró de él, y sacó un largo collar de perlas legítimas. Lo contempló asustada, teniéndolo entre los dedos como una culebra muerta, mientras el conductor le replicaba a la abuela:

—No sueñe despierta, señora. Los contrabandistas no existen.

— ¡Cómo no —dijo la abuela—, dígamelo a mí!

—Búsquelos y verá —se burló el conductor de buen humor—. Todo el mundo habla de ellos, pero nadie los ve.

El carguero se dio cuenta de que Eréndira había sacado el collar, se apresuró a quitárselo y lo metió otra vez en el saco de arroz. La abuela, que había decidido quedarse a pesar de la pobreza del pueblo, llamó entonces a la nieta para que la ayudara a bajar del camión. Eréndira se despidió del cargador con un beso apresurado pero espontáneo y cierto.

La abuela esperó sentada en el trono, en medio de la calle, hasta que acabaron de bajar la carga. Lo último fue el baúl con los restos de los Amadises.

—Esto pesa como un muerto —rio el conductor. —Son dos —dijo la abuela—. Así que trátelos con el debido respeto.

—Apuesto que son estatuas de marfil —rio el conductor.

Puso el baúl con los huesos de cualquier modo entre los muebles chamuscados, y extendió la mano abierta frente a la abuela.

—Cincuenta pesos —dijo.

La abuela señaló al carguero.

—Ya su esclavo se pagó por la derecha.

El conductor miró sorprendido al ayudante, y éste le hizo una señal afirmativa. Volvió a la cabina del camión, donde viajaba una mujer enlutada con un niño de brazos que lloraba de calor. El carguero, muy seguro de sí mismo, le dijo entonces a la abuela:

—Eréndira se va conmigo, si usted no ordena otra cosa. Es con buenas intenciones.

La niña intervino asustada. — ¡Yo no he dicho nada!

—Lo digo yo que fui el de la idea —dijo el carguero.

La abuela lo examinó de cuerpo entero, sin disminuirlo, sino tratando de calcular el verdadero tamaño de sus agallas.

—Por mí no hay inconveniente —le dijo— si me pagas lo que perdí por su descuido.

Son ochocientos setenta y dos mil trescientos quince pesos, menos cuatrocientos veinte que ya me ha pagado, o sea ochocientos setenta y un mil ochocientos noventa y cinco.

El camión arrancó.

—Créame que le daría ese montón de plata si lo tuviera —dijo con seriedad el carguero—. La niña los vale.

A la abuela le sentó bien la decisión del muchacho. —Pues vuelve cuando lo tengas, hijo —le replicó en un tono simpático—, pero ahora vete, que si volvemos a sacar las cuentas todavía me estás debiendo diez pesos.

El carguero saltó en la plataforma del camión que se alejaba. Desde allí le dijo adiós a Eréndira con la mano, pero ella estaba todavía tan asustada que no le correspondió.

En el mismo solar baldío donde las dejó el camión, Eréndira y la abuela improvisaron un tenderete para vivir, con láminas de cinc y restos de alfombras asiáticas.

Pusieron dos esteras en el suelo y durmieron tan bien como en la mansión, hasta que el sol abrió huecos en el techo y les ardió en la cara.

[...]

Eréndira, que no había podido parpadear, se quitó entonces las pestañas postizas y se hizo a un lado en la estera para dejarle espacio al novio casual. Tan pronto como él entró en el tenderete, la abuela cerró la entrada con un tirón enérgico de la cortina corrediza.

Fue un trato eficaz. Cautivados por las voces del correo, vinieron hombres desde muy lejos a conocer la novedad de Eréndira. Detrás de los hombres vinieron mesas de lotería y puestos de comida, y detrás de todos vino un fotógrafo en bicicleta que instaló frente al campamento una cámara de caballete con manga de luto, y un telón de fondo con un lago de cisnes inválidos.

La abuela, abanicándose en el trono, parecía ajena a su propia feria. Lo único que le interesaba era el orden en la fila de clientes que esperaban turno, y la exactitud del dinero que pagaban por adelantado para entrar con Eréndira. Al principio había sido tan severa que hasta llegó a rechazar un buen cliente porque le hicieron falta cinco pesos. Pero con el paso de los meses fue asimilando las lecciones de la realidad, y terminó por admitir que completaran el pago con medallas de santos, reliquias de familia, anillos matrimoniales, y todo cuanto fuera capaz de demostrar,

mordiéndolo, que era oro de buena ley, aunque no brillara.

[...]

Habían transcurrido seis meses desde el incendio cuando la abuela pudo tener una visión entera del negocio.

—Si las cosas siguen así —le dijo a Eréndira— me habrás pagado la deuda dentro de ocho años, siete meses y once días.

Volvió a repasar sus cálculos con los ojos cerrados, rumiando los granos que sacaba de una faltriquera de jareta donde tenía también el dinero, y precisó:

—Claro que todo eso es sin contar el sueldo y la comida de los indios, y otros gastos menores.

Eréndira, que caminaba al paso del burro agobiada por el calor y el polvo, no hizo ningún reproche a las cuentas de la abuela, pero tuvo que reprimirse para no llorar.

—Tengo vidrio molido en los huesos —dijo.

—Trata de dormir.

—Sí, abuela.

Cerró los ojos, respiró a fondo una bocanada de aire abrasante, y siguió caminando dormida.

[...]

Estaban sentados en el suelo, bebiendo de una misma botella que se pasaban de boca en boca, y tenían ramas de almendros en la cabeza como si estuvieran emboscadas para un combate. El holandés preguntó en su lengua:

—¿Qué diablos venderán ahí?

—Una mujer —le contestó su hijo con toda naturalidad—. Se llama Eréndira.

—¿Cómo lo sabes?

—Todo el mundo lo sabe en el desierto —contestó Ulises. El holandés descendió en el hotelito del pueblo.

Ulises se demoró en la camioneta, abrió con dedos ágiles una cartera de negocios que su padre había dejado en el asiento, sacó un mazo de billetes, se metió varios

en los bolsillos, y volvió a dejar todo como estaba. Esa noche, mientras su padre dormía, se salió por la ventana del hotel y se fue a hacer la cola frente a la carpa de Eréndira.

La fiesta estaba en su esplendor. Los reclutas borrachos bailaban solos para no desperdiciar la música gratis, y el fotógrafo tomaba retratos nocturnos con papeles de magnesio. Mientras controlaba el negocio, la abuela contaba billetes en el regazo, los repartía en gavillas iguales y los ordenaba dentro de un cesto. No había entonces más de doce soldados, pero la fila de la tarde había crecido con clientes civiles. Ulises era el último.

El turno le correspondía a un soldado de ámbito lúgubre. La abuela no sólo le cerró el paso, sino que esquivó el contacto con su dinero.

—No hijo —le dijo—, tú no entras ni por todo el oro del moro. Eres pavoso.

El soldado, que no era de aquellas tierras, se sorprendió.

—¿Qué es eso?

—Que contagias la mala sombra —dijo la abuela—. No hay más que verte la cara. Lo apartó con la mano, pero sin tocarlo, y le dio paso al soldado siguiente.

—Entra tú, dragoneante —le dijo de buen humor—. Y no te demores, que la patria te necesita.

[...]

—Y tú —le dijo la abuela—, ¿dónde dejaste las alas? —El que las tenía era mi abuelo —contestó Ulises con su naturalidad—, pero nadie lo cree.

La abuela volvió a examinarlo con una atención hechizada. “Pues yo sí lo creo”, dijo. “Tráelas puestas mañana”. Entró en la tienda y dejó a Ulises ardiendo en su sitio.

Eréndira se sintió mejor después del baño. Se había puesto una combinación corta y bordada, y se estaba secando el pelo para acostarse, pero aún hacía esfuerzos por reprimir las lágrimas. La abuela dormía.

Por detrás de la cama de Eréndira, muy despacio, Ulises asomó la cabeza. Ella vio los ojos ansiosos y diáfanos, pero antes de decir nada se frotó la cara con la toalla para probarse que no era una ilusión. Cuando Ulises parpadeó por primera vez, Eréndira le preguntó en voz muy baja:

—Quién tú eres.

Ulises se mostró hasta los hombros. “Me llamo Ulises”, dijo. Le enseñó los billetes robados y agregó:

—Traigo la plata.

Eréndira puso las manos sobre la cama, acercó su cara a la de Ulises, y siguió hablando con él como en un juego de escuela primaria.

—Tenías que ponerte en la fila —le dijo.

—Esperé toda la noche —dijo Ulises. —Pues ahora tienes que esperarte hasta mañana —dijo Eréndira—. Me siento como si me hubieran dado trancazos en los riñones.

En ese instante la abuela empezó a hablar dormida. —Van a hacer veinte años que llovió la última vez —dijo—. Fue una tormenta tan terrible que la lluvia vino revuelta con agua de mar, y la casa amaneció llena de pescados y caracoles, y tu abuelo Amadís, que en paz descanse, vio una mantarrasa luminosa navegando por el aire. Ulises se volvió a esconder detrás de la cama. Eréndira hizo una sonrisa divertida.

—Tate sosiego —le dijo—. Siempre se vuelve como loca cuando está dormida, pero no la despierta ni un temblor de tierra.

Ulises se asomó de nuevo. Eréndira lo contempló con una sonrisa traviesa y hasta un poco cariñosa, y quitó de la estera la sábana usada.

—Ven —le dijo—, ayúdame a cambiar la sábana.

Entonces Ulises salió de detrás de la cama y cogió la sábana por un extremo.

Como era una sábana mucho más grande que la estera se necesitaban varios tiempos para doblarla. Al final de cada doblez Ulises estaba más cerca de Eréndira.

—Estaba loco por verte —dijo de pronto—. Todo el mundo dice que eres muy bella, y es verdad.

—Pero me voy a morir —dijo Eréndira.

—Mi mamá dice que los que se mueren en el desierto no van al cielo sino al mar —dijo Ulises.

Eréndira puso aparte la sábana sucia y cubrió la estera con otra limpia y aplanchada.

—No conozco el mar —dijo.

—Es como el desierto, pero con agua —dijo Ulises.

—Entonces no se puede caminar.

—Mi papá conoció un hombre que sí podía —dijo Ulises— pero hace mucho tiempo.

Eréndira estaba encantada, pero quería dormir. —Si vienes mañana bien temprano te pones en el primer puesto —dijo.

—Me voy con mi papá por la madrugada —dijo Ulises. —¿Y no vuelven a pasar por aquí?

—Quién sabe cuándo —dijo Ulises—. Ahora pasamos por casualidad porque nos perdimos en el camino de la frontera.

Eréndira miró pensativa a la abuela dormida. —Bueno —decidió—, dame la plata.

Ulises se la dio. Eréndira se acostó en la cama, pero él se quedó trémulo en su sitio: en el instante decisivo su determinación había flaqueado. Eréndira le cogió de la mano para que se diera prisa, y sólo entonces advirtió su tribulación.

—¿Es la primera vez? —le preguntó.

Ulises no contestó, pero hizo una sonrisa desolada. Eréndira se volvió distinta.

—Respira despacio —le dijo—. Así es siempre al principio, y después ni te das cuenta.

Lo acostó a su lado, y mientras le quitaba la ropa lo fue apaciguando con recursos maternos.

—¿Cómo es que te llamas?

—Ulises.

—Es nombre de gringo —dijo Eréndira.

—No, de navegante.

Eréndira le descubrió el pecho, le dio besitos huérfanos, lo olfateó.

—Pareces todo de oro —dijo— pero hueles a flores. —Debe ser a naranjas — dijo Ulises.

Ya más tranquilo, hizo una sonrisa de complicidad. —Andamos con muchos pájaros para despistar —agregó—, pero lo que llevamos a la frontera es un contrabando de naranjas.

—Las naranjas no son contrabando —dijo Eréndira. —Estas sí —dijo Ulises—. Cada una cuesta cincuenta mil pesos.

Eréndira se rió por primera vez en mucho tiempo. —Lo que más me gusta de ti —dijo— es la seriedad con que inventas los disparates.

Se había vuelto espontánea y locuaz, como si la inocencia de Ulises le hubiera cambiado no sólo el humor, sino también la índole. La abuela, a tan escasa distancia de la fatalidad, siguió hablando dormida.

—Por estos tiempos, a principios de marzo, te trajeron a la casa —dijo—. Parecías una lagartija envuelta en algodones. Amadís, tu padre, que era joven y guapo, estaba tan contento aquella tarde que mandó a buscar como veinte carretas cargadas de flores, y llegó gritando y tirando flores por la calle, hasta que todo el pueblo quedó dorado de flores como el mar.

Deliró varias horas, a grandes voces, y con una pasión obstinada. Pero Ulises no la oyó, porque Eréndira lo había querido tanto, y con tanta verdad, que lo volvió a querer por la mitad de su precio mientras la abuela deliraba, y lo siguió queriendo sin dinero hasta el amanecer. Un grupo de misioneros con los crucifijos en alto se habían plantado hombro contra hombro en medio del desierto. Un viento tan bravo como el de la desgracia sacudía sus hábitos de cañamazo y sus barbas cerriles, y apenas les permitía tenerse en pie. Detrás de ellos estaba la casa de la misión, un promontorio colonial con un campanario minúsculo sobre los muros ásperos y encalados.

El misionero más joven, que comandaba el grupo, señaló con el índice una grieta natural en el suelo de arcilla vidriada.

—No pasen esa raya —gritó.

Los cuatro cargadores indios que transportaban a la abuela en un palanquín de tablas se detuvieron al oír el grito. Aunque iba mal sentada en el piso del palanquín y tenía el ánimo entorpecido por el polvo y el sudor del desierto, la abuela se mantenía en su altivez. Eréndira iba a pie. Detrás del palanquín había una fila de ocho indios de carga, y en último término el fotógrafo en la bicicleta.

—El desierto no es de nadie —dijo la abuela.

—Es de Dios —dijo el misionero—, y estáis violando sus santas leyes con vuestro tráfico inmundo.

La abuela reconoció entonces la forma y la dicción peninsulares del misionero, y eludió el encuentro frontal para no descalabrarse contra su intransigencia. Volvió a ser ella misma.

—No entiendo tus misterios, hijo. El misionero señaló a Eréndira. —Esa criatura es menor de edad. —Pero es mi nieta.

—Tanto peor —replicó el misionero—. Ponla bajo nuestra custodia, por las buenas, o tendremos que recurrir a otros métodos.

La abuela no esperaba que llegaran a tanto.

—Está bien, aríjuna —cedió asustada—. Pero tarde o temprano pasaré, ya lo verás. Tres días después del encuentro con los misioneros, la abuela y Eréndira dormían en un pueblo próximo al convento, cuando unos cuerpos sigilosos, mudos, reptando como patrullas de asalto, se deslizaron en la tienda de campaña. Eran seis novicias indias, fuertes y jóvenes, con los hábitos de lienzo crudo que parecían fosforescentes en las ráfagas de luna. Sin hacer un solo ruido cubrieron a Eréndira con un toldo de mosquitero, la levantaron sin despertarla, y se la llevaron envuelta como un pescado grande y frágil capturado en una red lunar.

No hubo un recurso que la abuela no intentara para rescatar a la nieta de la tutela de los misioneros. Sólo cuando le fallaron todos, desde los más derechos hasta los más torcidos, recurrió a la autoridad civil, que era ejercida por un militar. Lo encontró en el patio de su casa, con el torso desnudo, disparando con un rifle de guerra contra una nube oscura y solitaria en el cielo ardiente. Trataba de perforarla para que lloviera, y sus disparos eran encarnizados e inútiles pero hizo las pausas necesarias para escuchar a la abuela.

—Yo no puedo hacer nada —le explicó, cuando acabó de oírla—, los padrecitos, de acuerdo con el Concordato, tienen derecho a quedarse con la niña hasta que sea mayor de edad. O hasta que se case.

—¿Y entonces para qué lo tienen a usted de alcalde? —preguntó la abuela.

—Para que haga llover —dijo el alcalde.

Luego, viendo que la nube se había puesto fuera de su alcance, interrumpió sus deberes oficiales y se ocupó por completo de la abuela.

—Lo que usted necesita es una persona de mucho peso que responda por usted —le dijo—. Alguien que garantice su moralidad y sus buenas costumbres con una carta firmada. ¿No conoce al senador Onésimo Sánchez?

Sentada bajo el sol puro en un taburete demasiado estrecho para sus nalgas siderales, la abuela contestó con una rabia solemne:

—Soy una pobre mujer sola en la inmensidad del desierto.

El alcalde, con el ojo derecho torcido por el calor, la contempló con lástima.

—Entonces no pierda más el tiempo, señora —dijo—. Se la llevó el carajo. No se la llevó, por supuesto. Plantó la tienda frente al convento de la misión, y se sentó a pensar, como un guerrero solitario que mantuviera en estado de sitio a una ciudad fortificada. El fotógrafo ambulante, que la conocía muy bien, cargó sus bártulos en la parrilla de la bicicleta y se dispuso a marcharse solo cuando la vio a pleno sol, y con los ojos fijos en el convento.

—Vamos a ver quién se cansa primero —dijo la abuela—, ellos o yo.

—Ellos están ahí hace 300 años, y todavía aguantan —dijo el fotógrafo—.

Yo me voy. Sólo entonces vio la abuela la bicicleta cargada. —Para dónde vas.

—Para donde me lleve el viento —dijo el fotógrafo, y se fue—. El mundo es grande. La abuela suspiró.

—No tanto como tú crees, desmerecido.

Pero no movió la cabeza a pesar del rencor, para no apartar la vista del convento. No la apartó durante muchos días de calor mineral, durante muchas noches de vientos perdidos, durante el tiempo de la meditación en que nadie salió del convento. Los indios construyeron un cobertizo de palma junto a la tienda, y allí colgaron sus chinchorros, pero la abuela velaba hasta muy tarde, cabeceando en el trono, y rumiando los cereales crudos de su faltriquera con la desidia invencible de un buey acostado.

Una noche pasó muy cerca de ella una fila de camiones tapados, lentos, cuyas únicas luces eran unas guirnaldas de focos de colores que les daban un tamaño espectral de altares sonámbulos. La abuela los reconoció de inmediato, porque eran iguales a los camiones de los Amadises.

El último del convoy se retrasó, se detuvo, y un hombre bajó de la cabina a arreglar algo en la plataforma de carga. Parecía una réplica de los Amadises, con una gorra de ala volteada, botas altas, dos cananas cruzadas en el pecho, un fusil militar y dos pistolas. Vencida por una tentación irresistible, la abuela llamó al hombre.

—¿No sabes quién soy? —le preguntó.

El hombre le alumbró sin piedad con una linterna de pilas. Contempló un instante el rostro estragado por la vigilia, los Ojos apagados de cansancio, el cabello marchito de la mujer que aún a su edad, en su mal estado y con aquella luz cruda en la cara, hubiera podido decir que había sido la más bella del mundo. Cuando la examinó bastante para estar seguro de no haberla visto nunca, apagó la linterna.

—Lo único que sé con toda seguridad —dijo— es que usted no es la Virgen de los Remedios.

—Todo lo contrario —dijo la abuela con una voz dulce—. Soy la Dama.

El hombre puso la mano en la pistola por puro instinto.

—¡Cuál dama!

—La de Amadís el grande.

—Entonces no es de este mundo —dijo él, tenso—. ¿Qué es lo que quiere?

—Que me ayuden a rescatar a mi nieta, nieta de Amadís el grande, hija de nuestro Amadís, que está presa en ese convento.

El hombre se sobrepuso al temor.

—Se equivocó de puerta —dijo—. Si cree que somos capaces de atravesarnos en las cosas de Dios, usted no es la que dice que es, ni conoció siquiera a los Amadises, ni tiene la más puta idea de lo que es el matute.

Esa madrugada la abuela durmió menos que las anteriores. La pasó rumiando, envuelta en una manta de lana, mientras el tiempo de la noche le equivocaba la memoria, y los delirios reprimidos pugnaban por salir, aunque estuviera despierta, y tenía que apretarse el corazón con la mano para que no la sofocara el recuerdo de una casa de mar con grandes flores coloradas donde había sido feliz. Así se mantuvo hasta que sonó la campana del convento, y se encendieron las primeras luces en las ventanas y el desierto se saturó del olor a pan caliente de los maitines. Sólo entonces se abandonó al cansancio, engañada por la ilusión de que Eréndira se había levantado y estaba buscando el modo de escaparse para volver con ella.

Eréndira, en cambio, no perdió ni una noche de sueño desde que la llevaron al convento. Le habían cortado el cabello con unas tijeras de podar hasta dejarse la cabeza como un cepillo, le pusieron el rudo balandrán de lienzo de las reclusas y le entregaron un balde de agua de cal y una escoba para que encalara los peldaños de las escaleras cada vez que alguien las pisara. Era un oficio de mula, porque había un

subir y bajar incesante de misioneros embarcados y novicias de carga, pero Eréndira lo sintió como un domingo de todos los días después de la galera mortal de la cama. Además, no era ella la única agotada al anochecer, pues aquel convento no estaba consagrado a la lucha contra el demonio sino contra el desierto. Eréndira había visto a las novicias indígenas desbravando las vacas a pescozones para ordeñarlas en los establos, saltando días enteros sobre las tablas para exprimir los quesos, asistiendo a las cabras en un mal parto. Las había visto sudar como estibadores curtidos sacando el agua del aljibe, irrigando a pulso un huerto temerario que otras novicias habían labrado con azadones para plantar legumbres en el pedernal del desierto. Había visto el infierno terrestre de los hornos de pan y los cuartos de plancha. Había visto a una monja persiguiendo a un cerdo por el patio, la vio resbalar con el cerdo cimarrón agarrado por las orejas y revolcarse en un barrizal sin soltarlo, hasta que dos novicias con delantales de cuero la ayudaron a someterlo, y una de ellas lo degolló con un cuchillo de matarife y todas quedaron empapadas de sangre y de lodo. Había visto en el pabellón apartado del hospital a las monjas tísicas con sus camisones de muertas, que esperaban la última orden de Dios bordando sábanas matrimoniales en las terrazas, mientras los hombres de la misión predicaban en el desierto. Eréndira vivía en su penumbra, descubriendo otras formas de belleza y de horror que nunca había imaginado en el mundo estrecho de la cama, pero ni las novicias más montaraces ni las más persuasivas habían logrado que dijera una palabra desde que la llevaron al convento. Una mañana, cuando estaba aguando la cal en el balde, oyó una música de cuerdas que parecía una luz más diáfana en la luz del desierto. Cautivada por el milagro, se asomó a un salón inmenso y vacío de paredes desnudas y ventanas grandes por donde entraba a golpes y se quedaba estancada la claridad deslumbrante de junio, y en el centro del salón vio a una monja bella que no había visto antes, tocando un oratorio de Pascua en el clavicémbalo. Eréndira escuchó la música sin parpadear, con el alma en un hilo, hasta que sonó la campana para comer. Después del almuerzo, mientras blanqueaba la escalera con la brocha de esparto, esperó a que todas las novicias acabaran de subir y bajar, se quedó sola, donde nadie pudiera oírla, y entonces habló por primera vez desde que entró en el convento.

—Soy feliz —dijo.

De modo que a la abuela se le acabaron las esperanzas de que Eréndira escapara para volver con ella, pero mantuvo su asedio de granito, sin tomar ninguna determinación, hasta el domingo de Pentecostés. Por esa época los misioneros rastriaban el desierto persiguiendo concubinas encintas para casarlas, iban hasta las rancherías más olvidadas en un camioncito decrepito, con cuatro hombres de tropa bien armados y un arcón de géneros de pacotilla. Lo más difícil de aquella cacería de indios era convencer a las mujeres, que se defendían de la gracia divina con el argumento verídico de que los hombres se sentían con derecho a exigirles a las esposas legítimas un trabajo más rudo que a las concubinas, mientras ellos dormían

despernacados en los chinchorros. Había que seducirlas con recursos de engaño, disolviéndoles la voluntad de Dios en el jarabe de su propio idioma para que la sintieran menos áspera, pero hasta las más retrecheras terminaban convencidas por unos aretes de oropel. A los hombres, en cambio, una vez obtenida la aceptación de la mujer, los sacaban a culatazos de los chinchorros y se los llevaban amarrados en la plataforma de carga, para casarlos a la fuerza.

Durante varios días la abuela vio pasar hacia el convento el camioncito cargado de indias encinta, pero no reconoció su oportunidad. La reconoció el propio domingo de Pentecostés, cuando oyó los cohetes y los repiques de las campanas, y vio la muchedumbre miserable y alegre que pasaba para la fiesta, y vio que entre las muchedumbres había mujeres encinta con velos y coronas de novia, llevando del brazo a los maridos de casualidad para volverlos legítimos en la boda colectiva.

Entre los últimos del desfile pasó un muchacho de corazón inocente, de pelo indio cortado como una totuma y vestido de andrajos, que llevaba en la mano un cirio pascual con un lazo de seda. La abuela lo llamó.

—Dime una cosa, hijo —le preguntó con su voz más tersa—. ¿Qué vas a hacer tú en esa cumbiamba?

El muchacho se sentía intimidado con el cirio, y le costaba trabajo cerrar la boca por sus dientes de burro. —Es que los padrecitos me van a hacer la primera comunión —dijo.

—¿Cuánto te pagaron?

—Cinco pesos.

La abuela sacó de la faltriquera un rollo de billetes que el muchacho miró asombrado.

—Yo te voy a dar veinte —dijo la abuela—. Pero no para que hagas la primera comunión, sino para que te cases.

—¿Y eso con quién?

—Con mi nieta.

Así que Eréndira se casó en el patio del convento, con el balandrán de reclusa y una mantilla de encaje que le regalaron las novicias, y sin saber al menos cómo se llamaba el esposo que le había comprado su abuela. Soportó con una esperanza incierta el tormento de las rodillas en el suelo de caliche, la peste de pellejo de chivo de las doscientas novias embarazadas, el castigo de la Epístola de San Pablo martillada en latín bajo la canícula inmóvil, porque los misioneros no encontraron

recursos para oponerse a la artimaña de la boda imprevista, pero le habían prometido una última tentativa para mantenerla en el convento. Sin embargo, al término de la ceremonia, y en presencia del Prefecto Apostólico, del alcalde militar que disparaba contra las nubes, de su esposo reciente y de su abuela impasible, Eréndira se encontró de nuevo bajo el hechizo que la había dominado desde su nacimiento. Cuando le preguntaron cuál era su voluntad libre, verdadera y definitiva, no tuvo ni un suspiro de vacilación.

—Me quiero ir —dijo. Y aclaró, señalando al esposo—: Pero no me voy con él sino con mi abuela.

Ulises había perdido la tarde tratando de robarse una naranja en la plantación de su padre, pues éste no le quitó la vista de encima mientras podaban los árboles enfermos, y su madre lo vigilaba desde la casa. De modo que renunció a su propósito, al menos por aquel día, y se quedó de mala gana ayudando a su padre hasta que terminaron de podar los últimos naranjos.

La extensa plantación era callada y oculta, y la casa de madera con techo de latón tenía mallas de cobre en las ventanas y una terraza grande montada sobre pilotes, con plantas primitivas de flores intensas. La madre de Ulises estaba en la terraza, tumbada en un mecedor vienés y con hojas ahumadas en las sienes para aliviar el dolor de cabeza, y su mirada de india pura seguía los movimientos del hijo como un haz de luz invisible hasta los lugares más esquivos del naranjal. Era muy bella, mucho más joven que el marido, y no sólo continuaba vestida con el camisón de la tribu, sino que conocía los secretos más antiguos de su sangre.

Cuando Ulises volvió a la casa con los hierros de podar, su madre le pidió la medicina de las cuatro, que estaba en una mesita cercana. Tan pronto como él los tocó, el vaso y el frasco cambiaron de color. Luego tocó por simple travesura una jarra de cristal que estaba en la mesa con otros vasos, y también la jarra se volvió azul. Su madre lo observó mientras tomaba la medicina, y cuando estuvo segura de que no era un delirio de su dolor le preguntó en lengua guajira:

—¿Desde cuándo te sucede?

—Desde que vinimos del desierto —dijo Ulises, también en guajiro—. Es sólo con las cosas de vidrio.

Para demostrarlo, tocó uno tras otro los vasos que estaban en la mesa, y todos cambiaron de colores diferentes.

—Esas cosas sólo sucederían por amor —dijo la madre—. ¿Quién es?

Ulises no contestó. Su padre, que no sabía la lengua guajira, pasaba en ese momento por la terraza con un racimo de naranjas.

—¿De qué hablan? —le preguntó a Ulises en holandés. —De nada especial —contestó Ulises.

La madre de Ulises no sabía el holandés. Cuando su marido entró en la casa, le preguntó al hijo en guajiro:

—¿Qué te dijo?

—Nada especial —dijo Ulises.

Perdió de vista a su padre cuando entró en la casa, pero lo volvió a ver por una ventana dentro de la oficina. La madre esperó hasta quedarse a solas con Ulises, y entonces insistió:

—Dime quién es.

—No es nadie —dijo Ulises.

Contestó sin atención, porque estaba pendiente de los movimientos de su padre dentro de la oficina. Lo había visto poner las naranjas sobre la caja de caudales para componer la clave de la combinación. Pero mientras él vigilaba a su padre, su madre lo vigilaba a él.

—Hace mucho tiempo que no comes pan —observó ella.

—No me gusta.

El rostro de la madre adquirió de pronto una vivacidad insólita. “Mentira”, dijo. “Es porque estás mal de amor, y los que están así no pueden comer pan”. Su voz, como sus ojos, había pasado de la súplica a la amenaza.

—Más vale que me digas quién es —dijo—, o te doy a la fuerza unos baños de purificación.

En la oficina, el holandés abrió la caja de caudales, puso dentro las naranjas, y volvió a cerrar la puerta blindada. Ulises se apartó entonces de la ventana y le replicó a su madre con impaciencia.

—Ya te dije que no es nadie —dijo—. Si no me crees, pregúntaselo a mi papá.

El holandés apareció en la puerta de la oficina encendiendo la pipa de navegante, y con su Biblia descosida bajo el brazo. La mujer le preguntó en castellano:

—¿A quién conocieron en el desierto?

—A nadie —le contestó su marido, un poco en las nubes—. Si no me crees, pregúntaselo a Ulises.

Se sentó en el fondo del corredor a chupar la pipa hasta que se le agotó la carga. Después abrió la Biblia al azar y recitó fragmentos salteados durante casi dos horas en un holandés fluido y altisonante.

A medianoche, Ulises seguía pensando con tanta intensidad que no podía dormir. Se revolvió en el chinchorro una hora más, tratando de dominar el dolor de los recuerdos, hasta que el propio dolor le dio la fuerza que le hacía falta para decidir. Entonces se puso los pantalones de vaquero, la camisa de cuadros escoceses y las botas de montar, y saltó por la ventana y se fugó de la casa en la camioneta cargada de pájaros. Al pasar por la plantación arrancó las tres naranjas maduras que no había podido robarse en la tarde.

Viajó por el desierto el resto de la noche, y al amanecer preguntó por pueblos y rancherías cuál era el rumbo de Eréndira, pero nadie le daba razón. Por fin le informaron que andaba detrás de la comitiva electoral del senador Onésimo Sánchez, y que éste debía de estar aquel día en la Nueva Castilla. No lo encontró allí, sino en el pueblo siguiente, y ya Eréndira no andaba con él, pues la abuela había conseguido que el senador avalara su moralidad con una carta de su puño y letra, y se iba abriendo con ella las puertas mejor trancadas del desierto. Al tercer día se encontró con el hombre del correo nacional, y éste le indicó la dirección que buscaba.

—Van para el mar —le dijo—. Y apúrate, que la intención de la jodida vieja es pasarse para la isla de Aruba.

En ese rumbo, Ulises divisó al cabo de media jornada la capa amplia y percutida que la abuela le había comprado a un circo en derrota. El fotógrafo errante había vuelto con ella, convencido de que en efecto el mundo no era tan grande como pensaba, y tenía instalados cerca de la carpa sus telones idílicos. Una banda de chupacobres cautivaba a los clientes de Eréndira con un valse taciturno.

Ulises esperó su turno para entrar, y lo primero que le llamó la atención fue el orden y la limpieza en el interior de la carpa. La cama de la abuela había recuperado su esplendor virreinal, la estatua del ángel estaba en su lugar junto al baúl funerario de los Amadises, y había además una bañera de peltre con patas de león. Acostada en su nuevo lecho de marquesina, Eréndira estaba desnuda y plácida, e irradiaba un

fulgor infantil bajo la luz filtrada de la carpa. Dormía con los ojos abiertos. Ulises se detuvo junto a ella, con las naranjas en la mano, y advirtió que lo estaba mirando sin verlo. Entonces pasó la mano frente a sus ojos y la llamó con el nombre que había inventado para pensar en ella:

—Arídnere.

Eréndira despertó. Se sintió desnuda frente a Ulises, hizo un chillido sordo y se cubrió con la sábana hasta la cabeza.

—No me mires —dijo—. Estoy horrible.

—Estás toda color de naranja —dijo Ulises. Puso las frutas a la altura de sus ojos para que ella comparara. —Mira.

Eréndira se descubrió los ojos y comprobó que en efecto las naranjas tenían su color.

—Ahora no quiero que te quedes —dijo.

—Sólo entré para mostrarte esto —dijo Ulises—. Fíjate.

Rompió una naranja con las uñas, la partió con las dos manos, y le mostró a Eréndira el interior: clavado en el corazón de la fruta había un diamante legítimo.

—Estas son las naranjas que llevamos a la frontera —dijo.

—¡Pero son naranjas vivas! —exclamó Eréndira.

—Claro —sonrió Ulises—. Las siembra mi papá.

Eréndira no lo podía creer. Se descubrió la cara, cogió el diamante con los dedos y lo contempló asombrada.

—Con tres así le damos la vuelta al mundo —dijo Ulises—.

Eréndira le devolvió el diamante con un aire de desaliento. Ulises insistió.

—Además, tengo una camioneta —dijo—. Y además... ¡Mira!

Se sacó de debajo de la camisa una pistola arcaica.

—No puedo irme antes de diez años —dijo Eréndira. —Te irás —dijo Ulises—. Esta noche, cuando se duerma la ballena blanca, yo estaré ahí fuera, cantando como la lechuza.

Hizo una imitación tan real del canto de la lechuza, que los Ojos de Eréndira sonrieron por primera vez.

—Es mi abuela —dijo.

—¿La lechuza?

—La ballena.

Ambos se rieron del equívoco, pero Eréndira retomó el hilo.

—Nadie puede irse para ninguna parte sin permiso de su abuela.

—No hay que decirle nada.

—De todos modos, lo sabrá —dijo Eréndira—: ella sueña las cosas.

—Cuando empiece a soñar que te vas, ya estaremos del otro lado de la frontera. Pasaremos como los contrabandistas... —dijo Ulises.

Empuñando la pistola con un dominio de atarbán de cine imitó el sonido de los disparos para embullar a Eréndira con su audacia. Ella no dijo ni que sí ni que no, pero sus ojos suspiraron, y despidió a Ulises con un beso. Ulises, conmovido, murmuró:

—Mañana veremos pasar los buques.

Aquella noche, poco después de las siete, Eréndira estaba peinando a la abuela cuando volvió a soplar el viento de su desgracia. Al abrigo de la carpa estaban los indios cargadores y el director de la charanga esperando el pago de su sueldo. La abuela acabó de contar los billetes de un arcón que tenía a su alcance, y después de consultar un cuaderno de cuentas le pagó al mayor de los indios.

—Aquí tienes —le dio—: veinte pesos la semana, menos ocho de la comida, menos tres del agua, menos cincuenta centavos a buena cuenta de las camisas nuevas, son ocho con cincuenta. Cuéntalos bien.

El indio mayor contó el dinero, y todos se retiraron con una reverencia.

—Gracias, blanca.

El siguiente era el director de los músicos. La abuela consultó el cuaderno de cuentas, y se dirigió al fotógrafo, que estaba tratando de remendar el fuelle de la cámara con pegotes de gutapercha.

—En qué quedamos —le dijo— ¿pagas o no pagas la cuarta parte de la música?

El fotógrafo ni siquiera levantó la cabeza para contestar.

—La música no sale en los retratos.

—Pero despierta en la gente las ganas de retratarse —replicó la abuela.

—Al contrario —dijo el fotógrafo—, les recuerda a los muertos, y luego salen en los retratos con los ojos cerrados.

El director de la charanga intervino.

—Lo que hace cerrar los ojos no es la música —dijo—, son los relámpagos de retratar de noche.

—Es la música —insistió el fotógrafo.

La abuela le puso término a la disputa. —"No seas truñño", le dijo al fotógrafo.

"Fíjate lo bien que le va al senador Onésimo Sánchez, y es gracias a los músicos que lleva". Luego, de un modo duro, concluyó:

—De modo que pagas la parte que te corresponde, o sigues solo con tu destino. No es justo que esa pobre criatura lleve encima todo el peso de los gastos.

—Sigo solo mi destino —dijo el fotógrafo—. Al fin y al cabo, yo lo que soy es un artista.

La abuela se encogió de hombros y se ocupó del músico. Le entregó un mazo de billetes, de acuerdo con la cifra escrita en el cuaderno.

—Doscientos cincuenta y cuatro piezas —le dijo— a cincuenta centavos cada una, más treinta y dos en domingos y días feriados, a sesenta centavos cada una, son ciento cincuenta y seis con veinte.

El músico no recibió el dinero.

—Son ciento ochenta y dos con cuarenta —dijo—. Los valeses son más caros.

—¿Y eso por qué?

—Porque son más tristes —dijo el músico.

La abuela lo obligó a que cogiera el dinero.

—Pues esta semana nos tocas dos piezas alegres por cada valse que te debo, y quedamos en paz.

El músico no entendió la lógica de la abuela, pero aceptó las cuentas mientras desenredaba el enredo. En ese instante, el viento despavorido estuvo a punto de desarraigir la carpa, y en el silencio que dejó a su paso se escuchó en el exterior, nítido y lúgubre, el canto de la lechuza.

Eréndira no supo qué hacer para disimular su turbación. Cerró el arca del dinero y la escondió debajo de la cama, pero la abuela le conoció el temor de la mano cuando le entregó la llave. —"No te asustes", —le dijo—. "Siempre hay lechuzas en las noches de viento". Sin embargo, no dio muestras de igual convicción cuando vio salir al fotógrafo con la cámara a cuestas.

—Si quieres, quédate hasta mañana —le dijo—, la muerte anda suelta esta noche. También el fotógrafo percibió el canto de la lechuza pero no cambió de parecer.

—Quédate, hijo —insistió la abuela— aunque sea por el cariño que te tengo.

—Pero no pago la música —dijo el fotógrafo.

—Ah, no —dijo la abuela—. Eso no.

—¿Ya ve? —dijo el fotógrafo—. Usted no quiere a nadie. La abuela palideció de rabia.

—Entonces lárgate —dijo—. ¡Malnacido!

Se sentía tan ultrajada, que siguió despotricando contra él mientras Eréndira la ayudaba a acostarse. "Hijo de mala madre", rezongaba. "Qué sabrá ese bastardo del corazón ajeno". Eréndira no le puso atención, pues la lechuza la solicitaba con un apremio tenaz en las pausas del viento, y estaba atormentada por la incertidumbre.

La abuela acabó de acostarse con el mismo ritual que era de rigor en la mansión antigua, y mientras la nieta la abanicaba se sobrepuso al rencor y volvió a respirar sus aires estériles.

—Tienes que madrugar —dijo entonces—, para que me hiervas la infusión del baño antes de que llegue la gente.

—Sí, abuela.

—Con el tiempo que te sobre, lava la muda sucia de los indios, y así tendremos algo más que descontarles la semana entrante.

—Sí, abuela —dijo Eréndira.

—Y duerme despacio para que no te canses, que mañana es jueves, el día más largo de la semana.

—Sí, abuela.

—Y le pones su alimento al avestruz.

—Sí, abuela —dijo Eréndira.

Dejó el abanico en la cabecera de la cama y encendió dos velas de altar frente al arcón de sus muertos. La abuela, ya dormida, le dio la orden atrasada.

—No se te olvide prender las velas de los Amadises.

—Sí, abuela.

Eréndira sabía entonces que no despertaría, porque había empezado a delirar. Oyó los ladridos del viento alrededor de la carpa, pero tampoco esa vez había reconocido el soplo de su desgracia. Se asomó a la noche hasta que volvió a cantar la lechuza, y su instinto de libertad prevaleció por fin contra el hechizo de la abuela.

No había dado cinco pasos fuera de la carpa cuando encontró al fotógrafo que estaba amarrando sus aparejos en la parrilla de la bicicleta. Su sonrisa cómplice la tranquilizó.

—Yo no sé nada —dijo el fotógrafo—, no he visto nada ni pago la música.

Se despidió con una bendición universal. Eréndira corrió entonces hacia el desierto, decidida para siempre, y se perdió en las tinieblas del viento donde cantaba la lechuza.

Esa vez la abuela recurrió de inmediato a la autoridad civil. El comandante del retén local saltó del chinchorro a las seis de la mañana, cuando ella le puso ante los ojos la carta del senador. El padre de Ulises esperaba en la puerta.

—Cómo carajo quiere que la lea —gritó el comandante— si no sé leer.

—Es una carta de recomendación del senador Onésimo Sánchez —dijo la abuela.

Sin más preguntas, el comandante descolgó un rifle que tenía cerca del chinchorro y empezó a gritar órdenes a sus agentes. Cinco minutos después estaban todos dentro de una camioneta militar, volando hacia la frontera, con un viento contrario que borraba las huellas de los fugitivos. En el asiento delantero, junto al conductor, viajaba el comandante. Detrás estaba el holandés con la abuela, y en cada estribo iba un agente armado.

Muy cerca del pueblo detuvieron una caravana de camiones cubiertos con lona impermeable. Varios hombres que viajaban ocultos en la plataforma de carga levantaron la lona y apuntaron a la camioneta con ametralladoras y rifles de guerra. El comandante le preguntó al conductor del primer camión a qué distancia había encontrado una camioneta de granja cargada de pájaros.

El conductor arrancó antes de contestar.

—Nosotros no somos chivatos —dijo indignado—, somos contrabandistas.

El comandante vio pasar muy cerca de sus ojos los cañones ahumados de las ametralladoras, alzó los brazos y sonrió.

—Por lo menos —les gritó— tengan la vergüenza de no circular a pleno sol.

El último camión llevaba un letrero en la defensa posterior: Pienso en ti, Eréndira.

El viento se iba haciendo más árido a medida que avanzaban hacia el Norte, y el sol era más bravo con el viento, y costaba trabajo respirar por el calor y el polvo dentro de la camioneta cerrada.

La abuela fue la primera que divisó al fotógrafo: pedaleaba en el mismo sentido en que ellos volaban, sin más amparo contra la insolación que un pañuelo amarrado en la cabeza.

—Ahí está —lo señaló— ése fue el cómplice. Malnacido.

El comandante le ordenó a uno de los agentes del estribo que se hiciera cargo del fotógrafo.

—Agárralo y nos esperas aquí —le dijo—. Ya volvemos.

El agente saltó del estribo y le dio al fotógrafo dos voces de alto. El fotógrafo no lo oyó por el viento contrario. Cuando la camioneta se le adelantó, la abuela le hizo un gesto enigmático, pero él lo confundió con un saludo, sonrió, y le dijo adiós con la mano. No oyó el disparo. Dio una voltereta en el aire y cayó muerto sobre la bicicleta

con la cabeza destrozada por una bala de rifle que nunca supo de dónde le vino. Antes del mediodía empezaron a ver las plumas. Pasaban en el viento, y eran plumas de pájaros nuevos, y el holandés las conoció porque eran las de sus pájaros desplomados por el viento. El conductor corrigió el rumbo, hundió a fondo el pedal, y antes de media hora divisaron la camioneta en el horizonte.

Cuando Ulises vio aparecer el carro militar en el espejo retrovisor, hizo un esfuerzo por aumentar la distancia, pero el motor no daba para más. Habían viajado sin dormir y estaban estragados de cansancio, de sed. Eréndira, que dormitaba en el hombro de Ulises, despertó asustada. Vio la camioneta que estaba a punto de alcanzarlos y con una determinación cándida cogió la pistola de la guantera.

—No sirve —dijo Ulises—. Era de Francis Drake.

La martilló varias veces y la tiró por la ventana. La patrulla militar se le adelantó a la destartada camioneta cargada de pájaros desplomados por el viento, hizo una curva forzada, y le cerró el camino.

Las conocí por esa época, que fue la de más grande esplendor, aunque no había de escudriñar los pormenores de su vida sino muchos años después, cuando Rafael Escalona reveló en una canción el desenlace terrible del drama y me pareció que era bueno para contarlo. Yo andaba vendiendo enciclopedias y libros de medicina por la provincia de Riohacha. Álvaro Cepeda Samudio, que andaba también por esos rumbos vendiendo máquinas de cerveza helada, me llevó en su camioneta por los pueblos del desierto con la intención de hablarme de no sé qué cosa, y hablamos tanto de nada y tomamos tanta cerveza que sin saber cuándo ni por dónde atravesamos el desierto entero y llegamos hasta la frontera. Allí estaba la carpa del amor errante, bajo los lienzos de letreros colgados: Eréndira es mejor Vaya y vuelva Eréndira lo espera Esto no es vida sin Eréndira.

[...]

El único remanso de sosiego era el barrio de tolerancia, a donde sólo llegaban los rescoldos del fragor urbano. Mujeres venidas de los cuatro cuadrantes de la rosa náutica bostezaban de tedio en los abandonados salones de baile. Habían hecho la siesta sentadas, sin que nadie las despertara para quererlas, y seguían esperando al murciélago sideral bajo los ventiladores de aspas atornilladas en el cielo raso. De pronto, una de ellas se levantó, y fue a una galería de trinitarias que daba sobre la calle. Por allí pasaba la fila de los pretendientes de Eréndira.

—A ver —les gritó la mujer—. ¿Qué tiene ésa que no tenemos nosotras?

—Una carta de un senador —gritó alguien.

Atraídas por los gritos y las carcajadas, otras mujeres salieron a la galería.

—Hace días que esa cola está así—dijo una de ellas—. Imagínate, a cincuenta pesos cada uno. La que había salido primero decidió:

—Pues yo me voy a ver qué es lo que tiene de oro esa sietemesino.

—Yo también —dijo otra—. Será mejor que estar aquí calentando gratis el asiento.

En el camino, se incorporaron otras, y cuando llegaron a la tienda de Eréndira habían integrado una comparsa bulliciosa. Entraron sin anunciarse, espantaron a golpes de almohadas al hombre que encontraron gastándose lo mejor que podía el dinero que había pagado, y cargaron la cama de Eréndira y la sacaron en andas a la calle.

—Esto es un atropello —gritaba la abuela—. ¡Cáfila de desleales! ¡Montoneras!

—Y luego, contra los hombres de la fila—: y ustedes, pollerones, dónde tienen las criadillas que permiten este abuso contra una pobre criatura indefensa.

¡Maricas!

Siguió gritando hasta donde le daba la voz, repartiendo tramojazos de báculo contra quienes se pusieran a su alcance, pero su cólera era inaudible entre los gritos y las rechiflas de burla de la muchedumbre.

Eréndira no pudo escapar del escarnio porque se lo impidió la cadena de perro con que la abuela la encadenaba de un travesaño de la cama desde que trató de fugarse. Pero no le hicieron ningún daño. La mostraron en su altar de marquesina por las calles de más estrépito, como el paso alegórico de la penitente encadenada, y al final la pusieron en cámara ardiente en el centro de la plaza mayor. Eréndira estaba enroscada, con la cara escondida, pero sin llorar, y así permaneció en el sol terrible de la plaza, mordiendo de vergüenza y de rabia la cadena de perro de su mal destino, hasta que alguien le hizo la caridad de teparla con una camisa. Esa fue la única vez que las vi, pero supe que habían permanecido en aquella ciudad fronteriza bajo el amparo de la fuerza pública hasta que reventaron las arcas de la abuela, y que entonces abandonaron el desierto hacia el rumbo del mar. Nunca se vio tanta opulencia junta por aquellos reinos de pobres. Era un desfile de carretas tiradas por bueyes, sobre las cuales se amontonaban algunas réplicas de pacotilla de la parafernalia extinguida con el desastre de la mansión, y no sólo los bustos imperiales y los relojes raros, sino también un plano de ocasión y una vitrola de manigueta con los discos de la nostalgia. Una recua de indios se ocupaba de la carga, y una banda de músicos anunciaba en los pueblos su llegada triunfal.

La abuela viajaba en un palanquín con guirnaldas de papel, rumiando los cereales de la faltriquera, a la sombra de un palio de iglesia. Su tamaño monumental había aumentado, porque usaba debajo de la blusa un chaleco de lona de velero, en el cual se metía los lingotes de oro como se meten las balas en un cinturón de cartucheras. Eréndira estaba junto a ella, vestida de géneros vistosos y con estoperoles colgados, pero todavía con la cadena de perro en el tobillo.

—No te puedes quejar —le había dicho la abuela al salir de la ciudad fronteriza—. Tienes ropas de reina, una cama de lujo, una banda de música propia, y catorce indios a tu servicio. ¿No te parece espléndido?

—Sí, abuela.

—Cuando yo te falte —prosiguió la abuela—, no quedarás a merced de los hombres, porque tendrás tu casa propia en una ciudad de importancia. Serás libre y feliz.

Era una visión nueva e imprevista del porvenir. En cambio, no había vuelto a hablar de la deuda de origen, cuyos pormenores se retorcían y cuyos plazos aumentaban a medida que se hacían más intrincadas las cuevas del negocio. Sin embargo, Eréndira no emitió un suspiro que permitiera vislumbrar su pensamiento. Se sometió en silencio al tormento de la cama en los charcos de salitre, en el sopor de los pueblos lacustres, en el cráter lunar de las minas de talco, mientras la abuela le cantaba la visión del futuro como si la estuviera descifrando en las barajas. Una tarde, al final de un desfiladero opresivo, percibieron un viento de laureles antiguos, y escucharon piltrafas de diálogos de Jamaica, y sintieron unas ansias de vida, y un nudo en el corazón, y era que habían llegado al mar.

—Ahí lo tienes —dijo la abuela, respirando la luz de vidrio del Caribe al cabo de media vida de destierro—. ¿No te gusta?

—Sí, abuela.

Allí plantaron la carpa. La abuela pasó la noche hablando sin soñar, y a veces confundía sus nostalgias con la clarividencia del porvenir. Durmió hasta más tarde que de costumbre y despertó sosegada por el rumor del mar. Sin embargo, cuando Eréndira la estaba bañando volvió a hacerle pronósticos sobre el futuro, y era una clarividencia tan febril que parecía un delirio de vigilia.

—Serás una dueña señorial —le dijo—. Una dama de alcurnia, venerada por tus protegidas, y complacida y honrada por las más altas autoridades. Los capitanes de los buques te mandarían postales desde todos los puertos del mundo. Eréndira no la escuchaba. El agua tibia perfumada de orégano chorreaba en la bañera por un canal alimentado desde el exterior. Eréndira la recogía con una totuma impene-

trable, sin respirar siquiera, y se la echaba a la abuela con una mano mientras la jabonaba con la otra.

—El prestigio de tu casa volará de boca en boca desde el cordón de las Antillas hasta los reinos de Holanda —decía la abuela—. Y ha de ser más importante que la casa presidencial, porque en ella se discutirán los asuntos del gobierno y se arreglará el destino de la nación.

De pronto, el agua se extinguió en el canal. Eréndira salió de la carpa para averiguar qué pasaba, y vio que el indio encargado de echar el agua en el canal estaba cortando leña en la cocina.

—Se acabó —dijo el indio—. Hay que enfriar más agua.

Eréndira fue hasta la hornilla donde había otra olla grande con hojas aromáticas hervidas. Se envolvió las manos en un trapo, y comprobó que podía levantar la olla sin ayuda del indio.

—Vete —le dijo—. Yo echo el agua.

Esperó hasta que el indio saliera de la cocina. Entonces quitó del fuego la olla hirviente, la levantó con mucho trabajo hasta la altura de la canal, y ya iba a echar el agua mortífera en el conducto de la bañera cuando la abuela gritó en el interior de la carpa:

—¡Eréndira!

Fue como si la hubiera visto. La nieta, asustada por el grito, se arrepintió en el instante final.

—Ya voy, abuela —dijo—. Estoy enfriando el agua.

Aquella noche estuvo cavilando hasta muy tarde, mientras la abuela cantaba dormida con el chaleco de oro. Eréndira la contempló desde su cama con unos ojos intensos que parecían de gato en la penumbra. Luego se acostó como un ahogado, con los brazos en el pecho y los Ojos abiertos, y llamó con toda la fuerza de su voz interior:

—Ulises.

Ulises despertó de golpe en la casa del naranjal. Había oído la voz de Eréndira con tanta claridad, que la buscó en las sombras del cuarto. Al cabo de un instante de reflexión, hizo un rollo con sus ropas y sus zapatos, y abandonó el dormitorio. Había

atravesado la terraza cuando lo sorprendió la voz de su padre:

—Para dónde vas.

Ulises lo vio iluminado de azul por la luna.

—Para el mundo —contestó.

—Esta vez no te lo voy a impedir —dijo el holandés—. Pero te advierto una cosa: a dondequiera que vayas te perseguirá la maldición de tu padre.

—Así sea —dijo Ulises.

Sorprendido, y hasta un poco orgulloso por la resolución del hijo, el holandés lo siguió por el naranjal enlunado con una mirada que poco a poco empezaba a sonreír. Su mujer estaba a sus espaldas con su modo de estar de india hermosa. El holandés habló cuando Ulises cerró el portal.

—Ya volverá —dijo— apaleado por la vida, más pronto de lo que tú crees.

—Eres muy bruto —suspiró ella—. No volverá nunca.

En esa ocasión, Ulises no tuvo que preguntarle a nadie por el rumbo de Eréndira. Atravesó el desierto escondido en camiones de paso, robando para comer y para dormir, y robando muchas veces por el puro placer del riesgo, hasta que encontró la carpa en otro pueblo de mar, desde el cual se veían los edificios de vidrio de una ciudad iluminada, y donde resonaban los adioses nocturnos de los buques que zarpaban para la isla de Aruba. Eréndira estaba dormida, encadenada al travesaño, y en la misma posición de ahogado a la deriva, en que lo había llamado. Ulises permaneció contemplándola un largo rato sin despertarla, pero la contempló con tanta intensidad que Eréndira despertó. Entonces se besaron en la oscuridad, se acariciaron sin prisa, se desnudaron hasta la fatiga, con una ternura callada y una dicha recóndita que se parecieron más que nunca al amor.

En el otro extremo de la carpa, la abuela dormida dio una vuelta monumental y empezó a delirar.

—Eso fue por los tiempos en que llegó el barco griego —dijo—. Era una tripulación de locos que hacían felices a las mujeres y no les pagaban con dinero sino con esponjas, unas esponjas vivas que después andaban caminando por dentro de las casas, gimiendo como enfermos de hospital y haciendo llorar a los niños para beberse las lágrimas.

Se incorporó con un movimiento subterráneo, y se sentó en la cama.

—Entonces fue cuando llegó él, Dios mío —gritó—, más fuerte, más grande y mucho más hombre que Amadís.

Ulises, que hasta entonces no había prestado atención al delirio, trató de esconderse cuando vio a la abuela sentada en la cama. Eréndira lo tranquilizó.

—Tate quieto —le dijo—. Siempre que llega a esa parte se sienta en la cama, pero no despierta.

Ulises se acostó en su hombro.

—Yo estaba esa noche cantando con los marineros y pensé que era un temblor de tierra —continuó la abuela. Todos debieron pensar lo mismo, porque huyeron dando gritos, muertos de risa, y sólo quedó él bajo el cobertizo de astromellas. Recuerdo como si hubiera sido ayer que yo estaba cantando la canción que todos cantaban en aquellos tiempos. Hasta los loros en los patios, cantaban.

Sin son ni ton, como sólo es posible cantar en los sueños, cantó las líneas de su amargura:

Señor, Señor, devuélveme mi antigua inocencia para gozar su amor otra vez desde el principio. Sólo entonces se interesó Ulises en la nostalgia de la abuela.

—Ahí estaba él —decía— con un guacamayo en el hombro y un trabuco de matar caníbales como llegó Guatarral a las Guayanas, y yo sentí su aliento de muerte cuando se plantó enfrente de mí, y me dijo: le he dado mil veces la vuelta al mundo y he visto a todas las mujeres de todas las naciones, así que tengo autoridad para decirte que eres la más altiva y la más servicial, la más hermosa de la tierra.

Se acostó de nuevo y sollozó en la almohada. Ulises y Eréndira permanecieron un largo rato en silencio, mecidos en la penumbra por la respiración descomunal de la anciana dormida. De pronto, Eréndira preguntó sin un quebranto mínimo en la voz:

—¿Te atreverías a matarla?

Tomado de sorpresa, Ulises no supo qué contestar.

—Quién sabe —dijo—. ¿Tú te atreves?

—Yo no puedo —dijo Eréndira—, porque es mi abuela.

Entonces Ulises observó otra vez el enorme cuerpo dormido, como midiendo su cantidad de vida, y decidió: —Por ti soy capaz de todo.

Ulises compró una libra de veneno para ratas, la revolvió con nata de leche y mermelada de frambuesa, y vertió aquella crema mortal dentro de un pastel al que le había sacado su relleno de origen. Después le puso encima una crema más densa, componiéndolo con una cuchara hasta que no quedó ningún rastro de la maniobra siniestra y completó el engaño con setenta y dos velitas rosadas.

La abuela se incorporó en el trono blandiendo el báculo amenazador cuando lo vio entrar en la carpa con el pastel de fiesta.

—Descarado —gritó—. ¡Cómo te atreves a poner los pies en esta casa! Ulises se escondió detrás de su cara de ángel.

—Vengo a pedirle perdón —dijo—, hoy día de su cumpleaños.

Desarmada por su mentira certera, la abuela hizo poner la mesa como para una cena de bodas. Sentó a Ulises a su diestra, mientras Eréndira les servía, y después de apagar las velas con un soplo arrasador cortó el pastel en partes iguales. Le sirvió a Ulises.

—Un hombre que sabe hacerse perdonar tiene ganada la mitad del cielo —dijo—. Te dejo el primer pedazo que es el de la felicidad.

—No me gusta el dulce —dijo él. Que le aproveche.

La abuela le ofreció a Eréndira otro pedazo de pastel. Ella se lo llevó a la cocina lo tiró en la caja de la basura.

La abuela se comió sola todo el resto. Se metía los pedazos enteros en la boca y se los tragaba sin masticar, gimiendo de gozo, y mirando a Ulises desde el limbo de su placer. Cuando no hubo más en su plato se comió también el que Ulises había despreciado. Mientras masticaba el último trozo, recogía con los dedos y se metía en la boca las migajas del mantel.

Había comido arsénico como para exterminar una generación de ratas. Sin embargo, tocó el piano y cantó hasta la media noche, se acostó feliz, y consiguió un sueño natural. El único signo nuevo fue un rastro pedregoso en su respiración. Eréndira y Ulises la vigilaron desde la otra cama, y sólo esperaban su estertor final. Pero la voz fue tan viva como siempre cuando empezó a delirar.

—¡Me volvió loca! Dios mío, ¡me volvió loca! —gritó—. Yo ponía dos trancas en el

dormitorio para que no entrara, ponía el tocador y la mesa contra la puerta y las sillas sobre la mesa, y bastaba con que él diera un golpecito con el anillo para que los parapetos se desbarataran, las sillas se bajaban solas de la mesa, la mesa y el tocador se apartaban solos, las trancas se salían solas de las argollas.

Eréndira y Ulises la contemplaban con un asombro creciente, a medida que el delirio se volvía más profundo y dramático, y la voz más íntima.

—Yo sentía que me iba a morir, empapada en sudor de miedo, suplicando por dentro que la puerta se abriera sin abrirse, que él entrara sin entrar, que no se fuera nunca pero que tampoco volviera jamás, para no tener que matarlo.

Siguió recapitulando su drama durante varias horas, hasta en sus detalles más ínfimos, como si lo hubiera vuelto a vivir en el sueño. Poco antes del amanecer se revolvió en la cama con un movimiento de acomodación sísmica y la voz se le quebró con la inminencia de los sollozos.

—Yo lo previne, y se rió —gritaba—, lo volví a prevenir y volvió a reírse, hasta que abrió los ojos aterrados, diciendo, ¡ay reina! ¡ay reina!, y la voz no le salió por la boca sino por la cuchillada de la garganta.

Ulises, espantado con la tremenda evocación de la abuela, se agarró de la mano de Eréndira.

—¡Vieja asesina! —exclamó.

Eréndira no le prestó atención, porque en ese instante empezó a despuntar el alba. Los relojes dieron las cinco.

¡Vete! —dijo Eréndira—. Ya va a despertar.

—Está más viva que un elefante —exclamó Ulises—. ¡No puede ser! Eréndira lo atravesó con una mirada mortal.

—Lo que pasa —dijo— es que tú no sirves ni para matar a nadie.

Ulises se impresionó tanto con la crudeza del reproche, que se evadió de la carpa. Eréndira continuó observando a la abuela dormida, con su odio secreto, con la rabia de la frustración, a medida que se alzaba el amanecer y se iba despertando el aire de los pájaros. Entonces la abuela abrió los Ojos y la miró con una sonrisa plácida.

—Dios te salve, hija.

El único cambio notable fue un principio de desorden en las normas cotidianas. Era miércoles, pero la abuela quiso ponerse un traje de domingo, decidió que Eréndira no recibiera ningún cliente antes de las once, y le pidió que le pintara las uñas de color granate y le hiciera un peinado de pontifical.

—Nunca había tenido tantas ganas de retratarme —exclamó.  
[...]

Eréndira acudió al llamado y sólo entonces descubrió la mecha de detonante que salía de la caja del piano y se prolongaba por entre la maleza y se perdía en la oscuridad. Corrió hacia donde estaba Ulises, se escondió junto a él entre los arbustos, y ambos vieron con el corazón oprimido la llamita azul que se fue por la mecha del detonante, atravesó el espacio oscuro y penetró en la carpa.

—Tápate los oídos —dijo Ulises.

Ambos lo hicieron, sin que hiciera falta, porque no hubo explosión. La tienda se iluminó por dentro con una deflagración radiante, estalló en silencio, y desapareció en una tromba de humo de pólvora mojada. Cuando Eréndira se atrevió a entrar, creyendo que la abuela estaba muerta, la encontró con la peluca chamuscada y la camisa en piltrafas, pero más viva que nunca, tratando de sofocar el fuego con una manta.

Ulises se escabulló al amparo de la gritería de los indios que no sabían qué hacer, confundidos por las órdenes contradictorias de la abuela.

Cuando lograron por fin dominar las llamas y disipar el humo, se encontraron con una visión de naufragio.

—Parece cosa del maligno —dijo la abuela—. Los pianos no estallan por casualidad.

Hizo toda clase de conjeturas para establecer las causas del nuevo desastre, pero las evasivas de Eréndira, y su actitud impávida, acabaron de confundirla. No encontró una mínima fisura en la conducta de la nieta, ni se acordó de la existencia de Ulises. Estuvo despierta hasta la madrugada, hilando suposiciones y haciendo cálculos de las pérdidas. Durmió poco y mal.

A la mañana siguiente, cuando Eréndira le quitó el chaleco de las barras de oro le encontró ampollas de fuego en los hombros, y el pecho en carne viva. “Con razón que dormí dando vueltas”, dijo, mientras Eréndira le echaba claras de huevo en las quemaduras. “Y además, tuve un sueño raro”. Hizo un esfuerzo de concentración, para evocar la imagen, hasta que la tuvo tan nítida en la memoria como en el sueño.

—Era un pavorreal en una hamaca blanca —dijo.

Eréndira se sorprendió, pero rehízo de inmediato su expresión cotidiana.

—Es un buen anuncio —mintió—. Los pavorreales de los sueños son animales de larga vida.

—Dios te oiga —dijo la abuela—, porque estamos otra vez como al principio. Hay que empezar de nuevo.

Eréndira no se alteró. Salió de la carpa con el platón de las compresas, y dejó a la abuela con el torso embebido de claras de huevo, y el cráneo embadurnado de mostaza. Estaba echando más claras de huevo en el platón, bajo el cobertizo de palmas que servía de cocina, cuando vio aparecer los Ojos de Ulises por detrás del fogón como lo vio la primera vez detrás de su cama. No se sorprendió, sino que le dijo con una voz de cansancio:

—Lo único que has conseguido es aumentarme la deuda.

Los Ojos de Ulises se turbaron de ansiedad. Permaneció inmóvil, mirando a Eréndira en silencio, viéndola partir los huevos con una expresión fija, de absoluto desprecio, como si él no existiera. Al cabo de un momento, los ojos se movieron, revisaron las cosas de la cocina, las ollas colgadas, las ristras de achiote, los platos, el cuchillo de destazar. Ulises se incorporó, siempre sin decir nada, y entró bajo el cobertizo y descolgó el cuchillo.

Eréndira no se volvió a mirarlo, pero en el momento en que Ulises abandonaba el cobertizo, le dijo en voz muy baja:

—Ten cuidado, que ya tuvo un aviso de la muerte. Soñó con un pavorreal en una hamaca blanca.

La abuela vio entrar a Ulises con el cuchillo, y haciendo un supremo esfuerzo se incorporó sin ayuda del báculo y levantó los brazos.

¡Muchacho! —gritó—. Te volviste loco.

Ulises le saltó encima y le dio una cuchillada certera en el pecho desnudo. La abuela lanzó un gemido, se le echó encima y trató de estrangularlo con sus potentes brazos de oso.

—Hijo de puta —gruñó—. Demasiado tarde me doy cuenta que tienes cara de ángel traidor.

No pudo decir nada más porque Ulises logró liberar la mano con el cuchillo y le asestó una segunda cuchillada en el costado. La abuela soltó un gemido recóndito y abrazó con más fuerza al agresor. Ulises asestó un tercer golpe, sin piedad, y un chorro de sangre expulsada a alta presión le salpicó la cara: era una sangre oleosa, brillante y verde, igual que la miel de menta.

Eréndira apareció en la entrada con el platón en la mano, y observó la lucha con una impavidez criminal.

Grande, monolítica, gruñendo de dolor y de rabia, la abuela se aferró al cuerpo de Ulises. Sus brazos, sus piernas, hasta su cráneo pelado estaban verdes de sangre. La enorme respiración de fuelle, trastornada por los primeros estertores, ocupaba todo el ámbito. Ulises logró liberar otra vez el brazo armado, abrió un tajo en el vientre, y una explosión de sangre lo empapó de verde hasta los pies.

La abuela trató de alcanzar el aire que ya le hacía falta para vivir, y se derrumbó de bruces. Ulises se soltó de los brazos exhaustos y sin darse un instante de tregua le asestó al vasto cuerpo caído la cuchillada final.

Eréndira puso entonces el platón en una mesa, se inclinó sobre la abuela, escudriñándole sin tocarla, y cuando se convenció de que estaba muerta su rostro adquirió de golpe toda la madurez de persona mayor que no le habían dado sus veinte años de infortunio. Con movimientos rápidos y precisos, cogió el chaleco de oro y salió de la carpa.

Ulises permaneció sentado junto al cadáver, agotado por la lucha, y cuanto más trataba de limpiarse la cara más se la embadurnaba de aquella materia verde y viva que parecía fluir de sus dedos. Sólo cuando vio salir a Eréndira con el chaleco de oro tomó conciencia de su estado.

La llamó a gritos, pero no recibió ninguna respuesta. Se arrastró hasta la entrada de la carpa, y vio que Eréndira empezaba a correr por la orilla del mar en dirección opuesta a la de la ciudad.

Entonces hizo un último esfuerzo para perseguirla, llamándola con unos gritos desgarrados que ya no eran de amante sino de hijo, pero lo venció el terrible agotamiento de haber matado a una mujer sin ayuda de nadie. Los indios de la abuela lo alcanzaron tirado boca bajo en la playa, llorando de soledad y de miedo.

Eréndira no lo había oído. Iba corriendo contra el viento, más veloz que un venado, y ninguna voz de este mundo la podía detener. Pasó corriendo sin volver la cabeza por el vapor ardiente de los charcos de salitre, por los cráteres de talco, por el sopor

de los palafitos, hasta que se acabaron las ciencias naturales del mar y empezó el desierto, pero todavía siguió corriendo con el chaleco de oro más allá de los vientos áridos y los atardeceres de nunca acabar, y jamás se volvió a tener la menor noticia de ella ni se encontró el vestigio más ínfimo de su desgracia.

**Referido en:**

[http://www.ingenieria.unam.mx/dcsyhfi/material\\_didactico/Literatura\\_Hispanoamericana\\_Contemporanea/Autores\\_G/Garcia/abuel.pdf](http://www.ingenieria.unam.mx/dcsyhfi/material_didactico/Literatura_Hispanoamericana_Contemporanea/Autores_G/Garcia/abuel.pdf) [Consulta: marzo de 2022].

**EDUARDO HUÁRAG ÁLVAREZ**

Profesor principal del Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica. Ha publicado, entre otros: *Estructuras y estrategias en la narrativa peruana* (2004), *Pensamiento mítico en la narrativa latinoamericana* (2013). Como novelista ha publicado *La barca* (2007), obra traducida al francés como *Débarcadére* (2023), *La montaña sagrada* (2016), *El increíble asalto en la Estación del cielo* (2018).

**DIANA ELISA GONZÁLEZ CALDERÓN**

Profesora-investigadora en la Universidad Autónoma del estado de México (UAE-MEX). Docente en licenciatura y posgrado. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Columnista para la Revista Cultural Regiomontana *Arte, Cultura y Sociedad*. Autora del podcast *Cronista de mí misma* (Spotify).